**D'une femme à l'autre : la transmission de la mémoire dans *Le Livre d'Emma* et
*Corregidora***

par Leah Roth

Thèse soumise à la Faculty of Graduate Studies and Research comme exigence
partielle en vue de l'obtention de la maîtrise en français
(Master of Arts)

Department of French
Carleton University
Ottawa, Ontario
July 8, 2009

© Leah Roth, 2009

Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-58427-9
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-58427-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Résumé

Cette étude consiste en une comparaison du *Livre d'Emma* (2001) de Marie-Célie Agnant et *Corregidora* (1975) de Gayl Jones, deux ouvrages dans lesquels les personnages principaux servent de conteuses, chargées de maintenir et de transmettre les histoires personnelles et collectives de leurs lignées. En étudiant la manière dont les histoires sont transmises, nous constatons premièrement que l'oralité a une fonction mémorielle en servant d'outil capable de sauver la mémoire de l'oubli et du silence imposés par l'oppression des colonisateurs. Ensuite, dès que ces personnages commencent à partager leur voix, comme faisaient les griots dans la tradition orale africaine, on voit les effets de la transmission de la mémoire d'une femme à une autre. Finalement, par ce que Lucie Lequin définit comme « le double effet », la dernière génération de la lignée finit par trouver sa propre manière de perpétuer la tradition orale et par découvrir une nouvelle identité par cette transmission.

Summary

This study consists of a comparison between *Le Livre d'Emma* (2001) by Marie-Célie Agnant and *Corregidora* (1975) by Gayl Jones, two works in which the main characters act as storytellers, responsible for maintaining and transmitting personal and collective stories of their matriline. In studying the way in which the stories are transmitted, we first postulate that orality has a memorial function that serves as a tool capable of restoring memory from the silence imposed by the colonizers. Next, as soon as the characters begin to share their voices, as did the griots of the African oral tradition, we see the effects of the transmission of memory from one woman to another. Finally, with reference to Lucie Lequin's notion of « the double effect », we demonstrate how the youngest generation of each matriline succeeds in finding her own way to perpetuate the oral tradition and in discovering her own identity due to this transmission.

Remerciements

En premier lieu, j'aimerais remercier ma directrice de thèse et mon guide, Professeure Christine Duff, qui m'a inspirée à poursuivre mon étude des littératures de la diaspora africaine et qui a contribué énormément au développement de cette thèse. Patiente, encourageante et généreuse, Prof. Duff est une des professeurs qu'on n'oubliera jamais. Depuis mon premier cours que j'ai suivi avec elle sur l'identité dans la littérature caribéenne, je suis devenue de plus en plus passionnée par les romans afro-américains et caribéens. Sans l'enseignement et le conseil précieux de Prof. Duff, ce travail n'aurait pas pu être réalisé. Mes remerciements sincères s'adressent aux Professeurs Sébastien Côté, Chantal Dion, Pascal Gin et Catherine Khordoc qui ont également joué un grand rôle dans ma formation ainsi qu'à Professeure Sarah Casteel qui a suggéré le lien entre les deux romans étudiés ici.

Je voudrais aussi exprimer toute ma reconnaissance à ma famille qui m'a appuyée de loin et qui m'a toujours encouragée dans mon cheminement académique. Merci à mes amies pour leurs oreilles attentives. Et enfin, le dernier mais non pas le moindre, merci à mon meilleur ami pour tout le bonheur et le réconfort qu'il m'a apporté tout au long de ma maîtrise.

Table des matières

Résumé	ii
Summary	iii
Remerciements.....	iv
Introduction	6
Chapitre un : le cadre théorique	14
L' « oraliture » et la voix narrative.....	16
La mémoire et ses fonctions	25
La transformation personnelle	32
Chapitre deux : l'oralité comme forme de mémoire collective.....	40
L'origine de l'art de conter.....	40
I. L'esthétique orale du texte	43
La « multivoix » et la polyphonie stylistique	44
La langue parlée	48
Entre conteuse et destinataire	52
II. La figure de la conteuse.....	58
Les quatre fonctions de la conteuse.....	59
Chapitre trois : d'une femme à l'autre : les aspects positifs et négatifs de la transmission de la mémoire.....	79
La contre-mémoire de l'esclavage	78
Les effets négatifs de la mémoire traumatique.....	87
La continuation de la mémoire	99
Chapitre quatre : une mémoire pour l'avenir : la transformation personnelle	108
L'initiation féminine : les souvenirs d'enfance d'Emma et d'Ursa.....	109
Voyage intérieur : le cas de Flore et d'Ursa	117
i. La perte de soi	118
ii. Le questionnement et le rôle initiatique des guides	123
iii. <i>Fem-ne tombe pas jamin desesperé</i>	129
Le « double effet » de la transmission.....	133
Conclusion.....	139
Bibliographie.....	144

Introduction

The world's earliest archives or libraries were the memories of women. Patiently transmitted from mouth to ear, body to body, hand to hand. In the process of storytelling, speaking and listening refer to realities that do not involve just the imagination. The speech is seen, heard, smelled, tasted and touched. It destroys, brings to life, nurtures. Every woman partakes in the chain of guardianship and of transmission. – Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*

Dans leurs romans, des écrivaines de la diaspora africaine soulèvent souvent la question de la mémoire et ceux de Marie-Célie Agnant et Gayl Jones en sont d'excellents exemples: les deux auteures mettent l'accent non seulement sur la mémoire de l'esclavage, mais aussi sur l'importance de transmettre cette mémoire oralement d'une femme à une autre. Écrivaine haïtienne qui vit actuellement au Québec, Agnant crée un récit (*Le Livre d'Emma*, 2001) à la première personne d'une femme créole qui raconte la longue histoire de ses ancêtres de l'île de Grand-Lagon dans la Caraïbe. De la même façon, Jones, une écrivaine afro-américaine, raconte l'histoire d'une jeune femme et de ses aïeules esclaves dans des plantations au Brésil (*Corregidora*, 1975). En faisant appel à la tradition orale africaine, ces auteures créent entre leurs personnages une forme de communication ritualisée pour raconter les expériences caribéenne et afro-américaine et pour s'approprier la voix des femmes. Plus de deux cents ans de l'histoire de ces personnages interviennent dans la transmission de la mémoire féminine, dévoilant de cette façon plusieurs perspectives – anciennes et nouvelles – de l'esclavage.

Par exemple, l'histoire collective dans *Le Livre d'Emma* montre comment les souvenirs de ce phénomène ont été transmis de génération en génération et comment les

femmes d'aujourd'hui continuent à vivre avec cette mémoire traumatique. Le récit se déroule dans un institut psychiatrique à Montréal où la tâche de traduire l'histoire d'une malade, Emma, est dévolue à une interprète. Emma Bratte est le personnage principal, une patiente antillaise qui est accusée, avant tout, du meurtre de sa fille, Lola. Emma rejette la langue française, une langue qu'elle connaît très bien, mais qu'elle refuse d'utiliser. Elle parle, par contre, en créole, la langue de son passé caribéen. C'est pour cette raison que le médecin a besoin d'un interprète pour traduire les longs monologues d'Emma et pour découvrir les raisons pour lesquelles celle-ci aurait tué sa fille. Mais Flore, l'interprète et narratrice à la première personne, découvre qu'avec Emma, elle traduit non seulement la langue, mais aussi les histoires de la patiente et de ses aïeules. Flore traduit l'histoire personnelle d'Emma aussi bien que les histoires de sa lignée et de son île, Grand-Lagon : « Avec Emma, je traduis non pas de mots, mais des vies, des histoires. La sienne d'abord [...] Je traduis ensuite l'histoire d'une île, lambeau de l'époque coloniale, vestige de sa cruauté, de son inhumanité » (*Livre 16*).¹

De la même façon, le roman *Corregidora* raconte l'histoire d'Ursa Corregidora, la dernière femme de sa lignée, et aussi l'histoire des femmes qui la précèdent. Le roman s'ouvre en 1947 à Lexington, au Kentucky, où Ursa, personnage principal ainsi que

---

¹ Bien que cette protagoniste ne précise pas les dates de sa chronologie familiale, le lecteur déduit que la première femme de sa lignée est arrivée en Haïti vers la fin du dix-huitième siècle, avant l'abolition de l'esclavage et l'indépendance du pays en 1804. Emma confirme cette date approximative en constatant qu'elle quitta l'île « près de deux siècles après l'arrivée de [son] aïeule Kilima » (158). Quant à Ursa, ses aïeules ont travaillé dans une plantation brésilienne du dix-neuvième siècle sous le maître Corregidora, un « Portuguese seaman turned plantation owner » (10). Le Brésil a mis fin à l'esclavage en mai 1888, l'année de naissance de la grand-mère d'Ursa. Après l'abolition, l'arrière-grand-mère est partie aux États-Unis, laissant sa fille avec le maître Corregidora jusqu'en 1906 quand elle a ramené sa fille « up to Louisiana where she was living then » (79). En 1947, Ursa et sa mère avaient habité à Lexington et Bracktown, Kentucky respectivement.

narratrice à la première personne, révèle un accident qui s'est passé avec son mari, Mutt. Après avoir été poussée par son conjoint dans les escaliers, Ursa perd son bébé par une fausse-couche tragique et elle subit une hystérectomie, perdant de cette façon sa capacité à concevoir. Cet événement tragique est surtout significatif pour Ursa, à qui on rappelait dès un très jeune âge le devoir familial de « making generations ». L'arrière grand-mère, la grand-mère et la mère d'Ursa (Mama) disaient : « The important thing is making generations. They can burn the papers but they can't burn conscious, Ursa. And that's what makes the evidence » (*Corregidora* 22). La notion de « making generations » est donc une façon de témoigner de l'histoire des aïeules qui vivaient dans une plantation au Brésil, soumises à un maître portugais.

En se référant aux expériences personnelles de l'esclavage, ces femmes ne partagent pas seulement des histoires, mais aussi une mémoire sensuelle et spirituelle aussi. Les couleurs, les bruits, les gestes, les images de survie et de résistance, la souffrance, l'espoir : ce ne sont que quelques exemples des éléments qui sont transmis d'une femme à l'autre et qui aident chacune à comprendre son héritage et à imaginer les expériences auxquelles ont survécues les femmes avant elle. Malgré les années qui séparent ces personnages, les mémoires culturelle et familiale qu'elles partagent créent une intimité entre les générations. Ursa articule bien ce lien intergénérationnel en disant « My veins are centuries meeting » (*Corregidora* 46), car la transmission de la mémoire est une manière de nouer le passé et le présent et de relier les femmes à leur lignée pour qu'elles puissent-elles aussi continuer à transmettre les histoires. Mais que se passe-t-il quand la génération la plus jeune ne peut plus maintenir cette lignée? Ou pire, qu'est-ce qui arrive aux femmes qui n'ont jamais participé à une chaîne narrative?

À cause de cette notion problématique suscitée par les personnages d'Emma et Flore (*Le Livre d'Emma*), de même qu'Ursa et Mama (*Corregidora*), ces romans contemporains révèlent que le besoin de raconter les histoires de l'esclavage est aussi important que jamais. En tant qu'écrivaines caribéenne et afro-américaine, Agnant et Jones soulèvent les aspects presque contradictoires de la mémoire de l'esclavage : d'une part, elles écrivent les effets nuisibles de l'esclavage qui continuent à peser sur les femmes aux vingtième et vingt-et-unième siècles. D'autre part, elles révèlent le besoin important de garder vivante la mémoire de cet événement traumatique. On observe d'abord chez les protagonistes comme Emma et Ursa comment la mémoire continue à influencer les descendantes et comment la transmission force ces femmes à revivre l'expérience au niveau psychologique et émotionnelle. En exposant les expériences difficiles du système des plantations, les histoires des femmes décrivent les conditions cruelles auxquelles elles faisaient face. Par conséquent, la peine de ces souvenirs devient parfois insupportable pour celle qui les conserve dans sa mémoire. Pour les femmes comme Emma et Ursa, il s'agit d'une « douleur ancienne, toujours fraîche » qui s'empare de leur vie (*Livre 91*).

Avec les personnages de Flore et Mama, par contre, on voit des femmes qui ne sont jamais complètement intégrées dans une chaîne narrative : avant de rencontrer Emma, par exemple, Flore ne s'était pas vraiment enracinée dans sa culture. Emma suggère qu'en travaillant comme interprète pour le docteur MacLeod, Flore se met du côté des hommes blancs au lieu d'essayer de comprendre les expériences personnelles de ses aïeules : « Tu es là, à répéter pour ces Blancs tous mes mots, sans en manquer un seul [...] Tu ne sais rien de la vraie histoire » (22). Mama, quant à elle, participe à la lignée en

racontant la mémoire de ses aïeules, mais elle ne partage jamais son histoire à elle. Elle menace en effet la continuation de la chaîne narrative, car comme Trinh T. Minh-ha le dit, les femmes de chaque lignée contribuent à garder la mémoire vivante : « The story depends upon every one of us to come into being. It needs us all, needs our remembering, understanding, and creating what we have heard together to keep on coming into being » (120). Comme on vient de le mentionner, la transmission de la mémoire n'est donc pas qu'un moyen de réclamer l'histoire : en partageant leurs expériences, ces femmes se donnent les unes aux autres la capacité de se lier avec et de comprendre leur héritage. Ce devoir ancestral renforce alors le besoin de connaître le passé et de transmettre cette mémoire afin de se connaître. Dans une interview avec Patrice Proulx, Agnant maintient que, bien que la mémoire ait des effets négatifs, comme on le remarque chez Emma, il est également périlleux de ne jamais prendre conscience du passé :

Comment vivre quand on ne sait pas d'où on est parti, quand on ne possède pas sa mémoire [...] Il n'est pas dangereux de se séparer du passé, il est dangereux de ne pas le connaître ce passé, de ne pas l'apprivoiser, l'examiner, le comprendre, il est dangereux finalement de le nier, et de ne pas savoir le gérer (2006, 58).

De cette façon, en niant leur héritage, les femmes comme Flore ne négligent pas seulement les histoires de leurs aïeules, mais elles se privent aussi d'une identité culturelle. En ne divulguant pas sa propre histoire, Mama, la mère d'Ursa, risque non seulement de ne pas arriver à se réconcilier avec la mémoire douloureuse, mais aussi de briser la lignée entière des femmes. Donc, la question se pose : comment faire face à la mémoire de l'esclavage dans l'acte de la transmettre aux générations subséquentes? Comment passer une mémoire traumatique en même temps que vivre une vie entière?

Des réponses à ces questions se trouvent dans le processus de transformation que

chaque protagoniste, Flore et Ursa, subit pendant qu'elle apprend les histoires de sa lignée. Au fond, c'est cet effet transformateur de la transmission de la mémoire qui inspire cette étude : plutôt que laisser l'expérience de l'esclavage tomber aux oubliettes, ces femmes à la fin de la lignée s'assurent que la mémoire soit partagée. Elles absorbent toutes les histoires qui sont racontées, arrivant de cette façon à maintenir la tradition et, en même temps, à avoir une meilleure compréhension de soi. Au cours de cette thèse, nous montrerons alors comment, en transmettant la mémoire, les femmes arrivent non seulement à perpétuer leur histoire collective, mais aussi à inspirer une transformation personnelle chez la destinataire et à assurer que chaque femme trouve sa place dans sa communauté et dans ce que Minh-ha appelle la « chain of guardianship and of transmission » (121).

Le premier chapitre sera consacré au cadre théorique de cette étude. Nous emploierons d'abord la théorie de la Créolité ainsi que les écrits critiques de Gayl Jones pour appuyer notre argument, soit que les auteures étudiées ici font la synthèse entre l'oralité et l'écriture afin de représenter les caractéristiques de la conteuse et de sauvegarder la mémoire de l'esclavage de l'oubli et du silence. On attirera aussi l'attention sur la notion bakhtinienne de polyphonie pour illustrer la multiplicité de voix et de styles qui participent à l'oralité des deux romans étudiés. Ensuite, on passera au crible des théories variées sur la mémoire, telles que la mémoire collective, la mémoire « vraie » et la mémoire traumatique proposées par Maurice Halbwachs, Pierre Nora et Cathy Caruth respectivement pour élucider comment la mémoire fonctionne pour les personnages qui partagent les histoires de l'esclavage. Finalement, en faisant référence au concept du rite de passage proposé par Arnold van Gennep, nous soulignerons et

interpréterons le processus de transformation tel qu'il est éprouvé par les femmes à la fin de chaque lignée.

Dans le chapitre deux, « L'oralité comme forme de mémoire collective », on abordera la notion de l'oralité et la voix multiple qui résonne dans chacun des romans. C'est un chapitre à deux volets distincts. Dans un premier temps, puisque la tradition orale joue un rôle important dans la manière dont les histoires sont racontées, nous nous concentrerons sur l'aspect esthétique des romans. En d'autres mots, nous examinerons comment les auteures modifient la manière dont le récit s'écrit : les techniques verbales, gestuelles et musicales que leurs personnages utilisent pour transmettre leurs histoires font résonner la parole orale en même temps qu'elles changent la structure du texte. Dans un deuxième temps, on se penchera sur la thématique des romans et sur les rôles importants que joue la conteuse dans la préservation de leur mémoire culturelle.

Le troisième chapitre, « D'une femme à l'autre : les effets positifs et négatifs de la transmission de la mémoire », traitera de la tension entre l'effort des aïeules pour raconter et les effets nuisibles que ce devoir impose aux générations subséquentes. D'un côté, à travers leurs contes, ces femmes arrivent à reconstruire la conscience historique qui a été perdue sous le système esclavagiste : avec la transmission de la mémoire, les femmes arrivent à réclamer l'histoire qui, autrement, aurait été oblitérée. De l'autre côté, par cet exercice producteur, mais aussi destructeur, on montrera comment le travail fondamental de la mémoire peut être problématique. Plus précisément, les souvenirs hantent non seulement les victimes, mais aussi les descendantes de celles qui étaient victimes de l'esclavage. Alors, dans la dernière partie, nous examinerons la manière dont les femmes à la fin de la lignée trouvent enfin leur propre moyen de raconter cette mémoire.

Comment est-ce que ces femmes modifient l'art de conter? Comment peuvent-elles garder la mémoire douloureuse du passé esclavagiste et continuer à mener une vie entière? Ce sont les questions auxquelles le troisième chapitre cherchera à répondre.

Finalement, dans le dernier chapitre, « Une mémoire pour l'avenir : la transformation personnelle », on examinera la progression spirituelle que les protagonistes subissent tout au long des romans. Comme le titre l'indique, il y a une transformation personnelle qui se réalise chez la dernière femme de la lignée. Dans le cas d'Emma, une nouvelle femme s'ajoute à la lignée : Emma finit par provoquer la renaissance de son interprète, Flore. Dans le cas d'Ursa, c'est elle-même qui lutte pour trouver sa propre identité, mais c'est aussi grâce à la transmission de la mémoire de sa mère qui l'aide enfin à vraiment se connaître. Malgré ces différences entre les quêtes des deux protagonistes, le processus par lequel ces femmes se transforment est le même. En retraçant les étapes cruciales du rite d'initiation, nous montrerons alors l'effet transformateur qui se produit par la transmission de la mémoire.

Chapitre un : le cadre théorique

Depuis des années, les femmes de la diaspora africaine ont été négligées dans l'Histoire et ont souvent été réduites au silence. Nulle part dans leurs écrits les colonisateurs ont-ils indiqué combien les esclaves ont souffert intérieurement des expériences sur les plantations, ni ont-ils incorporé la perspective féminine. Plutôt, ils ont présenté une version partielle de l'histoire et ont même détruit des documents afin de cacher la vérité du passé, un phénomène auquel les personnages dans *Corregidora* font souvent allusion. Cependant, malgré ces efforts d'effacement, la mémoire de l'esclavage ne s'est pas estompée : les souvenirs demeurent toujours. Minh-ha avait donc des raisons de constater que « the world's earliest archives or libraries were the memories of women » (121), car pendant des siècles, ces esprits ont conservé une foule d'histoires que les colonisateurs ont refusé de révéler. Transmis de bouche à oreille, d'une femme à une autre, ces souvenirs ont pris la forme d'une histoire orale qui permet aux femmes de s'assumer : en perpétuant cette tradition, elles arrivent à raconter leurs histoires avec leur propre voix et à encourager les nouvelles générations à construire un avenir positif en découvrant leur passé. Ce chapitre présentera les différents discours théoriques qui aident à exposer l'objectif de cette étude sur la transmission de la mémoire et son effet transformateur. Comme déjà mentionné, cette thèse est axée sur trois aspects de la mémoire : la manière dont elle est transmise, les aspects positifs et négatifs de cette transmission et, finalement, la renaissance que la mémoire opère chez celle qui l'écoute. En examinant les écrits de certains théoriciens sur ces trois aspects, nous montrerons comment la transmission de la mémoire joue un rôle significatif dans l'appropriation de l'histoire ainsi que dans la formation de l'identité.

Afin de mener une étude concise, nous avons choisi deux œuvres spécifiques qui, selon nous, expriment le mieux cette notion de transmission de la mémoire. Bien qu'ils présentent des différences linguistiques et culturelles, ces deux romans seront pertinents pour les raisons suivantes. Dans un premier temps, les deux lignées de femmes sont différentes: une lignée – celle d'Emma – a habité sur une île de la Caraïbe; l'autre – celle d'Ursa – a vécu sous un maître portugais au Brésil. Quand même, les femmes partagent une ascendance servile. Dans un deuxième temps, les similarités entre les histoires et le thème fondamental de la transmission de la mémoire sont évidents dans les deux textes. Malgré les différences culturelles, les deux lignées de femmes ont pour but de transmettre leurs histoires familiales. Ce sont ces points communs qui nous ont mené à comparer les deux textes choisis. Dans un dernier temps, une étude de deux romans de la diaspora africaine – l'un d'expression française traitant de l'expérience à la Caraïbe, et l'autre d'expression anglaise traitant de l'expérience au Brésil – aidera à lever les divisions entre les descendants d'esclaves et à faire entrer en dialogue différentes langues et diffcultures de la diaspora africaine.²

La transmission de la mémoire dans les romans d'Agnant et de Jones a déjà retenu l'attention de quelques critiques, dont par exemple Colette Boucher, Lucie Lequin, Stephanie Li, Jongjin Noh et Patrice Proulx. Pourtant, cette étude diffère des recherches

---

² Cette notion de synthétiser différentes langues et cultures coïncide avec le concept transnational du « Black Atlantic » proposé par Paul Gilroy. Dans *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Gilroy s'éloigne des paradigmes ethniques et nationalistes, constatant qu'il faut traverser les frontières pour lier les cultures afro-américaines, caribéennes et européennes les unes aux autres et à l'Afrique : « Differences of language, culture and identity which divide the blacks of the diaspora from one another, let alone from Africans, are unresolved within the political culture that promises to bring the disparate people of the black Atlantic together one day » (34).

précédentes, car il s'agit d'une analyse approfondie de ce thème dans ces deux romans précis. Une comparaison du *Livre d'Emma* et *Corregidora* nous permet d'analyser de nombreux éléments, comme le passage de l'oral à l'écrit, le rôle important de la conteuse dans la transmission de la mémoire, ainsi que les effets positifs et négatifs de cette transmission. En examinant ces deux romans spécifiques qui sont différents du point de vue de la langue, mais guère du point de vue thématique, nous porterons un nouveau regard sur la pratique ancienne de l'art de conter qui se trouve dans les ouvrages contemporains et l'effet transformateur que la transmission de la mémoire provoque chez la dernière génération de femmes.

L' « oraliture » et la voix narrative

Au fil du temps, les cultures caribéenne et afro-américaine ont vu une succession de mouvements littéraires défier la culture dominante des colonisateurs. Dès l'abolition de l'esclavage, la parole de l'homme blanc a longtemps occupé la place principale dans la littérature occidentale et a donc dévalorisé la tradition orale africaine.³ Pour les Créolistes, comme pour Édouard Glissant, c'est donc aux écrivains de revaloriser l'oralité en l'incorporant à leurs œuvres littéraires. Dans *Le discours antillais*, Glissant propose avec son mouvement une « synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'acquis d'écriture et du réflexe oral » afin de préserver la tradition effacée par les colonisateurs (256). En suivant le chemin de Glissant, Patrick

---

³ Chamoiseau, Patrick. « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », *Écrire la parole de nuit*. Paris : Gallimard Folio, 1994.

Chamoiseau, Jean Bernabé et Raphaël Confiant mettent aussi l'accent sur le rôle de l'oralité pour restaurer leur identité caribéenne. Dans l'*Éloge de la créolité*, ils constatent que c'est le créole qui aide à rétablir la tradition orale et à exprimer leur identité collective : « L'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde [...] elle porte témoignage du génie ordinaire appliqué à la résistance, dévouée à la survie » (*Éloge* 33-4). Par conséquent, les signataires suggèrent, comme le fait Glissant, que c'est avec le mélange entre l'oral et l'écrit qu'ils arrivent à assurer la continuité de la Parole dans la littérature. Shireen Lewis explique :

Creolists' focus on orality is influenced by Glissant's claim that the oral tradition in the Caribbean slowly began to disappear with the end of the plantation system and was then suppressed by the rising professional class that privileged writing and, therefore, did not incorporate oral literary tradition into the written texts (101).

Selon les Créolistes, c'est avec sa capacité créatrice et son talent que l'écrivain peut faire sortir l'oralité de l'ombre avec l'usage de l'art : « Seule la connaissance poétique, la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir » (*Éloge* 38). En d'autres mots, en soulignant la nécessité de reconstruire l'image de tout peuple caribéen, ces théoriciens pensent que c'est par le biais de l'art qu'ils peuvent révéler la complexité de la Créolité. La littérature n'est donc pas utilisée que pour préserver l'oralité, elle est aussi un moyen par lequel l'identité culturelle est transmise et affirmée.

Les Créolistes proposent alors l'invention d'une littérature où les écrivains « oralisent » les textes en incorporant des contes, des proverbes et des chansons représentatifs de leur culture orale. Ils expliquent : « *Nous fabriquons une littérature* qui

ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité » (*Éloge* 36). Chamoiseau a même présenté le néologisme « oraliture » pour parler de cette nouvelle littérature qui incorpore la parole orale dans le texte écrit. Il faut noter que le noyau de cette « oraliture » est la langue créole et que ce n'est nullement par coïncidence que les écrivains antillais l'insèrent dans leurs romans d'expression française. Après la période de l'esclavage, les colonisateurs ont nié la langue créole en imposant la langue française. Le créole a donc perdu sa valeur face au système colonial dominant. Mais, en biffant la langue des esclaves, les hommes blancs leur ont aussi enlevé une partie de leur humanité. Par conséquent, l'usage du créole est une résistance forte à la pensée coloniale, car elle permet aux écrivains antillais de s'approprier leur langue et d'exprimer ce qui vit au fond de leur âme : « Le créole, notre langue première à nous Antillais [...] est le véhicule originel de notre moi profond, de notre inconscient collectif, de notre génie populaire [...] Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons » (*Éloge* 44). Il n'est donc pas étonnant que les Créolistes eux-mêmes essaient de revaloriser le créole et de préserver la tradition orale dans leur propre écriture. Les romans tels que *Texaco* (1988) et *Solibo Magnifique* (1992) de Chamoiseau fournissent des exemples des manières dont les histoires sont racontées : l'auteur intègre des caractéristiques de l'oralité dans ses écrits afin d'exploiter la langue créole et le rythme de l'art du conteur.

De la même façon, dans *Liberating Voices : Oral Tradition in African American Literature*, Jones présente une réflexion profonde sur la tradition orale et elle fait une analyse des techniques employées dans certaines œuvres afro-américaines. Jones note comment les écrivains incorporent l'oralité dans la forme écrite pour reproduire la fluidité

de la voix orale. Elle examine plus précisément comment des écrivains tels que Langston Hughes, Zora Neale Hurston et Toni Morrison « draw upon their oral heritage for the power and diversity of its narrative forms and storytelling techniques » (1991, 1). Cette infiltration de l'oral est donc une stratégie pour transformer l'écriture européenne de la même façon que les Créolistes essaient de défier « l'usage contraint du français » (*Éloge* 52). Jones examine en d'autres termes comment les écrivains aident à libérer la voix afro-américaine de la fixité du langage littéraire européen. Elle attribue cette modification de l'écriture au mouvement littéraire et idéologique de la *Harlem Renaissance*. Semblable à la Négritude des années 1930, la *Harlem Renaissance* était un mouvement d'opposition états-unien à la tradition littéraire des blancs qui visait à valoriser la culture afro-américaine. Jones constate :

In African American literary tradition, it was during the period known as the Harlem Renaissance of the 1920s, with its manifestos of artistic self-assertion (Hughes's "We intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame") and its celebrations of black double-consciousness occurred: an applauding of African American modifications of the American language (1991, 9).

Jones met l'accent sur le besoin des écrivains de s'affirmer avec le langage distinct à leur propre culture. Elle explique, comme les Créolistes l'ont fait, que l'oralité aide à rétablir les traditions culturelles et à affirmer l'identité collective. Pour Jones, l'intégration de la voix orale dans les œuvres littéraires des écrivains afro-américains est une autre manière de se définir :

This applies to a nation's need to name its own songs, themes, and characters in its own distinct language, and to a person's need to say, this is who I am (or in the collective oral traditions, as are most by implication, "this is who we are") (1991, 7).

Par conséquent, dans *Liberating Voices*, elle analyse des éléments de l'oralité et de la musique afro-américaine qui sont incorporés non seulement dans le contenu du texte, mais aussi dans sa structure. Ses chapitres sont consacrés aux aspects des « folktales », des « multiple-voiced blues » et des « jazz modalities » qui sont employés par différents écrivains afro-américains. Jones observe aussi que les techniques orales telles que la langue vernaculaire, des jeux verbaux et des transitions abruptes dans les récits donnent une nouvelle voix à la littérature. Elle ajoute qu'une autre manière de faire résonner l'oralité dans l'écrit est l'utilisation de fragments, d'hésitations et de répétitions pour renforcer le message (1991, 38). Son roman *Corregidora* est un exemple d'un tel roman qui comporte plusieurs aspects musicaux. Sur le plan thématique, le personnage principal fait référence à plusieurs reprises à ses chansons *blues* : « Every time I ever want to cry, I sing the blues », déclare-t-elle (46). Mais, en analysant la forme, on voit que l'auteure intègre aussi le motif du *blues* dans le texte même. Le mode d'appel-réponse et le « blues break » sont des exemples des techniques orales de Jones que nous analyserons plus loin dans cette étude. L'intégration du *blues* dans le contenu aussi bien que dans la forme de *Corregidora* est donc une façon double de conserver la tradition orale africaine. De la même façon, les éléments oraux sont particulièrement riches dans *Le Livre d'Emma* : l'auteure crée une variété stylistique, en incluant la langue créole, le délire verbal, des poèmes et des chansons pour faire appel à l'expérience de l'esclavage. Quant à la thématique du roman, tout comme une chanteuse de *blues* est le sujet des histoires de l'esclavage dans *Corregidora*, la mémoire collective dans *Le Livre d'Emma* est transmise par une conteuse, la personne chargée de garder la mémoire et la tradition orale vivantes.

La présence de la figure de la conteuse dans ces romans n'est pas gratuite : selon

quelques critiques, ce personnage mérite d'être étudié pour plusieurs raisons. Dans le cas de *Corregidora*, par exemple, Joyce Pettis l'explique bien en disant que : « Ursa as a blues singer is significantly a part of the orality of the work as well as a dimension that links her historically to her culture » (794). La chanteuse de *blues* est reliée à la fois à la musique afro-américaine du vingtième siècle et aux « field hollers » des esclaves. De la même façon, en créant une conteuse comme Emma, Agnant fait appel aux contes qui ont été racontés dans les plantations. Ces figures sont alors essentielles aux cultures caribéenne et afro-américaine, car elles aident à restaurer la parole orale et la mémoire de l'esclavage qui seraient autrement oubliées. Cependant, selon Chamoiseau et Confiant, en se concentrant sur le besoin de sauvegarder l'oralité de la culture antillaise, de nombreux écrivains ont accordé toute leur attention aux contes créoles sans prêter attention à ceux qui les racontent :

Quel est pour nous le plus important: les contes créoles ou le conteur? l'oraliture ou celui qui en possède le maniement savant? Si on en juge par les études réalisées, nous avons répondu l'oraliture, et même, dans l'oraliture, nous avons privilégié le conte, écartant tout le reste. Le conteur, lui, va être renvoyé aux oubliettes de l'histoire et de nos inventaires (*Lettres* 58).

Donc, malgré le fait que le conteur joue un grand rôle dans la culture caribéenne, peu d'études existent sur le conteur et sur ses manières particulières de raconter des histoires. Katia Levesque approfondit cette notion en ajoutant que « les écrivains ont donc pour tâche de retrouver la richesse narrative et les stratégies énonciatives des conteurs. L'écriture deviendra alors une autre façon de parler » (47). En examinant l'esthétique et la forme de ces deux textes, on montrera donc la manière dont Agnant et Jones incorporent la langue orale dans leur écriture pour représenter la mémoire collective des

femmes noires. Bien que ces auteures ne fassent pas partie du contexte historique des mouvements artistiques susmentionnés, leurs écritures ne s'avèrent pas moins importante à l'étude du rôle de l'oralité; en fait, leurs romans nous permettent de signaler comment les écrivaines contemporaines, tout comme leurs prédécesseurs littéraires, sont influencées par leur héritage oral. En utilisant le langage qui leur est propre, ces écrivaines arrivent à dépeindre les expériences des femmes noires. Comme les Créolistes l'ont remarqué, l'oralité est un langage de résistance : dans le cas des personnages du *Livre d'Emma* et *Corregidora*, l'emploi de la langue orale est une manière de dévoiler la cruauté du système de l'esclavage. C'est aussi un moyen qui permet aux marginaux de raconter leur passé avec leur propre voix et d'établir, par conséquent, leur propre identité.

Finalement, un autre aspect important dans l'étude de la voix narrative et du style oral est la théorie de la polyphonie proposée par le chercheur russe Mikhaïl Bakhtine. En contraste avec le roman monologique traditionnel, Bakhtine maintient que l'écriture polyphonique constitue l'invention d'un nouveau genre romanesque : avec leur voix narrative et leur composition plurielles, ces romans créent « une sorte d'hybride artistique » (Bakhtine 38). La polyphonie bakhtinienne est le phénomène de la voix multiple ou, en d'autres mots, l'intervention de plusieurs voix dans un seul ouvrage. Dans « Marie-Célie Agnant: Une écriture de la mémoire et du silence », Lucie Lequin contribue à cet aspect de la polyphonie. En examinant l'œuvre d'Agnant, Lequin note comment l'auteure utilise une seule voix pour en faire entendre plusieurs. La voix narrative n'est donc pas un « je » uniquement personnel, mais une voix plurielle et multidirectionnelle. Lequin explique ce phénomène, qu'elle appelle « la multivoix », comme le fait de superposer une voix à une autre voix plus ancienne et à plusieurs voix

de façon simultanée. Cette notion sera utile pour explorer l'art unique de la conteuse : ses discours ne constituent pas un seul monologue, mais une foule d'histoires racontées à plusieurs voix. Pourtant, selon Bakhtine, il ne s'agit pas seulement d'une pluralité vocale, mais aussi une pluralité « des consciences indépendantes et distinctes » (32). Il y a la « conscience de soi » (celle du héros) et les consciences d'autrui qui jouent chacune un rôle important dans le récit et qui représentent différents points de vue. Selon Bakhtine, toutes ces consciences sont inséparables, car chaque personne est influencée par les autres d'une manière inévitable : il y a une interaction et une interdépendance de « *plusieurs consciences* » qui se mêlent dans l'ensemble d'un seul roman (71). Dans ce sens, ce n'est pas seulement le point de vue du narrateur qui résonne dans le roman polyphonique, mais toutes les voix des personnages et, avec elles, leurs différentes perspectives. Cette notion s'applique justement à la notion de la transmission de la mémoire, car chaque femme a dans sa conscience des idées et des opinions des autres. Dans *Corregidora*, par exemple, Ursa partage et ses pensées intérieures et celles de ses aïeules, un phénomène qui crée une polyphonie de perspectives féminines.

À cause de cette interaction de voix et de consciences, Bakhtine constate que tout roman polyphonique est aussi entièrement dialogique (77). D'un point de vue idéologique, Bakhtine maintient que les idées ne peuvent pas survivre dans l'esprit isolé, mais qu'il faut établir un contact dialogique entre les consciences d'autres personnes : « L'idée *vit*, non pas dans une conscience individuelle isolée (où elle dégénère et meurt), mais naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées » (129). De la même façon, les femmes dans les romans étudiés ici doivent s'appuyer sur la nature interactive de la tradition orale afin de garder vivantes leurs

histoires de l'esclavage. Cette continuation des histoires dépend de l'interaction verbale des personnages. Donc, d'un point de vue linguistique, Bakhtine explique que, comme les idées, les mots doivent être échangés, légués, afin de se perpétuer. Selon lui, le mot

n'est pas une chose mais le milieu dynamique, toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique. Il ne se satisfait jamais d'une seule conscience, d'une seule voix. La vie du mot c'est son passage d'un locuteur à un autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre. Et le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes concrets dont il a fait partie (263).

On sait que la tradition orale, par sa nature, est une activité sociale : sans la présence du locuteur et d'au moins un interlocuteur, l'art de conter n'existera pas. Les dialogues et la pluralité de voix dans les deux romans étudiés ici aident donc à souligner la dimension interactive de la transmission de la mémoire. Chaque personnage a une certaine manière de parler, un certain style de narration. Pour cette raison, les différentes formes de discours sont mises en vigueur par Agnant et Jones qui « jouent » l'échange entre les femmes. Elles emploient, par exemple, des questions rhétoriques, des transitions abruptes et des jeux d'appel-réponse comme manière de signaler l'interaction entre leurs personnages. De plus, la structure de chaque récit évoque un sorte de dialogue entre les générations anciennes et jeunes. Comme Donia Elizabeth Allen l'explique, Jones crée dans son roman un dialogue « not only between the characters but between the past and present » (260).

Comme on le verra dans les pages qui suivent, il y a une étroite relation entre l'acte de transmettre la mémoire et l'esthétique du texte. En allant plus loin, Bakhtine met l'accent sur la forme artistique et non seulement sur le contenu. Selon lui, toute cette

polyphonie de consciences s'exprime aussi par une « multiplicité de plans » (50). On voit par exemple que les textes polyphoniques n'incorporent pas seulement des voix plurielles, mais aussi une multiplicité de styles et de tons. Ensemble, tous ces éléments créent une structure polyphonique : une narration qui intègre différentes formes de discours. Bakhtine ajoute que les romans polyphoniques peuvent sembler chaotiques, pourtant « c'est seulement en considérant le but artistique choisi par [l'auteur] que l'on peut comprendre combien sa poétique est en réalité organique, logique et homogène » (35). De la même manière, malgré la structure apparemment désorganisée du *Livre d'Emma* et *Corregidora*, il s'agit en fait d'une écriture soigneusement construite. Avec leur style polyphonique, les auteures s'assurent qu'on entende non seulement l'histoire personnelle des protagonistes, mais toutes les histoires des femmes qui les précèdent. Elles changent la structure et la typographie de leur roman afin de montrer le lien qui existe entre toutes les consciences, entre le passé et le présent. Tous ces aspects de la polyphonie montrent comment, avec la transmission de la mémoire, les femmes résistent aux documents écrits de la société dominante qui ne privilégie qu'une seule face de l'histoire. Tout comme la mémoire collective, un concept auquel nous prêterons notre attention dans la partie suivante, la pluralité de voix et de consciences des femmes aident à élargir cette histoire partielle en offrant plusieurs perspectives sur l'esclavage.

La mémoire et ses fonctions

Passons maintenant à la question de la mémoire examinée par Halbwachs, Nora et Caruth. Ensemble, les discours théoriques choisis pour cette étude aident à montrer comment la transmission de la mémoire fonctionne sur deux plans : d'un côté, en

partageant leurs histoires avec une autre génération, les femmes s'assurent que leur mémoire collective demeure vivante. Leur travail sert donc aussi de contre-mémoire à l'Histoire des colonisateurs. De l'autre côté, la transmission de la mémoire a un effet traumatique sur chaque femme de la lignée. En faisant appel aux trois théoriciens susmentionnés, la partie suivante aidera à élucider les principaux aspects positifs et négatifs de la transmission de la mémoire.

Pour commencer, dans *La mémoire collective*, Maurice Halbwachs maintient qu'il existe différentes manières d'organiser les souvenirs. Il constate que la mémoire est une fonction qui participe aux deux types de mémoire : individuelle et collective. Halbwachs constate : « Il y aurait donc des mémoires individuelles, et si l'on veut, des mémoires collectives. En d'autres termes, l'individu participerait à deux sortes de mémoires » (35). Selon ce théoricien, la mémoire individuelle adopte des attitudes différentes basées sur les expériences de l'individu; elle fait donc partie du cadre de la personnalité et de la vie personnelle. Par exemple, en transmettant la mémoire, Emma et Ursa évoquent les expériences qu'elles ont eues en tant que femmes noires dans le monde contemporain. Mais ces protagonistes participent aussi au partage des souvenirs du passé : bien qu'elles n'aient pas vécu les horreurs de l'esclavage, elles transmettent les histoires que leurs aïeules leur ont enseignées. Halbwachs explique :

D'une part, c'est dans le cadre de sa personnalité, ou de sa vie personnelle, qui viendraient prendre place ses souvenirs : ceux-là mêmes qui lui sont communs avec d'autres ne seraient envisagés par lui que sous l'aspect qui l'intéresse en tant qu'il se distingue d'eux. D'autre part, il serait capable à certains moments de se comporter simplement comme le membre d'un groupe qui contribue à évoquer et entretenir des souvenirs impersonnels (35).

C'est en ce sens que Halbwachs explique qu'il est impossible de dissocier la mémoire

individuelle de la mémoire collective, car les deux types de mémoire s'interpénètrent. On a tous nos propres souvenirs des événements et chaque personne éprouve ces incidents de manière différente. Les souvenirs d'Emma et d'Ursa, par exemple, diffèrent de ceux de leurs aïeules, car presque deux siècles les séparent. Pourtant, pour rappeler certains événements, on s'appuie sur la mémoire d'autres personnes, c'est-à-dire que les autres individus influencent notre manière de nous souvenir, tout comme nous influençons la leur. Les femmes à la fin de la lignée ont besoin des aïeules pour comprendre leur passé, tout comme les aïeules ont besoin des jeunes générations pour perpétuer leurs souvenirs de l'esclavage. On voit donc clairement que la mémoire et le travail individuels aident à former une mémoire collective qui englobe les souvenirs de toutes les femmes : « La mémoire collective [...] enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles » (Halbwachs 36). On constate alors que dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, la mémoire des femmes est à la fois individuelle et collective : individuelle dans le sens où les protagonistes racontent leurs histoires intimes et personnelles, mais également collective dans le sens où elles partagent aussi leurs histoires familiales. La mémoire collective de chaque lignée soude toutes les histoires personnelles des femmes. En outre, tout comme Halbwachs le suggère, les membres du groupe – ou dans ce cas, les femmes de chaque lignée – ont besoin les unes des autres pour se souvenir. En transmettant la mémoire, les femmes gardent vivants les souvenirs du groupe et elles assurent que toutes ces histoires se perpétuent malgré les forces opprimantes.

Halbwachs maintient qu'il existe aussi des mémoires autobiographique et historique. Selon lui, la mémoire autobiographique est synonyme de la mémoire intérieure et personnelle, car il s'agit de la vie et des pensées d'un individu. La mémoire

historique, par contre, est une mémoire qui est extérieure et sociale et qui consiste en une représentation du passé en général (37). Le problème avec ce dernier dans le contexte de cette étude est que la mémoire historique, ou en d'autres termes, l'Histoire, est celle qui est le plus souvent mise à l'écrit par les hommes blancs. Selon Halbwachs, ces livres rédigés par les historiens « ne nous présentent qu'un tableau bien schématique et incomplet » (44). La mémoire collective, par contre, celle qui enveloppe les mémoires individuelles, est une histoire vivante projetée par les membres d'un groupe. Elle « nous en présenterait un tableau bien plus continu et dense » (37). Halbwachs continue :

[La mémoire collective] est un courant de pensée continu, une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient (70).

La mémoire historique – une expression dont Halbwachs admet qu'elle n'était pas bien choisie pour cette notion puisqu'il s'agit de deux termes opposés – n'est pas une « mémoire », mais une série d'événements interprétés et résumés par les historiens. « L'histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas, non plus, tout ce qui reste du passé » (52). On voit donc que, selon cette notion, la transmission de la mémoire dans les deux romans aide à préserver les pensées et les valeurs vivantes d'une culture, tandis que l'Histoire écrite ne fournit qu'une perspective fixe et incomplète de cette mémoire.

De la même façon, dans *Les lieux de mémoire*, le théoricien français Pierre Nora constate que l'Histoire ne représente qu'une perspective du passé et que l'acte du passage à l'écriture met fin non seulement à la continuité de la mémoire, mais aussi aux sentiments et aux souvenirs intimement liés à ce passé :

La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel (Nora 25).

Pour Nora, la mémoire est alors « un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel » (25). Pourtant, il explique qu'à cause du déclin des traditions de certaines sociétés, on a commencé à préserver la mémoire sous forme fixe, c'est-à-dire, dans les « lieux de mémoire » tels que les musées, les archives et les monuments et l'écriture. En présentant la problématique de ces lieux, Nora maintient que les vestiges historiques deviennent des lieux fixes qui ne représentent qu'une seule vision du passé. La mémoire collective par contre est un moyen fluide et vivant de transmettre l'histoire. Pour étayer sa position, Nora présente une série d'oppositions qui mettent en évidence la différence entre le passé vécu et le passé écrit :

Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie [...] L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus (24-25).

En d'autres termes, l'histoire écrite n'a aucun lien intime au passé vécu et il ne s'agit que d'une seule perspective. Dans le contexte de cette étude, la mémoire transmise oralement d'une femme à l'autre et qui, comme le suggère Nora, signifie la vie, est mise en contraste avec l'Histoire écrite par les colonisateurs. Plus précisément, les « lieux de mémoire » proposés par Nora font allusion aux textes rédigés par les historiens blancs qui, avec leur écriture, ont manipulé l'histoire en présentant seulement leur perspective. Emma fait souvent référence aux « grands livres » écrits par les hommes blancs et elle a

même tenté d'écrire une thèse pour y répondre (*Livre 23*). Dans *Corregidora*, les aïeules d'Ursa font référence aussi aux « burned papers » de la plantation (*Corregidora 14*). Elles expliquent à plusieurs reprises que, à la fin du système de l'esclavage, les hommes ont manipulé l'histoire : « They burned everything to play like it never happen » (*Corregidora 9*). L'histoire présentée par les colonisateurs ne donne pas accès aux expériences vécues par les esclaves, car ils ne donnent que leur version de ce qui s'est passé dans les plantations.

La dialectique présentée par Nora entre la mémoire et l'histoire coïncide alors avec les théories des Créolistes. Dans *Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*, Maeve McCusker observe que la « mémoire vraie, sociale et intouchée » de Nora (Nora 24) s'accorde avec le terme « la mémoire vraie » employé dans *L'Éloge de la Créolité* (McCusker 78). Dans la partie « La mise à jour de la mémoire vraie », les Créolistes constatent que ce sont les colonisateurs qui ont toujours représenté l'histoire de l'esclavage, mais jamais les personnes qui y ont survécu : « Notre Histoire (ou plus exactement nos histoires) est naufragée dans l'Histoire coloniale. La mémoire collective est notre urgence » (*Éloge 36*). Transmettre la mémoire collective est donc une manière d'affirmer l'identité, de partager les histoires non uniquement d'une personne, mais d'un groupe de personnes, de toute une culture. C'est aussi une stratégie de résistance contre la représentation inégale de l'histoire écrite par les colonialisateurs. Nous allons voir que les contes des femmes noires transmises oralement d'une génération à l'autre aident à préserver la mémoire « vraie » de l'histoire. En d'autres termes, la transmission de la mémoire est une manière de s'approprier l'histoire de l'esclavage et de combler les lacunes dont les historiens n'ont pas tenu compte.

Malgré tous les avantages de garder la mémoire vivante et de résister contre la mauvaise représentation des histoires des esclaves, la transmission de la mémoire n'est pas une expérience entièrement positive. Dans les récits postesclavagistes traitant de l'histoire et de l'héritage de l'esclavage, on peut observer la dimension traumatique de la mémoire. Dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, par exemple, les auteures présentent des histoires de l'esclavage, dont la mémoire douloureuse continue d'obséder les personnages. Cette expérience envahissante coïncide justement avec la théorie de la mémoire traumatique proposée par Cathy Caruth. Dans son ouvrage *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Caruth définit le trauma dans les termes suivants :

[Trauma is] an overwhelming experience of sudden or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed and uncontrolled repetitive appearance of hallucination and other intrusive phenomena (1996, 11).

Ce phénomène est éprouvé d'abord par les aïeules qui furent les témoins et victimes de l'esclavage. En faisant allusion à la théorie du trauma proposée par Freud, Caruth examine le rapport entre le trauma et la survivance : « The fact that, for those who undergo trauma, it is not only the moment of the event, but of the passing out of it that is traumatic; that *survival itself*, in other words, *can be a crisis* » (9). Les expériences de l'esclavage deviennent profondément refoulées dans la psyché des aïeules. Comme Ursa l'exprime: « Their survival depended on suppressed hysteria » (59). De plus, en transmettant la mémoire, les anciennes esclaves doivent revivre les expériences qu'elles ont vécues. Ce faisant, les souvenirs de l'esclavage reviennent sous forme de retours en arrière ou des rêves qui les hantent et les empêchent de vivre complètement leur vie. Ursa

l'explique: « It sounded almost as if she were speaking in pieces instead of telling one long thing » (*Corregidora* 123). En outre, après avoir vécu les horreurs de l'esclavage, les aïeules avaient des conceptions particulières de la vie. À cause de l'exploitation sexuelle qu'elles ont subie, les femmes de chaque lignée ne sont pas capables d'avoir une relation amoureuse épanouie. Elles considèrent la maternité uniquement comme une manière de continuer le fil de la vie et de ne pas perdre la mémoire de ce qui s'est passé lors de l'esclavage. En effet, ces manières de penser deviennent aussi gravées dans la mémoire des descendants, ce qui montre que ce n'est pas uniquement les histoires qui sont transmises, mais aussi des émotions et des valeurs : « Ce ne sont pas seulement les faits, mais les manières d'être et de penser d'autrefois qui se fixent ainsi dans sa mémoire » (Halbwachs 51).

Quant aux générations plus jeunes qui n'ont pas vécu les horreurs de l'esclavage, elles intériorisent la mémoire qui leur est transmise. Tout comme leurs aïeules n'en étaient pas capables, les descendantes ne peuvent pas transmettre la mémoire par le biais d'une longue narration, mais sous forme de « flashbacks ». Caruth constate que la raison de la nature fragmentaire des histoires est que la mémoire n'est pas totalement intégrée à la conscience : l'expérience – même transmise – était trop traumatique. Caruth explique : « What returns in the flashback is not simply an overwhelming experience that has been obstructed by a later repression or amnesia, but an event that is itself constituted, in part, by its lack of integration into the consciousness » (1995, 152). Il n'est donc pas étonnant que la structure des deux récits comporte – par des analepses, des fragments et des répétitions – tous les éléments qui renforcent la notion d'une mémoire traumatique. On voit alors que l'effet de ce genre de trauma dure longtemps dans la vie des personnages.

Les descendantes de la lignée deviennent obsédés par le passé à cause des histoires qu'elles ont entendues durant leur enfance. Tout au long des récits, elles montrent à quel point il peut être problématique de garder ces souvenirs. Pour Emma, par exemple, l'acte de transmettre la mémoire ancestrale est un devoir qui, loin de la dynamiser, la condamne à l'inertie : au lieu de lui donner le goût de la vie, la mémoire collective pousse Emma à tuer sa fille et à se donner la mort vers la fin du roman. De la même façon, le projet familial des femmes Corregidora — la nécessité de « making generations » — mène Ursa à une crise d'identité quand elle perd son bébé dans une fausse-couche tragique. C'est donc aux femmes situées à la fin de la lignée d'apprendre comment vivre avec la mémoire de leurs aïeules. Bien qu'Emma ne soit plus capable de transmettre la mémoire de ses aïeules, elle assure que les histoires soient comprises par Flore qui retranscrit tout ce qu'Emma dit. Ursa montre qu'avec le *blues*, elle peut perpétuer la mémoire familiale et se réconcilier des histoires orales de ses aïeules en les transformant en chansons. En d'autres termes, et comme Caruth l'explique, ces femmes transforment la mémoire traumatique en une « 'narrative memory' that is integrated into a completed story of the past » (1995, 153).

La transformation personnelle

La transformation personnelle est un processus dynamique et individualisé souvent évoqué dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*. Dans chaque roman il y a une certaine croissance personnelle qui prévoit que les personnages développent de nouveaux points de vue et qu'elles choisissent de les intégrer dans une nouvelle définition de soi.

Dans *Le Livre d'Emma*, le personnage principal n'est plus capable de vivre avec les souvenirs de ses aïeules, ni de les confier à sa jeune fille, Lola, qu'elle vient de tuer. Pour cette raison, elle doit transmettre la mémoire à son interprète, Flore, l'autre protagoniste qui commence, grâce aux sessions avec Emma, à se transformer. Dans *Corregidora*, après avoir été rendue stérile, Ursa a un nouveau besoin de découvrir l'histoire personnelle de sa mère et de trouver sa propre manière de vivre avec la mémoire collective de sa lignée. En examinant la notion de transformation personnelle dans les deux ouvrages en question, il n'est donc pas difficile de les qualifier de romans de formation. Le *Bildungsroman* classique, né au dix-huitième siècle, raconte la vie d'un jeune homme qui commence son trajet et qui finit par se réaliser, par trouver un « soi » plus complet qu'au début de son trajet. Selon François Jost, la formation subite dans le *Bildungsroman* classique est le processus par lequel un personnage masculin évolue au contact avec le monde.⁴ Il est pertinent alors de noter que c'est une formation qui se déroule dans un milieu naturel et non pas dans « une doctrine, dans une école, dans un livre ou dans une bibliothèque » (Jost 99). Le principe de cette formation est de profiter des leçons du monde. C'est-à-dire que, à la différence des romans d'aventure dans lesquels les aventures font seulement vieillir le personnage principal, dans le roman d'apprentissage les événements *marquent* l'individu en question et provoquent une transformation profonde dans sa vie. Selon Jost, l'expression de Socrate, « connais-toi toi-même », s'applique à ce processus de formation, car au cours de son voyage, le héros commence à mieux connaître le monde et à y trouver sa place. De la même façon, Flore et Ursa effectuent toutes les deux une quête initiatique durant laquelle elles découvrent

---

⁴ Jost, François. « La tradition du *Bildungsroman* », *Comparative Literature*, 21.2 (1969) : 97-115.

une nouvelle connaissance de soi et de leur culture. En d'autres termes, comme on le voit dans le roman de formation, chaque protagoniste arrive à se connaître et à comprendre sa place dans le monde.

Il convient de remarquer ici que quelques critiques ont proposé une nouvelle variation du *Bildungsroman* – le roman de formation classique européen – pour convenir mieux aux littératures de la diaspora africaine. Né à une époque précise et au sein d'un certain contexte social, le *Bildungsroman* traditionnel a établi des conventions concernant le parcours de son protagoniste. Notamment, Goethe et les écrivains qui l'ont suivi ont longtemps créé comme personnage central un jeune homme, blanc et européen, qui suit une progression linéaire afin d'atteindre la réalisation de soi et l'intégration dans la société. Cependant, depuis l'apparition du premier *Bildungsroman* traditionnel, le roman prototype a beaucoup évolué.⁵ Par exemple, les auteurs de la diaspora africaine incluent dans leurs récits des rites et des traditions de leurs cultures. Comme Sondra O'Neale et Geta LeSeur le constatent, les auteurs ont donc modifié le genre classique pour incorporer les caractéristiques et les traditions de leurs propres cultures : « Black novels of childhood [...] are distinct in their content and presentation because of a different set of sociological and historical contexts » (LeSeur 21). Il y a certains liens entre les deux

---

⁵ Dans le contexte des littératures afro-américaine et caribéenne, on voit comment la forme traditionnelle s'est adaptée pour aussi raconter la quête d'identité des personnages noirs. *Black Boy* (1945) de Richard Wright, *Go Tell It On The Mountain* (1953) de James Baldwin et *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston ne sont que quelques exemples des romans de formation qui traitent la même thématique d'apprentissage, mais qui l'abordent d'une façon différente de celle du *Bildungsroman* classique. Selon Geta LeSeur et Sondra O'Neale, les auteurs afro-américains et caribéens ont dû réviser la forme et le contenu du *Bildungsroman* pour convenir mieux à l'expérience particulière de ces cultures. C'est pour cette raison que LeSeur emploie le terme « Black *Bildungsroman* » pour souligner la différence entre les romans de formation européens et ceux de la diaspora africaine. Cette critique constate : « one needs to understand [...] how Black writers both in the West Indies and in the United States have remolded or adapted the traditional form to suit their needs and how their novels are distinct from the traditional bildungsroman » (LeSeur 27).

romans étudiés ici et cette nouvelle variation du *Bildungsroman*. Pourtant, puisque cette thèse consiste en une analyse de la transmission de la mémoire et de la transformation qu'elle opère, nous ne voulons pas nous éloigner du but essentiel de cette étude. Nous soulignons quand même qu'il serait pertinent d'examiner les deux romans en question sous cette optique et que les éléments de ce nouveau genre qui s'y trouvent pourraient être examinés ultérieurement.

Pour revenir à la présente étude, afin de montrer le processus de transformation chez chaque protagoniste, nous nous appuyons sur le concept de rite d'initiation proposée par Arnold van Gennep. Dans *Les rites de passage : étude systématique des rites*, ce chercheur analyse un certain nombre d'exemples de rites tels que les baptêmes, les rites pubertaires, les cérémonies de mariage et les funérailles de plusieurs cultures mondiales. Van Gennep explique que ce ne sont pas en soi les rites de chaque culture qui l'intéressent, mais leur signification et leur séquence universelle. Il constate que, bien que les cérémonies des tribus et des sociétés diffèrent, le processus demeure le même : il s'agit toujours de la transition d'un stade de vie à un autre, d'un monde à un autre. En termes plus précis, ces rites constituent des événements marquants qui permettent le passage de la vie profane (le monde non-spirituel) à la vie sacrée (le monde spirituel). Pour illustrer son concept, Van Gennep maintient que tout rite comporte un processus triple : dans la première phase (le stade de séparation) un non-initié s'éloigne de son état antérieur. Ce stade est donc, selon Van Gennep, « le rite *préliminaire* », car l'individu n'a pas encore atteint son nouveau niveau de conscience : il se trouve toujours dans le monde profane. La deuxième phase, ce que Van Gennep nomme « le rite *liminaire* » ou « le stade de marge », permet l'accumulation des connaissances. Ce stade est celui qui dure le

plus longtemps, car il comporte un rite de préparation avant que l'individu n'entre dans le monde nouveau. Van Gennep explique : « Entre le monde profane et le monde sacré il y a incompatibilité, et à tel point que le passage de l'un à l'autre ne va pas sans un stade intermédiaire » (2). Finalement, la troisième étape marque alors l'entrée de l'initié dans le monde sacré. Van Gennep nomme cette étape « le rite *postliminaire* » ou « le stade d'agrégation », car c'est pendant cette phase que l'initié s'intègre au sein de sa communauté.

Ce passage d'un stade de vie à un autre est très visible dans les cultures africaines et dans la vie des personnages étudiés ici. Les rites d'isolement de l'Afrique de l'Ouest servent par exemple à initier les jeunes femmes à la communauté. De la même façon, et comme on le verra vers la fin de ce travail, une femme dans chaque roman arrive à s'intégrer dans la lignée de femmes grâce aux leçons des aïeules. Van Gennep note que durant la période de transition, il existe des personnes intermédiaires qui ont pour rôle non seulement d'instruire, mais aussi de « servir réellement de pont, de chaîne, de lien, bref de faciliter les changements d'état » (67). Dans le cas de l'initiation féminine africaine, cette période de conseils est toujours dirigée par des figures maternelles telles que mères, grand-mères et tantes. Dans *Corregidora* par exemple, la mère sert de lien entre les aïeules et Ursa : en transmettant la mémoire collective ainsi que sa propre mémoire, la mère aide à intégrer Ursa dans la lignée. Dans *Le Livre d'Emma*, ce rôle est joué d'abord par Mattie, la grande tante d'Emma qui lui raconte toutes les histoires de ses aïeules. C'est ensuite Emma qui se charge de transmettre la mémoire et de guider sa compatriote Flore. En écoutant les histoires des femmes qui ont subi l'oppression et les humiliations de l'esclavage, Flore et Ursa apprennent des histoires de leur héritage, ce qui

leur permet de changer et d'entrer dans une nouvelle phase de leur vie. Flore, par exemple, qui nie sa culture d'origine, se trouve dans le profane. Elle entre dans le monde sacré dès qu'elle apprend les histoires collectives et qu'elle commence à questionner son ancienne manière de vivre. À la fin de chaque roman, les femmes entrent dans une relation amoureuse saine et elles possèdent une meilleure connaissance de leur culture et elles acquièrent une nouvelle vision du monde. En gros, elles commencent en effet une nouvelle phase de leur vie. Comme John S. Mbiti remarque, ce passage est donc une expérience extrêmement éducative : « The occasion often marks the beginning of acquiring knowledge which is otherwise not accessible to those who have not been initiated » (122). En constatant que l'initiation est une sorte d'éveil spirituel, Mbiti propose qu'il s'agit là d'une « symbolic experience of the process of dying, living in the spirit world and being reborn (resurrected) » (121). Ce concept de renaissance est un thème récurrent dans les romans de formation, car elle symbolise la transformation finale du personnage. Après leurs leçons, les protagonistes sont maintenant capables de transmettre la mémoire et de partager « the full privileges and duties of the community » (121). Pourtant, Mbiti et d'autres chercheurs observent que cette renaissance n'est pas uniquement une expérience individuelle, mais qu'elle est un événement significatif qui influence aussi la communauté : « The initiation of the young is one of the key moments in the rhythm of individual life, which is also the rhythm of the corporate group of which the individual is part » (121). De cette façon, il ne s'agit pas tout simplement de l'éveil de la protagoniste, mais d'un renouvellement de la lignée de femmes toute entière. Le rite de passage permet de lier la protagoniste à la lignée en même temps qu'il aide à réaffirmer les valeurs du groupe et à assurer que la mémoire collective demeurera vivante. Comme

Mattie le constate, le cycle doit continuer : « Qu'y a-t-il de pire qu'un corps de femme sans mémoire, Emma? [...] Après moi, tu transmettras cette mémoire » (*Livre* 132).

Chapitre deux : l'oralité comme forme de mémoire collective

Dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, l'« oraliture » est surtout mise en jeu et renforcée par les conteuses qui transmettent la mémoire oralement à une autre génération de femmes. Par conséquent, ces conteuses jouent un rôle significatif non seulement dans le contenu du texte, mais aussi dans sa forme. Avec leur art de conter, les femmes principales de chaque roman aident à préserver l'héritage oral : la nature de leur discours fait entendre la parole de la conteuse traditionnelle en même temps qu'elle contribue à l'esthétique du texte. Aussi, ce chapitre montrera-t-il le rapport entre style et contenu. Dans la première partie de ce chapitre nous expliquerons brièvement le rôle du conteur, d'où son art a tiré ses origines et comment les protagonistes des deux romans étudiés peuvent, elles aussi, être classées comme conteuses. Ensuite, dans la deuxième partie de ce chapitre, nous analyserons l'influence des conteuses sur le texte écrit, c'est-à-dire comment la manière de transmettre les histoires aide à convoquer la parole dans l'écriture. Finalement, dans la dernière partie, nous examinerons le contenu des romans, les techniques attribuées aux conteuses et les différents rôles que ces conteuses jouent dans leur culture.

L'origine de cet art de conter

Pour commencer, il faut d'abord parler de la tradition orale africaine, car c'est là où on trouve l'origine du *blues* afro-américain et des contes créoles. La tradition orale consiste en une transmission formelle qu'une génération passe de bouche à oreille à la génération suivante. Dans plusieurs cultures, c'est le système le plus ancien de

préservation de la mémoire ancestrale. Plus précisément, il s'agit d'une culture qui compte sur la mémoire d'une personne pour enregistrer l'histoire d'un peuple. Dans plusieurs parties d'Afrique de l'Ouest, en particulier, ce travail est exécuté par le griot. Dans son ouvrage, *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Thomas Hale explique que, parmi les nombreuses fonctions sociales du griot africain, on trouve :

Recounting history, providing advice, serving as spokesperson, representing a ruler as a diplomat, mediating conflicts, interpreting the words of others into different languages, playing music, composing songs and tunes, teaching students, exhorting participants in wars and sports, reporting news [...] contributing to important life ceremonies, and praise-singing (Hale 19).

De plus, le griot était considéré comme juge ou conseiller du roi et de sa cour. Avec sa connaissance du passé, il pouvait influencer les changements de la culture et le pouvoir du roi. Hale explique comment cet art de conter s'est répandu par la suite aux Caraïbes et aux États-Unis. Mais il faut noter que les conteurs des Amériques ne sont pas exactement comme les griots africains : le conteur a été arraché à son pays natal et a dû s'adapter aux nouvelles règles des plantations. Confiant note dans *Les maîtres de la parole créole* que « les griots constituaient une caste et leur place dans la hiérarchie sociale était relativement élevée tandis que les conteurs pouvaient appartenir à n'importe quel groupe dès l'instant où ceux qui s'adonnaient à cet art possédaient quelque don de jonglerie langagière » (7). En contraste donc avec le griot ou le *djéli* africain qui sont désignés selon leur caste, la hiérarchie de ces porte-paroles n'existerait pas dans la société des plantations.

Pourtant, les fonctions sociales du conteur, gardien de la mémoire culturelle, sont similaires à celles du griot africain. Selon Confiant, « le porteur de cette parole populaire est donc le conteur créole, personnage doué d'une mémoire fabuleuse [...] il lui aura suffi d'ouvrir grand ses oreilles et d'enregistrer ce qu'il aura entendu dans son enfance et son adolescence » (13). Dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, l'enfance des deux conteuses consiste en une initiation aux paroles de leurs aïeules. Par exemple, dès sa jeunesse, Emma était soumise au devoir ancestral de passer la mémoire de ses aïeules qui ont survécu à l'esclavage. On apprend que, nuit après nuit, Emma écoutait plusieurs histoires de sa grand-mère et de ses arrières grand-mères, racontées par sa cousine, Mattie. Emma explique que « chaque jour auprès de Mattie était un long apprentissage » (*Livre* 108). Le fait que ces histoires viennent de Mattie, « une femme qui ne savait ni lire ni écrire » (109), fait justement partie de cette tradition orale dont toutes les histoires sont mémorisées par la conteuse. Emma continue :

Vivre avec Mattie, c'était comme vivre dans un grand livre, un livre qu'elle construisait chaque jour, page après page, et dans lequel je découvris les arabesques et les méandres de l'âme des humains. C'est dans ce livre que je découvris des vies étonnantes, celle de Béa, la mère de mon grand-père Baptiste, et celle de Rose, ma grand-mère maternelle (109).

De la même façon, dans *Corregidora*, la protagoniste fait référence aux histoires qu'elle a entendues dès son enfance. La narratrice fait appel à un souvenir de sa jeunesse : « When I was real little. My Great Gram rocking me and talking » (*Corregidora* 101). Ces paroles passées de l'arrière grand-mère et de la grand-mère d'Ursa ne sont pas du tout un passe-temps ajouté à la vie pour la simple raison de raconter le passé : les femmes *Corregidora* font un effort sérieux pour graver les histoires de l'esclavage dans la mémoire de leur petite. Par conséquent, l'art de conter faisait partie de la vie quotidienne d'Ursa. La

protagoniste raconte : « My mother would work while my grandmother told me, then she'd come home and tell me. I'd go to school and come back and be told » (101). Pourtant, ce n'est pas seulement l'effort de ses grand-mères et de sa mère qui aide à assurer la transmission de la mémoire : la jeune fille y joue elle aussi un rôle actif. À un moment donné, Ursa affirme sa capacité de conserver ces histoires en déclarant : « I got a good memory » (91). Elle explique aussi que, lorsque ses grand-mères contaient, elle essayait de tout absorber : « The two of them, one sitting in a rocker, the other in a straight-back chair, telling me things. I'd always listen » (101). Suite à cette instruction maternelle, chaque femme devient en effet une conteuse, prête à transmettre sa mémoire oralement aux autres, un acte qui est mis en évidence dans la forme et le contenu des romans.

I. L'esthétique orale du texte

L'intégration de la langue orale dans la littérature est clairement visible dans les deux romans étudiés. Par exemple, dans « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité », Colette Boucher qualifie le roman d'Agnant de « livre oral » (202), car *Le Livre d'Emma* est un texte qui transcrit les récits et les qualités orales de la conteuse. À cause de la nature de ces contes, on remarque dans le texte des voix multiples, des fragments, des interjections et des exclamations, tous des éléments qui exigent non seulement une lecture active, mais qui signalent aussi l'influence orale sur le texte. De la même façon, en employant des techniques orales telles que des répétitions, de l'argot et des modes d'appel-réponse dans *Corregidora*, Jones crée ce qu'elle nomme un « blues

novel ». En examinant la forme, le style et le langage des textes, cette partie du chapitre présentera alors une analyse stylistique des romans en question pour montrer comment plusieurs éléments contribuent à la nature orale des romans.

La « multivoix » et la polyphonie stylistique

Commençons d'abord avec la pluralité de voix qui se trouve dans les romans et l'effet stylistique qu'elle apporte à chacun des textes. Comme on l'a mentionné dans l'introduction de cette thèse, l'histoire d'Emma est racontée par Flore, l'interprète et narratrice à la première personne qui présente « une mémoire complexe, plurielle et antérieure » (Lequin 23). Même si Emma n'est pas la narratrice principale, sa voix et les voix de celles avant elle résonnent à travers le roman pendant qu'Emma raconte à Flore son histoire individuelle et l'histoire collective de ses aïeules. La voix narrative dans *Le Livre d'Emma* fait donc partie de ce que Bakhtine nomme « la polyphonie » car, grâce à la transmission intergénérationnelle dans la lignée d'Emma, la narratrice fait entendre plusieurs voix et plusieurs points de vue dans un seul récit. Cette articulation narrative est particulièrement importante dans l'étude de la mémoire de l'esclavage, car au lieu d'une Histoire rédigée par les colonisateurs, il s'agit des femmes qui partagent leurs propres versions de cette expérience traumatique. De la même façon qu'Aimé Césaire s'est fait « la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche » (*Cahier d'un retour au pays natal* 22), les protagonistes dans *Le Livre d'Emma* se présentent comme des conteuses qui s'approprient l'expérience féminine de l'esclavage : « Nous sommes plusieurs vraies négresses dans cette aile. [...] Nous hurlons pour toutes celles à qui on refuse le droit de

se faire entendre » (*Livre 63*). Suivant la théorie de la polyphonie bakhtinienne, Elle explique comment une telle théorie s'applique au roman d'Agnant. Cette critique explique ce phénomène, le fait de superposer une voix à plusieurs voix de façon simultanée et le nomme « la multivoix ». Lequin écrit : « Il ne s'agit donc pas d'un 'je' uniquement personnel, intime, autobiographique, mais aussi d'une voix multidirectionnelle » (23). En d'autres mots, le « je » individuel de la narration est effectivement un « nous » collectif qui donne voix à toute la lignée de femmes et à la culture caribéenne.

De la même façon, *Corregidora* comporte plusieurs voix qui s'entremêlent dans un seul récit : l'arrière grand-mère, la grand-mère et la mère se chargent pendant des années de transmettre leur mémoire collective à Ursa, la dernière de la lignée qui partage toutes ces voix féminines dans sa narration à la première personne. Tout comme dans *Le Livre d'Emma*, presque deux siècles d'histoires sont transmis à travers les lignées de femmes qui exposent l'expérience traumatique de l'esclavage. La narratrice note :

My great-grandmama told my grandmama the part she lived through that my grandmama didn't live through and my grandmama told me mama what they both lived through and my mama told me what they all lived through and we were supposed to pass it down like that from generation to generation so we'd never forget (*Corregidora* 9).

La transmission de la mémoire chez les femmes *Corregidora* correspond donc au concept susmentionné de la « multivoix » et de la polyphonie. Dans la préface de *La poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva constate qu'une telle voix narrative est « profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre » (13).

Avec Ursa, on a les voix de l'arrière grand-mère, de la grand-mère et aussi de la mère qui se fondent en une seule.

Tout ce va-et-vient entre la voix individuelle d'Ursa et la voix collective des femmes du passé créent en effet une polyphonie stylistique. Par exemple, le mouvement entre le passé et le présent est signalé par une série d'analepses qui sont mises en texte par l'emploi des italiques qui représentent les voix de générations des femmes Corregidora. Par exemple, dans la phrase déclarative « *Everything said in the beginning must be said better than in the beginning* » (54) est en italiques pour souligner le fait que ce sont les aïeules qui parlent ici et qu'elles font référence à leurs expériences dans les plantations.⁶ L'ordre de la narration et la typographie du texte ne suivent pas donc la forme conventionnelle des romans : malgré le fait que l'histoire commence en 1947, la mémoire de la narratrice afro-américaine nous fait remonter jusqu'aux dix-huit et dix-neuvième siècles où ses aïeules ont souffert de la brutalité et des abus sexuels du maître. Les italiques servent donc à prévenir le lecteur que ce n'est plus Ursa qui parle de son histoire personnelle, mais ce sont les voix de ses ancêtres qui se défilent dans sa conscience. Entre les monologues intérieurs d'Ursa et la mémoire ancienne mise en évidence par les italiques, Jones style son texte de manière à créer une polyphonie textuelle : elle crée avec sa transmission de la mémoire fictionnelle une multiplicité de temps et de voix.

---

⁶ Les dialogues inventés et les « flashbacks » d'Ursa suivent la même formule. Dans quelques cas on voit, par exemple, un mélange des deux styles – italiques et normal – dans un seul dialogue : « *What do blues do for you ? It helps me explain what I can't explain* » (57). Ce genre de discours souligne le lien intime entre le passé et le présent, non seulement dans l'Histoire, mais dans la vie personnelle de la protagoniste.

Quant au *Livre d'Emma*, le texte est composé d'une série de petites histoires. En contraste avec les ouvrages romanesques qui suivent une intrigue linéaire, ce roman offre une histoire fragmentée. Le livre est composé de neuf chapitres brefs dans lesquels Emma partage, petit à petit, les morceaux de sa mémoire. L'auteure crée donc une série d'analepses pour faire appel aux histoires anciennes des femmes dans la lignée d'Emma. Sans utiliser les italiques pour signaler les différentes mémoires, comme Jones le fait dans *Corregidora*, Agnant introduit avec chaque chapitre l'histoire d'une femme différente dont presque chaque chapitre porte le nom. Il y a par exemple « Fifie », la mère d'Emma, « Mattie et Rosa », le nom respectif de sa grande tante et de sa grand-mère et « Kilima », la première de la lignée de femmes. C'est donc au lecteur de reconstituer les événements de la vie d'Emma et celle de ses ancêtres, ce qui provoque une lecture active et qui montre la nature fantasque de sa mémoire. Plusieurs fois durant le récit, on interrompt le fil des histoires passées pour retourner à la situation présente de Flore. Donc, pour signaler le mouvement du passé au présent, de la voix d'Emma à la voix de son interprète, on a des pauses dans le récit qui sont mises en évidence par les espaces entre les paragraphes. Selon Beatriz Calvo Martín dans « Paroles de conteuse : Une étude stylistique sur *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant », « les chapitres sont également divisés en séquences [...] marquées par une plus grande séparation typographique » (173). Les séparations entre paragraphes dans *Le Livre d'Emma* sont donc équivalentes aux italiques dans *Corregidora* : les deux signalent un changement de voix et une transition temporelle. Les auteures présentent dans leurs textes des typographies, des passages ou des structures multiples. Toute cette nature fragmentaire et plurielle des textes fait partie

de l'oralité des récits. Au lieu de la voix d'une seule conteuse, on reçoit une pluralité de voix.

La langue parlée

Les histoires orales sont transmises d'une personne à l'autre par voie de la langue du locuteur. En effet, les récits oraux incorporés dans les textes écrits apportent souvent l'expression verbale typique de la conteuse et de sa culture. Cependant, comme Jones l'explique elle-même dans *Liberating Voices*, cette langue est parfois mal comprise et négligée par les lecteurs. En examinant la langue vernaculaire de certains textes, Jones explique pourquoi les romans oraux ne sont pas appréciés :

Oral stories, seen merely as « first stories » of a pre-literate culture, are often dismissed as crude rather than appreciated as the continuing, complex, inventive heritage of African, African American, Native American and other Third World literatures (1991, 1).

Jones maintient que la langue parlée est souvent jugée trop facile, car les mots et les phrases employés ne sont pas aussi complexes et sophistiqués. Pourtant, Jones constate que c'était grâce à la *Harlem Renaissance* des années 1920 que cette nouvelle oraliture n'était plus négligée. Suivant ce mouvement, « folklore or oral tradition was no longer considered quaint and restrictive, but as the ore for complex literary influence » (Jones 1991, 9).

Plus de cinquante années après ce mouvement, Jones a employé cette fusion de littérature et oralité dans son propre roman. Dans « 'She Sung Back in Return': Literary (Re)vision and Transformation in Gayl Jones's *Corregidora* », Joyce Pettis explique :

« Jones was aware of the oral nature of *Corregidora*, deliberately designing it to reflect an oral culture and writing from an aesthetic tradition of ‘having *heard* rather than having read’ » (794). Des expressions incluant l’argot et des contractions informelles telles que « naw », « wonts », « don’t matter », « awready », « leastwise », « hisself », « y’all », « ain’t », et « wouldn’t’ve » (*Corregidora* 30-36) sont employés pour reproduire la langue parlée. En ce qui concerne le style, Jones n’adapte pas beaucoup au niveau de la langue : elle garde la parole spontanée pour mieux convenir au style oral de la conteuse. Par exemple, les phrases suivantes, intégrées dans la narration sous forme de dialogue, sont utilisées pour garder le rythme de la langue courante : « It bother you though, don’t it? » (35); « Get on in here. Have people looking at you. What do you think, the neighbours ain’t got eyes? » (42); « *Ain’t even took my name. You ain’t my woman* » (61). Remarquons ici que forme et contenu sont en effet intimement liés : ces phrases consistent non seulement en des contractions et des expressions de la langue courante, mais aussi d’un ton négatif et rabaissant, une manière de parler qui révèle une certaine sécheresse dans les relations entre les personnages.

De la même façon, on découvre dans *Corregidora* le vocabulaire vulgaire, violent et parfois raciste dans les discours. Dans sa thèse doctorale intitulée, *(Re)memorying the past: The function of memory in three neo-slave narratives by Black women writers*, Jongjin Noh soutient que l’oralité dans *Corregidora* a eu une mauvaise réception. Noh explique que « the reasons for this paucity of critical attention may be attributed to her use of offensive, vulgar language that may have been considered inappropriate by readers and critics » (153). Pourtant, malgré ce soi-disant langage inopportun, il ne faut pas négliger le choix lexical de l’auteure. Les gros mots par exemple sont utilisés dans la

langue courante de plusieurs cultures. Ils deviennent en effet eux aussi des traits d'oralité. En plus, le discours sexuel du roman rappelle aux lecteurs le mauvais traitement des femmes dans les plantations. Par exemple, la phrase « Yeah, he did more fucking than the other mens did » (*Corregidora* 12) fait référence au maître portugais, Corregidora, qui a forcé les femmes à avoir des relations sexuelles avec lui. Le langage dans *Corregidora* est donc non seulement une expression authentique de la culture, il sert aussi de représentation du passé des esclaves afro-américains.

Une autre manière un peu plus discrète de faire appel à la culture en question s'avère l'incorporation de la langue d'origine dans le texte, une stratégie souvent utilisée par les écrivains antillais. Comme déjà mentionné, une des préoccupations principales des écrivains comme Patrick Chamoiseau est de sauvegarder la tradition orale, une tradition qui fait partie de la culture créole. Ce romancier travaille plus précisément à incorporer la langue créole – une langue d'origine orale – dans son écriture pour mieux représenter la mémoire collective. Dans l'*Éloge de la créolité*, Chamoiseau et al. disent que « le créole, notre langue première à nous Antillais [...] est le véhicule originel de notre moi profond, de notre conscient collectif » (*Éloge* 43). De la même façon, bien que ses ouvrages soient écrits en français, Agnant travaille à insérer des mots ou des chansons qui font appel à la culture d'origine de ses personnages.⁷ Dans *Le Livre d'Emma*, Agnant

---

⁷ Dans le roman *La dot de Sara* par exemple, Agnant insère des expressions et des légendes créoles. Les traductions sont entre parenthèses ou en notes de bas de page. Dans ce roman, Agnant ajoute des notes de bas de page pour les noms tels que *ti mafi* (*Dot* 17) et *ti manm* (68) qui veulent dire respectivement « petite fille » et « petite mère ». À la page 20, Agnant incorpore aussi une comptine chantée « dans une langue comprise par nous seules » (20) qui combine la langue française avec la langue créole. Tout ce travail de synthèse est une façon de perpétuer la mémoire collective et de sauvegarder la langue de la culture en question.

inclut les paroles d'une chanson africaine qui, selon Emma, est « venue de l'autre côté de l'océan [...] sauvée des cales de négriers » (*Livre* 128). Emma prononce à plusieurs reprises les mêmes paroles d'une chanson africaine, une langue qui fait entendre sa culture d'origine. La ligne « *Kilima changu kidogo* » par exemple est mise en relief par les italiques suivie de la traduction française : « ma petite colline » (128). On voit aussi dans cette chanson le nom de Malayika, l'ancêtre africaine. Emma chante : « *Wewe malayika wangu*, mon ange gardien » (128-9). Elle répète que « en swahili, Malayika signifie ange gardien » (133). Finalement, Emma ajoute aussi que Kilima, le nom de la première des aïeules dans la lignée d'Emma, signifie en swahili « montagne » (132). Toutes ces traces de la langue africaine mise en relief par les italiques font partie d'une technique littéraire : en choisissant les prénoms africains, l'écrivaine fait appel à la culture d'origine des esclaves et au passé familial d'Emma.

Pourtant, à part cette chanson africaine qui se trouve dans plusieurs chapitres du roman, Agnant ne met pas l'accent sur d'autres langues. Elle incorpore par contre le créole d'une manière plus discrète. Au lieu d'insérer des mots créoles directement dans le texte, Agnant aborde l'utilisation de la langue d'une manière métalangagière. Par exemple, malgré le fait que les longs discours d'Emma ne soient jamais présentés dans la langue de la conteuse, Agnant s'assure que le lecteur sache que ces monologues sont racontés en créole. Au début du roman le docteur annonce que sa patiente « refuse de nous parler dans une langue autre que sa langue maternelle » (*Livre* 8). Elle refuse en d'autres termes de communiquer avec le docteur québécois dans sa langue à lui, une langue imposée par les colonisateurs français. L'intermédiaire, Flore, indique alors tout au long du roman qu'elle est en train de traduire les mots de la patiente. Elle répète pour

le docteur tous les mots qu'Emma prononce en créole. Flore explique par exemple qu'Emma « égrène des mots que ma voix reprend en écho, dans la langue du docteur MacLeod » (19). Flore note aussi que « comme une mécanique, je traduis » (27) et elle parle souvent de « l'écho de [la] voix » d'Emma (27). De cette façon, malgré le fait que la langue elle-même ne figure pas dans le roman, Agnant réussit quand même à faire sonner la langue maternelle de la patiente et l'oralité de son discours.

Entre conteuse et destinataire

Étant donné qu'on étudie dans cette thèse la transmission orale de la mémoire féminine, il faut examiner la forme de communication entre conteuse et destinataire. On voit tout d'abord que le personnage principal de chaque roman a toujours un interlocuteur spécifique. Jones explique comment son utilisation de cette technique de communication est justement appropriée à la conteuse : « I am concerned with the storyteller, not only the author as storyteller, but also the characters as storytellers, those who are very conscious of speaking either to a particular person or to particular people » (Claudia C. Tate, « An Interview with Gayl Jones, 143 »). Avec Emma et Ursa, on remarque alors que la réception de la parole est aussi importante que son énonciation. Dans *Corregidora*, à chaque fois qu'Ursa chante le *blues* devant un public, elle choisit une personne à qui elle peut chanter. Elle explique par exemple comment, au début de leur relation, son mari, Mutt, est devenu cet auditeur. Ursa décrit sa stratégie: « He got to be the man I was singing to. I would look at him when I began a song, and somehow I'd be looking at him when I ended » (*Corregidora* 148). Cette technique de trouver un individu à qui elle peut

transmettre ses histoires souligne l'importance du récepteur ou comme Jones le dit, le « hearer ». À un moment donné, le cousin de Mutt répète les pensées d'Ursa à propos de cet auditeur. Il explique comment Ursa se sent qu'elle doit trouver un récepteur de sa chanson pour que le message ne soit pas perdu. Le cousin répète : « Once you told me that when you sang you always had to pick out a man to sing to [...] You said that you felt that the others only listened, but that he *heard* you » (*Corregidora* 52, nous soulignons). Donc, tout comme les grand-mères l'ont assise chaque nuit « [to] be told » (101), Ursa trouve aussi un « hearer » à qui elle peut raconter les mêmes histoires. Elle s'assure de cette façon que la tradition de l'art de conter se perpétue, malgré le fait qu'elle ne puisse plus ajouter une génération à sa lignée de femmes.

De la même façon qu'Ursa partage ses histoires avec son ancien mari, Emma transmet sa mémoire à son interprète. Pour Emma, l'incompréhensibilité de ses histoires est mise en évidence par le docteur MacLeod, psychiatre et homme blanc qui ne parle pas créole. Donc, pour s'assurer que son message soit reçu, Emma dirige sa parole vers une autre femme antillaise, Flore. Fidèle à son rôle de conteuse, Emma interrompt son récit à maintes reprises pour s'assurer que son auditeur suit son histoire. Par exemple, durant ses discours Emma répète souvent « pauvre Poupette » (*Livre* 23), un surnom qu'elle a adopté pour sa nouvelle confidente. Elle pose aussi de nombreuses questions rhétoriques comme « tu sais quelque chose, Poupette? » (56) et « n'est-ce pas? » (20), « c'est bien cela? » (24) ainsi qu'avec des exclamations comme « Hélas! » (23), « Quel dommage! » (32) et même « écoute bien, voilà » (57). Sur le plan stylistique, la ponctuation de ces interjections crée un style et un effet oral dans le texte. Plus précisément, les points d'interrogation suggèrent un dialogue oral entre les personnages. Les interruptions

deviennent aussi une stratégie de l'auteure, une façon pour rappeler à son lecteur qu'Emma est effectivement en train de raconter à quelqu'un.

Une autre manière d'attirer l'attention de l'interlocuteur et de garder le rythme du discours est avec les jeux d'appel et réponse. Cette tradition est une forme typique employée par la conteuse et son auditoire. Avant de commencer son récit, le conteur lance un appel pour voir si les interlocuteurs le suivent et s'ils veulent que le locuteur poursuivre son conte. La forme traditionnelle est donc une succession d'appels lancés par la conteuse suivis d'une réponse de l'auditoire. Katia Levesque définit le sens de l'appel que la conteuse lance avant de commencer son conte : « '(Yé) krik!' crie le conteur pour demander 'Vous m'écoutez? Vous me suivez? Vous êtes toujours avec moi?' » (40). Par la suite, l'auditeur exclame les mots réciproques : « '(Yé) krak!' qui veut dire 'Nous sommes suspendus à tes lèvres' » (40). Levesque énumère encore plus d'expressions de la conteuse telles que : « Mistikrik?/Mistikrak! Aboubou!/Bia! (Est-ce que) la cour dort?/ Non, la cour (ne) dort pas! » (40). De la même façon, dans *La dot de Sara*, Agnant définit l'expression « cric-crac » comme une « onomatopée qui sert d'introduction aux contes et aux devinettes lors des réunions familiales » (*Dot*, 20). Toutes ces expressions aident à illustrer le dialogue entre la conteuse et son auditoire.

Ce mode d'appel-réponse n'est pas seulement une forme de communication qui aide à garder l'attention de l'auditoire : il est aussi une manière pour attirer l'attention sur le message transmis. Dans *Le Livre d'Emma*, une forme d'appel-réponse est discrètement incluse dans une scène où Mattie donne des leçons de vie à sa nièce, Emma. Dans l'exemple suivant, Mattie pose une question à Emma et elle en attend la réponse :

- Est-ce qu'on peut pousser un tel cri et demeurer vivante, mon enfant?
- Non, Mattie.
- Tu vois bien. On ne peut pas pousser un tel cri et rester vivante (133).

On remarque que la dernière phrase est la même que la première avec une variation subtile. Dans un certain sens, la conteuse répond à sa propre question pour renforcer l'idée qu'elle essaie d'exprimer. En répétant son appel initial, Mattie souligne l'importance de son message, un message qui donne dans ce cas une leçon de survivance. On voit donc dans cet exemple que la répétition ajoute au rythme du récit en même temps qu'elle intensifie le sens du message.

D'autres modes d'appel-réponse sont très évidents dans *Corregidora* où on voit beaucoup plus de répétitions et de communication rythmée. En incluant cette forme de dialogue dans son ouvrage, Jones réussit à préserver l'oralité de son récit. Plus précisément, dans une interview avec Michael Harper,⁸ Jones résume son emploi et son interprétation du « dialogue ritualisé ». Jones élabore ce concept en expliquant : « What I mean by 'ritualized dialogue' is that either the language isn't the same that we would use ordinarily, or the movement between the people talking isn't the same » (258). Selon Allen, cette répétition est utilisée pour faire appel à la tradition du *blues* : « Jones uses call and response and repetition, both characteristics of but not exclusive to the traditional blues stanza, to create the ritualized dialogues she speaks of in which the language is intensified » (258). Donc, tout comme le fait Agnant dans *Le Livre d'Emma*, Jones emploie dans son récit une langue émotive et rythmée pour accentuer le message transmis

---

⁸ Michael Harper. « Gayl Jones: An Interview » cité par Donia Elizabeth Allen, « The Role of the Blues in Gayl Jones's *Corregidora* » *Callaloo*, 25.1. (2002) : 257-273.

par la conteuse et aussi pour garder la fluidité de la parole orale. Un exemple de cette technique se voit dans un dialogue entre Ursa et son amie après que la première a été poussée par son mari :

« If that nigger love me he wouldn't've throwed me down the steps, » I called.
 « What? » She came back to the door.
 « I said if that nigger loved me he wouldn't have throwed me down the steps. »
 « I know niggers love you do worse than that, » she said (37-38).

On voit dans cet exemple que l'appel est mis en évidence à la fin de la première phrase où la narratrice note « I called ». L'ami, Cat, répond ensuite à la question en disant « what? », une interjection qui encourage la conteuse à répéter son appel. Avec le deuxième appel, Ursa commence sa phrase avec « I said », pour réitérer ce qu'elle a déjà dit et pour accentuer l'idée qu'elle essaie d'exprimer. On remarque aussi dans cette phrase qu'il y a une variation légère dans le style car au lieu de « wouldn't've », Ursa détache mieux ses mots en disant cette fois « wouldn't have ». Le dialogue se termine avec la phrase, « I know niggers love you do worse than that », dans laquelle Cat implique que son amie devrait peut-être pardonner son mari.

En examinant la structure de ces échanges, on voit comment la forme du texte même fait appel à la tradition *blues*. Au lieu d'incorporer une seule strophe dans les dialogues, Jones crée une forme de communication qui se fait par répétition. Dans *The Devil's Music : A History of the Blues*, Giles Oakley explique comment ce parallélisme de phrases aide à accentuer le message transmis: « The early blues were simple expressions of personal feelings and it was a natural development for the one-verse songs to demand rhymes and additional verses to amplify and underline the emotion » (41). Par

conséquent, on voit dans l'exemple suivant que l'appel et la réponse sont présentés deux fois, avec une légère variation dans la deuxième réplique :

« *What bothers you?* »
 « *It bothers me because I can't make generations.* »
 « *What bothers you?* »
 « *It bothers me because I can't* » (*Corregidora* 90).

On remarque aussi dans cet exemple qu'Ursa exprime dans son dialogue la douleur de ne pas être capable de concevoir. Pourtant, pour montrer sa douleur, Ursa n'est pas capable de terminer sa dernière phrase : les mots les plus significatifs, « *make generations* », sont complètement occultés. La coupure de la deuxième réplique souligne donc l'épuisement provoqué par la mémoire de son passé. En revanche, dans ce dernier exemple, Ursa ajoute cette fois une phrase différente à sa réplique. Un ami lui demande :

« *What do you want, Ursa?* »
 [...] « *What do you mean?* »
 « *What I said. What do you want?* »
 « *What all us Corregidora women want. Have
 been taught to want. To make generations* » (22).

Dans la phrase finale, Ursa ajoute une nouvelle phrase pour exprimer son immense désir de « faire des générations ». On voit donc que dans chaque exemple, Ursa fait appel à son accident avec Mutt, une scène qui revient à maintes reprises durant le récit. Pour exacerber la tension de cette scène, soit Jones élimine des mots importants, soit elle ajoute une nouvelle phrase dans sa réponse. Mais, avec chaque dialogue susmentionné, Jones crée le dialogue ritualisé qu'elle a elle-même défini. Au lieu d'écrire un simple dialogue entre Ursa et ses amis, Jones inclut les modes d'appel-réponse pour augmenter l'intensité du discours et pour exprimer les sentiments de son personnage. Les répliques d'Ursa sont toutes chargées d'une émotion forte et réelle née de la peine de ne pas être capable de « faire des générations ». On constate donc que dans chaque roman, les

interpellations et les répétitions aident à accentuer le message ainsi que le sentiment transmis par la conteuse. De plus, comme nous avons déjà mentionné, les discours rythmés des conteuses changent aussi la dynamique et la forme de la narration, en rendant le texte lui-même plus vivant.

II. La figure de la conteuse

Dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, chaque personnage est une conteuse, la personne responsable de maintenir et de transmettre les mémoires personnelle et collective. L'une chante le *blues*, un legs de la tradition afro-américaine ; l'autre raconte des histoires des îles de la Caraïbe. Néanmoins, une comparaison du *blues* afro-américain et des contes créoles nous permet de voir comment les deux genres proviennent de la même tradition. Le *blues*, par exemple, est un style de musique créé au début du vingtième siècle par les noirs et créoles du sud des États-Unis. Il est aussi une forme de musique dérivée des chants de travail et des « field hollers » des esclaves venus de l'Afrique de l'Ouest. Dans *Africa and the Blues*, Gerhard Kubik aide à relier la tradition du *blues* à celle du griot africain. Selon lui, elle est « predominantly a solo singing tradition, with lyrics often standing in the first person » (85). De la même façon, la conteuse créole est une figure qui se trouve seule devant un ou plusieurs membres d'un auditoire et qui raconte ses histoires à la première personne et aux voix multiples. De plus, Patrick Chamoiseau explique que, comme le *blues*, les contes créoles sont fortement liés à la vie dans les plantations : « Nées dans l'esclavage [...] cette langue, cette oralité renvoyaient à la condition esclave » (1994, 151). Toutes ces caractéristiques du conteur

coïncident avec celles des personnages, Ursa et Emma, qui prennent soin de partager oralement les histoires de l'esclavage. On constate alors que les deux femmes représentent les conteurs qui, avec leur parole, ont aidé à conserver et à perpétuer la mémoire de leurs cultures.

Dans *Lettres créoles*, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant notent quatre fonctions importantes du discours du conteur : « donner voix au groupe, distraire, verbaliser la résistance et garder les mémoires » (62-63). En suivant ces fonctions, on montrera dans cette partie les différents rôles que chaque conteuse joue et les manières dont elles assurent que la mémoire collective de l'esclavage reste vivante. Plus précisément, ce qui nous intéresse n'est pas seulement le message que les conteuses transmettent, mais les techniques verbale, gestuelle et musicale qu'elles utilisent pour représenter les souvenirs de leur peuple. En d'autres termes et comme Chamoiseau le dit, on étudiera ces conteuses, « moins pour entendre ce qu'[elles] disent que pour savoir *comment* et *pour quels effets* [elles] le disent » (1994, 156).

Les quatre fonctions de la conteuse

En transmettant la mémoire, les conteuses ont de nombreux objectifs. Durant et après la période de l'esclavage, ce rôle du conteur est devenu de plus en plus important. Par exemple, pour les femmes de la lignée d'Emma tout comme pour les femmes Corregidora, ce travail est un acte de survivance. Avec leurs paroles, les femmes comptent s'appuyer les unes les autres et perpétuer leurs histoires qui seraient autrement oubliées. Donc en faisant appel aux quatre fonctions susnommées, cette partie montrera

les différentes manières dont Emma et Ursa arrivent à maintenir la collectivité du groupe et à préserver la tradition orale de la culture de la diaspora africaine.

i. Donner voix au groupe

Un des rôles des conteuses est de former la collectivité et de donner voix au groupe. Comme mentionné plus tôt, la tradition orale africaine s'est répandue à la société de plantation à la Caraïbe et aux États-Unis. Pensons aux esclaves qui, loin de leur pays natal, doivent trouver de nouveaux moyens de survivre dans leur nouvel environnement et redevenir un groupe social. C'était avec sa parole que le conteur arrivait à attirer les autres, à former un sentiment de communauté et à sauver la vie de ceux qui l'entourent. Par exemple, le conteur a restauré, d'une certaine façon, le sentiment de communauté entre les esclaves qui luttent contre les forces opprimantes. Avec sa parole, il aide à former un auditoire dont les membres, ensemble, sont beaucoup plus capables de préserver leur culture d'origine. De la même façon, Emma et Ursa aident à rassembler les membres de leur communauté : en refusant de parler français avec le docteur, Emma a amené sa compatriote, Flore, à son côté pour assurer que sa mémoire soit transmise à une autre femme antillaise. Quant à Ursa, elle attire les autres membres de la communauté noire quand elle chante le *blues*. La voix des conteuses représente donc la voix de leur identité culturelle, une voix qui aide à rassembler les autres personnes de la diaspora africaine.

Dès que les conteuses rassemblent leur auditoire, elles commencent à partager leur mémoire collective. Par exemple, dans le chapitre intitulé « Fifie », Emma annonce

qu'elle va débiter sa longue série de contes, commençant d'abord avec l'histoire de sa mère : « Aujourd'hui, je ne suis pas là pour parler de moi, mais bien de Fifie [...] ma mère » (*Livre 52*). Ensuite, Emma « lègue les vies de Mattie et de Rosa » (106) et aussi celle de sa grand-mère Kilima. En transmettant sa mémoire à Flore, Emma raconte donc non seulement sa propre expérience, mais elle aide aussi à donner voix à ses aïeules qui ont été réduites au silence par l'oppression coloniale. Comme Lequin le dit, la voix de la conteuse est « une voix qui parle pour elle-même et pour les autres » (23). De cette façon, le « je » personnel de la narration devient aussi un « nous » collectif. En étudiant ce phénomène dans d'autres ouvrages d'Agnant, Beatriz Calvo Martín explique : « Ce *nous* réfère aux Haïtiens, très souvent aux femmes, et plus particulièrement aux négresses qui n'ont pas pu s'exprimer pour raconter leur histoire faite de lutte silencieuse » (172). De la même façon, en chantant le *blues*, Ursa trouve une manière de représenter et d'exprimer l'esprit collectif de la culture afro-américaine. À travers ses chansons, Ursa révèle non seulement sa vie intérieure, mais aussi la vie des femmes avant elle. Ursa constate : « It seems as if you're not singing the past, you're humming it [...] Stained with another's past as well as our own » (*Corregidora 45*). À travers les années, il y a donc une accumulation non seulement des histoires, mais aussi de la peine : en transmettant la mémoire collective, la conteuse raconte et son passé traumatique et celui des femmes qui la précèdent.

À cause du passé d'autrui dans la mémoire de la conteuse, la voix d'Ursa devient dans les faits représentante de la culture entière. Cela fait partie de notre question essentielle de *comment* les conteuses transmettent la mémoire. Par exemple, les chanteuses de *blues* sont connues pour l'agilité de leur voix et leur style vocal passionné.

Dans *Corregidora*, lorsque les autres personnages entendent chanter la protagoniste, on découvre que, tout comme les chanteuses de *blues* de son époque, Ursa est douée d'une belle voix émouvante. L'amie d'Ursa, Cat, aide à souligner ce don en lui disant : « You got a talent. A talent or a craft » (30). De plus, pendant la première rencontre entre Ursa et son ancien mari, Mutt, ce dernier compare les chansons d'Ursa avec les chanteuses de *blues* légendaires. Plus précisément, en parlant de la voix d'Ursa, Mutt fait référence aux chanteuses telles que Della Reese, Ella Fitzgerald et Lady Billie (Holiday). Mutt admet : « I got some Della Reese records. She's my woman. I like you though. I mean, I don't just like your singing, I like you too » (150). De cette façon, Mutt met Ursa sur le même plan que les chanteuses célèbres, ce qui montre qu'Ursa est aussi talentueuse et passionnée.

Pourtant, après avoir subi sa fausse-couche, la voix d'Ursa n'est plus la même. Selon les autres personnages qui l'écoutent, sa voix est maintenant chargée de souffrance : celle de ses aïeules d'abord, mais désormais celle née de ses propres expériences. Ursa réfère alors à cette « nouvelle voix » qu'elle utilise pour exprimer sa peine : « Then I started singing about trouble in my mind. Still the new voice » (*Corregidora* 50). De la même façon, dans une scène où Ursa discute avec sa compatriote, Cat lui dit que sa voix est maintenant plus tendue avec la douleur du passé : « Your voice sounds a little strained, that's all [...] before it was beautiful too, but you sound like you been through more now » (44). Plus tard dans le roman, le patron d'Ursa remarque la lourdeur de sa voix : « 'You got a hard kind of voice', he said now. 'You know, like callused hands. Strong and hard but gentle underneath. Strong but gentle too' » (96). Ces observations

des personnages soulignent que la voix d'Ursa est multidimensionnelle : elle peut y exprimer à la fois la tendresse et la douleur, le courage et la peur.

De la même façon, dans *Le Livre d'Emma*, la narratrice met l'accent sur la voix de la conteuse. En examinant quelques ouvrages d'Agnant dans « Bearing witness and transmitting memory in the works of Marie-Célie Agnant », Patrice Proulx remarque que : « The emphasis on voice as a means to transmit story also effectively underscores, in a broader sense, the notion of orality as a Caribbean tradition » (2005, 36). Cependant, on voit avec Emma que la voix ne souligne pas seulement l'oralité du peuple créole, mais elle reflète aussi la douleur de l'histoire de la culture. Par exemple, pour montrer la colère évoquée par ses contes, Emma s'exprime avec une voix perçante : « Sa voix, comme un cri, même si le ton est bas. Sa voix, un hurlement, alors qu'elle ne hurle point » (*Livre* 12). De la même façon, Flore remarque à quelques reprises comment Emma transforme sa voix pour renforcer ses sentiments : « Sa voix, tantôt à peine audible, se transforme parfois en un cri éraillé » (27). Finalement, la narratrice relie le ton de la voix d'Emma avec celui d'une chanson : « Elle baissait tout à coup la voix, qui n'était plus qu'une chanson fredonnée avec tristesse » (111). La voix affligée et expressive d'Emma symbolise donc la voix collective des femmes caribéennes qui ont subi les horreurs de l'esclavage. De cette façon, Emma ne donne pas seulement voix aux histoires qu'elle a entendues quand elle était jeune, mais elle donne aussi voix à la douleur ressentie par ses aïeules.

Cette voix vivante et expressive typique des conteuses est mise en contraste avec la voix de l'homme blanc. Par exemple, le docteur MacLeod, il est un homme paternaliste et froid qui s'exprime d'une manière complètement différente et qui ne

comprend pas les paroles de sa patiente. En observant le comportement du docteur envers Emma, Flore signale « ses intonations paternalistes, condescendantes, lorsqu'il s'adresse à elle » (*Livre 31*). La narratrice remarque aussi que le docteur « répond [...] froidement, avec cet air paternaliste » (38). On voit donc la distinction entre la manière de parler chez le docteur et la parole vivante de la conteuse. Plus précisément, la parole du médecin est beaucoup plus rigide et froide. En essayant de demeurer calme et en contrôle, la parole du docteur est souvent trop méditée, son ton invariable et sa voix neutre; toutes les caractéristiques qui montrent l'effort du docteur MacLeod pour maintenir son air professionnel. La narratrice remarque par exemple que le docteur « avait pesé avec le plus grand soin chacun des mots qu'il voulait prononcer » (8). Elle remarque aussi que le docteur « avait emprunté un ton qui se voulait plus calme » (9) et qu'il essaie de « se ten[ir] tranquille » (29). La voix d'Emma est par contre plus errante et émotionnelle, car elle exprime non seulement des mots, mais des histoires d'âmes profondément troublées par la souffrance du passé.

On remarque subséquemment l'effet durable que cette mémoire a sur l'interlocuteur. Avec sa « voix rauque » (*Livre 21*) et son débit « saccadé et colérique » (105), Emma engage sa compatriote d'une manière envoûtante et intense. Lorsqu'elle écoute les paroles d'Emma, Flore décrit sa voix comme celle « d'une mendiante qui implore, vous commande et vous poursuit » (12). Flore exprime aussi : « dans ma tête, la voix d'Emma bourdonne comme un insecte prisonnier derrière une vitre » (12); « la voix d'Emma vibre à mes oreilles » (34) et « chacune de ses phrases emplît ma poitrine d'une douleur sourde » (16). De la même manière, « la douceur » susmentionnée de la voix d'Ursa révèle comment une voix dure qui transmet une histoire si lourde peut aussi attirer

un grand auditoire. Selon le personnage de Max, la voix d'Ursa est « the kind of voice that can hurt you [...] Hurt you and make you still want to listen » (*Corregidora* 96). Avec sa voix, Ursa transmet alors non seulement des histoires, mais des sentiments. Ce que l'interlocuteur entend et ce qu'il se ressent dans la voix d'Ursa est l'expression collective des personnes afro-américaines. De même, en tant que femme antillaise, Flore peut comprendre la peine derrière la voix d'Emma. Elle devient en effet très émue par les histoires et très impliquée dans la vie de la conteuse.

ii. Distraindre

Bien que les contes soient créés pour éduquer et pour conserver la mémoire culturelle, ils servent aussi à distraire. Patrick Chamoiseau illustre bien ce rôle en disant que le conteur se présente devant « des âmes écrasées qui attendent de lui l'émerveillement, l'oubli, la distraction, le rire, l'espoir, l'excitation, la clé des résistances et des survies » (1994, 157). On peut donc remarquer les nombreuses techniques que les conteuses utilisent pour produire une telle distraction. Dans le cas d'Emma, les gestes aident à rendre une image dynamique de ses histoires. Par conséquent, en même temps que Flore écoute les longs discours d'Emma, elle suit aussi ses grands gestes. Au début du roman, Flore décrit par exemple des séries de mouvements telles que : « elle achève sa tirade dans un des reculements [...] puis à pas lents, elle s'éloigne de la porte, traverse la chambre, revient en titubant vers la chaise et se rassied » (*Livre* 32) et « soudain, elle nous tourne le dos » (11); « puis, elle vient à nous, s'avance vers un fauteuil dans lequel elle s'affaisse, le corps las, comme si elle venait de parcourir une longue distance » (11).

De cette façon, on voit comment Emma joue avec ses contes. Elle ajoute des gestes convenables au message qu'elle transmet. Par exemple, en expliquant à Flore la nécessité de se tenir debout, Emma mime cette action pour démontrer ce qu'elle veut dire : « Et, comme pour illustrer ses paroles, elle se met debout, redresse le torse avant de reprendre son monologue » (58). Pareillement, lorsqu'elle partage une histoire tragique de la vie sur la plantation, Emma agit de la même manière que ses aïeules pour illustrer sa tristesse : « C'était ainsi, me dit-elle, toujours les femmes pleuraient, reniflaient et se roulaient par terre en racontant cette histoire » (145). Donc, de la même façon qu'elle représente la voix de ses aïeules, Emma incarne les femmes de sa lignée. Elle emploie les mêmes expressions et mouvements que ses aïeules ont utilisés afin de renforcer le message et les sentiments de ses histoires. Ces exemples montrent bien le rôle que joue l'expression corporelle dans la transmission de la mémoire. Ils aident à révéler que ce n'est pas que la voix qui fait partie de l'art de conter. Comme Minh-ha le constate, c'est tout le corps, tous les sens qui sont engagés : « The speech is seen, heard, tasted and touched » (121).

Les gestes sont employés d'abord pour renforcer ses mots, mais ils aident aussi à distraire et à augmenter la concentration de l'interlocuteur. Après avoir absorbé un long monologue d'Emma, Flore se demande : « Avions-nous pris goût tous deux à cette atmosphère de délire fabuleux qui nous faisait basculer dans un film d'une autre époque? » (*Livre* 113). Tout comme les films et le cinéma se servent de distraction de la vie ordinaire, le conteur aide à distraire les autres avec ses paroles et ses mouvements. Plus loin, Flore compare les gestes de la conteuse à un événement théâtral qui aide à divertir son auditoire :

D'un bond, la femme qui s'exprime de cette façon se lève et, tout en faisant de grands mouvements de la main, elle hausse le ton [...] J'ai l'impression d'assister à une représentation, un théâtre, où Emma tient tous les rôles, car elle se lève et entreprend de mimer les personnages avec de grands gestes fébriles (138).

En faisant du théâtre, Emma illustre ses histoires pour les rendre plus dynamiques et pour divertir l'interlocuteur. De cette manière, ses performances font appel à la vie sur les plantations. Pendant l'esclavage, ces distractions servaient de moyen de survie et de résistance à la souffrance. En cherchant au fond de leur âme le courage de vivre dans de mauvaises conditions dans les plantations, les esclaves se sont tournés souvent vers le conteur et ses contes comme source d'inspiration. On voit que, avec ses gestes, Emma incite son interlocutrice à entrer dans son monde et oublier brièvement sa situation : « Noyée dans le récit d'Emma, mon corps seul était présent dans la pièce », explique Flore (113). Donc, tout comme les premiers conteurs l'ont fait pour les esclaves, Emma improvise ses contes pour mieux se connecter à son auditoire et pour les aider à penser à autre chose.

De la même façon, le *blues* est un genre de musique qui demande beaucoup d'improvisation. Avec les séances d'Ursa, on apprend qu'elle invente chaque chanson selon ses sentiments. Dick Weissman explique que cet aspect de l'art de conter est caractéristique de la tradition africaine : « The musical aspects of the blues utilized a number of African traits [...] Rather than telling a specific story, they reflected the moods and memories of the singer » (27). Cette improvisation est mise en évidence dans une conversation entre Ursa et Mutt. Quand ce dernier l'interroge de l'origine de ses chansons – « Where did you get those songs? », demande-t-il – Ursa répond tout simplement : « I made them up » (*Corregidora* 148). Donc, les paroles de la chanteuse ne sont pas

fermes : elle les adapte selon son humeur. Par exemple, parfois Ursa chante avec un ton plus lent et mélancolique, « a low down blues » (168). Par contre, quand elle est heureuse, elle remarque : « I would sing songs that had to do with holding things inside you. Secret happiness » (154).

De la même manière, quand elle veut distraire quelques membres de l'auditoire, Ursa change le ton et le volume de ses chansons. Dans une scène où elle essaie d'empêcher Mutt d'interrompre son art de conter, Ursa joue avec le style de ses chansons: « I was singing one of Ella Fitzgerald's songs, and as soon as I saw him I kind of gradually increased the volume, hoping people wouldn't notice [...] I ended the song loud anyway. And then I sang a very soft one » (*Corregidora* 160). En outre, quand un homme ivre menace de déranger sa séance, Ursa chante d'une manière qui l'apaise : « I started singing a song, hoping it would keep him quiet. It did. I put him where he wanted to get » explique Ursa (168). Cette dernière phrase, « where he wanted to get », signifie l'humeur paisible que l'homme voulait atteindre en écoutant Ursa. Avec ses chansons de *blues*, Ursa arrive donc à distraire les autres en leur apportant une consolation avec ses paroles. Après la performance, l'homme admet : « You know you made me feel good singing. You made me feel real good singing » (170). Il continue:

The onliest other time I felt good was when I was in the Apollo Theater. That was a long time ago cause I ain't been back to New York in a long time. But the Lady was singing. Billie Holiday. She sang for two solid hours. And then when she finished, there was a full minute of silence, just silence. And then there was applauding and crying (170).

On voit donc que la musique est aussi un moyen de divertir et de remonter le moral. Pendant l'esclavage, la musique a aussi aidé à divertir les esclaves et à leur donner de l'énergie et une source de force contre l'oppression.

Il n'est donc pas étonnant que Jones passe de nombreuses références à la musique, car on voit qu'elle joue un rôle crucial dans la communauté afro-américaine. La narratrice décrit par exemple la présence d'un pianiste qui accompagne ses paroles (*Corregidora* 160). Gerhard Kubik mentionne quelques instruments qui font largement partie de la tradition du *blues* : « Instruments suitable for individual or small-group music, such as guitar, fiddle, mandolin, mouth-harmonica, and piano, have played an important role in the rural blues tradition » (87). Durant son récit, Ursa fait référence à des instruments tels qu'une harpe, une guitare, un banjo (*Corregidora* 103). De la même façon, tout comme les chansons *blues* sont jouées à la guitare, au piano, à l'harmonica ou au tambour, les paroles du conteur sont aussi fréquemment accompagnées par des instruments. En se rappelant ses séances avec Mattie, Emma fait plusieurs références à la présence du tambour. Emma décrit par exemple que les sessions ont eu lieu pendant la nuit « où les tambours grondent de toutes leurs forces » (*Livre* 54). Dans un de ses contes, Emma fait aussi allusion à « la voix libre d'un banjo ou d'un harmonica » (129). Selon Kubik le « harmonica has also incorporated elements of southeast and central African panpipes and whistle technique » (89). Toutes ces références aux instruments de la tradition africaine démontrent alors comment les esclaves se sont tournés vers la musique pour trouver de l'inspiration et pour sauvegarder leur patrimoine musical. Les sons des instruments et de la musique africaine ont aidé à transporter les esclaves spirituellement vers leur pays natal et à les distraire malgré les mauvaises conditions dans les plantations.

Le pouvoir de cette inspiration culturelle devenait aussi visible pour les maîtres qui ont bientôt interdit toute source de musique dans les sociétés de la plantation. Oakley souligne que « the Black Codes of Mississippi for example put an end to the beating of drums out of fear that the slaves could communicate and concert a revolt » (12). Cette interdiction de la musique d'origine africaine souligne alors la force évidente que les chansons et la danse ont donnée aux esclaves : même les maîtres ont remarqué la vitalité de la musique et la menace qu'elle représentait pour le système de l'esclavage.

iii. Verbaliser la résistance

La transmission de la mémoire est un moyen de communiquer des messages et des nouvelles. Sous l'esclavage, les esclaves ont signalés ces messages pour inspirer la révolte et pour encourager la survivance dans les plantations. Après l'abolition de l'esclavage, les messages de résistance ont continué d'être transmis. Par exemple, on voit dans *Corregidora* qu'en transmettant la mémoire d'une génération à l'autre, les femmes résistent contre l'oubli de leur expérience de l'esclavage. Elles remarquent plus précisément comment les blancs ont effacé les archives du système de l'esclavage : « When they did away with slavery down there they burned all the slavery papers so it would be like they never had it » (*Corregidora* 9). En réponse à la destruction des documents, les femmes verbalisent le besoin de résister à cet effacement de leur passé. La phrase « they burn papers but they can't burn conscious » se répète à plusieurs reprises pour souligner cette nécessité de se souvenir pour que les histoires de l'esclavage ne se perdent pas: « they burned all the documents, Ursa, but they didn't burn what they put in

their minds » (72). De la même façon, Emma fait souvent référence à l'« Histoire officielle » de l'homme blanc. Elle la décrit comme une Histoire documentée dans des « livres rédigés à l'envers par les petits Blancs » (*Livre* 29). Elle continue : « Avec leurs grands mots, ils prétendent aujourd'hui étudier les manifestations de la folie chez les négresses. Cependant, ils refusent de savoir ce qui se passait sur les négriers et dans les plantations » (29). Le témoignage d'Emma devient en effet une forme de résistance à l'hégémonie française et à la culture dominante du docteur MacLeod. Tout comme les femmes *Corregidora*, la lignée d'Emma compte sur les paroles de la conteuse pour résister au silence et à l'oubli du passé : « Everything in the beginning must be said better than in the beginning », proclament-elles (*Corregidora* 54). En transmettant la mémoire, les femmes comme Ursa et Emma peuvent donc représenter la perspective noire, tout en s'assurant que les « vraies » histoires de l'esclavage soient racontées.

Comme susmentionné, cette forme de résistance fait aussi appel à la vie dans les plantations, où les mères ont souvent enseigné à leurs petits les différentes manières de survivre à l'esclavage. Un exemple de cette instruction se trouve dans le rapport entre Cécile, l'intendante à la maison principale de la plantation Comte et Kilima, la première de la lignée d'Emma. Sage-femme, infirmière et confidente pour ses compatriotes esclaves, Cécile devient aussi la mère adoptive de Kilima. En tant que figure maternelle, Cécile ne prend pas seulement soin de la petite, elle lui offre aussi des paroles de survies : elle « lui enseignait, nuit après nuit, le tracé de la révolte » (*Livre* 149). Dans sa chambre d'hôpital, Emma raconte comment cette résistance a été transmise à travers la lignée, aux filles et aux petites-filles de Kilima. De la même façon, plus de deux cents ans après l'arrivée de sa grand-mère, Emma prodigue des conseils à Flore. Elle met plus

précisément l'accent sur le fait qu'il faut se tenir debout : « Rien ne suscite autant de haine qu'une négresse debout. Ils voudraient nous voir toutes couchées », dit-elle (*Livre 58*). Cette déclaration d'Emma est une façon de transmettre à sa compatriote le besoin de survivance de leur culture. Elle indique à Flore qu'il faut se sentir fière d'être une femme noire : il faut se tenir debout pour que la culture ne meure pas. Cette leçon d'Emma fait aussi référence à la notion césarienne de la revalorisation de la culture noire. Plus précisément, dans son *Cahier du retour au pays natal*, Aimé Césaire met l'accent sur le besoin d'être fier de sa culture et de se tenir debout contre les forces opprimantes. Il écrit : « Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi [...] car il n'est point vrai que l'œuvre d'homme est finie / que nous n'avons rien à faire au monde » (57). Donc, tout comme Césaire partage des messages de survie avec ses lecteurs, les conteuses comme Emma transmettent la connaissance à leurs destinataires.

Il est donc indéniable que ces messages sont utilisés pour susciter de la résistance, mais *comment* sont-elles verbalisées? Par exemple, on a vu dans la partie précédente comment la langue créole d'Emma fait partie de la résistance à la culture dominante. Comme le dit le docteur MacLeod : « La patiente comprend très bien le français, elle s'exprime parfaitement dans cette langue » (*Livre 7*). Ce n'est donc pas un manque d'intelligence ni une incapacité de s'exprimer qui empêche Emma d'utiliser la même langue que le docteur. Par contre, c'est un choix conscient de sa part de rester dans sa langue maternelle et de rejeter la langue française : « Soucieuse de jouer son rôle à la perfection, Emma fait semblant de ne rien comprendre » (18). Ce jeu est donc une stratégie employée pour confondre le docteur. Sur le même plan, une autre manière de défier la culture dominante est par l'emploi d'une parole mêlée. En observant un conteur

créole, Chamoiseau note comment « son rythme, ses ondulations, ses intonations, son intensité, son niveau sonore » créent un effet vertigineux (1994, 156). On voit dans *Le Livre d'Emma* comment la conteuse prend soin d'utiliser « les détours, les métaphores » (38). Par conséquent, Flore observe que le docteur est « incapable de suivre le rythme d'Emma, et ce mélange déroutant qu'elle fait du français et de sa langue maternelle » (29).

De cette manière, « les discours désarticulés » (*Livre* 48) font partie d'une stratégie perspicace de la part de la conteuse. Pendant l'esclavage, c'était une façon d'attirer certains interlocuteurs avec la parole et, en même temps, de perdre l'attention d'autres membres de l'auditoire. Le conteur de la plantation peut alors établir une relation directe avec ses compatriotes esclaves sans inclure le maître. On voit des liens entre l'art de conter d'Emma et celui du conteur esclave qui doit utiliser son langage d'une façon opaque. Avec cette parole, le conteur de la plantation peut verbaliser la résistance sous forme de code. Par exemple, tout comme Emma utilise « les métaphores, les exagérations » (*Livre* 63), le conteur de la plantation peut camoufler les messages subversifs dans son discours. Flore se rend compte de la perspicacité linguistique du locuteur : « Emma m'a pris dans les rets de son discours qui semble désorganisé, mais qui ne l'est guère en réalité » (37). Pour les esclaves, cette manière de parler était donc une stratégie qui donne la liberté de raconter des contes de résistance sous le nez du maître, de sortir de leur position de victime d'oppression sans prendre le risque d'être châtié. Dans « Crier/Écrire/Cahier: Anagrammatic Configurations of Voice in Francophone Caribbean Narratives », Renée Larrier explique que le conteur « played a subversive role in the plantation society by presenting an unthreatening face to the dominant culture, all the

while telling stories to the slaves that concealed messages of survival and resistance » (276).

De la même façon, la musique sert à transmettre des messages de résistance. Weissman explique qu'au début, les maîtres ont souvent encouragé la production de la musique parmi les esclaves. Pour les maîtres, la danse et les chansons servaient de diversion inoffensive qui aidaient à rendre les esclaves plus heureux et plus agréables (8). Pourtant, Weissman explique que, tout comme les paroles d'Emma expriment certains codes, les chansons peuvent aussi transmettre des messages secrets : « If the songs were sung in any sort of African dialect, dangerous information could be spread. Even without the use of the African language, lyrics could carry coded messages with different meanings for the slave and the plantation owner » (8). Pourtant, dans *Le Livre d'Emma* la conteuse nous indique que ce n'est pas que les paroles qui diffusent de l'information : les instruments musicaux sont aussi utilisés pour « verbaliser » les codes de résistance. Plus précisément, Emma fait souvent allusion à la communication par tambours. Durant ses discours, Emma compare par exemple le son du tambour à une voix humaine : « Au loin, dans la nuit, s'élève la voix du tambour » (129). Cette référence fait justement appel au « tambour parlant », un instrument originaire de l'Afrique de l'Ouest et souvent utilisé par les griots. Traditionnellement, les musiciens communiquent un message avec la tonalité et le son de leurs tambours, un son qui ressemble à la parole d'une personne. Malgré la distance entre les esclaves, le tambour transmet des messages de résistance. Georges Niangoran-Bouah l'explique dans « The Talking Drum: A Traditional Instrument of Liturgy and of Mediation with the Sacred » : « The talking drum is in fact a precious element of communication. [...] With a favourable direction of the wind, the

language of the drum can be heard at a distance of forty kilometers » (83). De la même façon, Emma explique que « la voix des tambours résonne comme un appel lancé du haut des montagnes pour faire lever les armées des femmes tombées » (130). On constate donc que la musique est une partie intégrante de la culture antillaise, non seulement pour garder une partie du patrimoine africain, mais aussi pour transmettre des codes de survie et de résistance.

iv. Garder les mémoires

La dernière fonction du conteur selon Chamoiseau et Confiant est de garder les mémoires. Un moyen important de transmettre la mémoire collective est par les chansons. C'est-à-dire que, tout comme les contes, les chansons passent d'une génération à l'autre. Avec leurs paroles, les conteuses peuvent faire entendre leurs sentiments en même temps qu'elles exposent l'histoire de l'esclavage. Dans *Corregidora*, chacune des chansons d'Ursa a un thème de désespoir influencé sans doute par la mémoire de l'esclavage. Ursa crée par exemple une chanson à propos d'un tunnel de train qui n'arrive jamais à s'ouvrir : « nobody knew when the train would get out, and then all of a sudden the tunnel tightened around the train like a fist » (*Corregidora* 147). Elle répète aussi à maintes reprises la chanson d'une « bird woman » qui prendrait « a man on a long journey, but never return him » (147). Ces exemples montrent comment Ursa utilise des métaphores pour exprimer le désespoir ainsi que pour exprimer l'incertitude de son avenir. Finalement, Ursa réfléchit à une chanson qu'elle peut créer pour expliquer sa propre histoire familiale, une chanson qui décrirait sa situation et celle de ses aïeules :

I wanted a song that would touch me, touch my life *and* theirs. A Portugese song, but not a Portugese song. A new world song. A song branded with the new world. I thought of the girl who had to sleep with her master and mistress. Her father, the master. Her daughter's father. The father of her daughter's daughter. How many generations? (59).

Bien qu'Ursa fasse référence ici à « une fille » qui a subi la violence sexuelle de son maître, elle raconte en fait l'expérience personnelle de son arrière-grand-mère et de sa grand-mère. En incorporant ce souvenir dans une chanson, Ursa garde vivant un récit de la vie servile.

Emma aussi utilise les chansons pour parler de la traite et de la vie dans les plantations. Pour revenir à la chanson africaine chantée par Emma à plusieurs reprises, on voit comment les femmes dans la lignée d'Emma ont toutes transmis la chanson de Kilima pour qu'elle ne se perde pas. Emma souligne plus précisément que les femmes l'« avaient sauvée des cales des négriers » (*Livre 128*). C'était Mattie qui lui avait enseignée cette chanson et maintenant, Emma la chante pour Flore :

Kilima changu kidogo, ma petite colline
Kitu changu kidogo, ma petite chose
Mtoto mdogo, ma toute petite enfant
Inakua usiku, la nuit arrive
Wewe malayika wangu, mon ange gardien (128-9).

Dans le pénultième chapitre, Emma raconte que la chanson a été créée pour l'arrière grand-mère, Kilima, la première dans la lignée d'Emma à devenir esclave. Emma explique que quand Kilima était toute jeune, elle a été arrachée des bras de sa mère et lancée sur un grand bateau négrier. Kilima a vécu, par la suite, dans la plantation Comte, sur l'île de Saint-Domingue. Là, Cécile, une vieille femme dans la plantation, l'a adopté comme sa propre vie et lui a chanté cette chanson plusieurs fois pour l'apaiser. Pourtant,

comme Proulx le dit, malgré ses efforts pour réconforter et pour protéger Kilima, Cécile « is not able to save her from the backbreaking labor that awaits in the sugarcane fields » (2005, 48). Tout comme le maître Corregidora, le comte et deux de ses amis sont venus une nuit chercher la jeune Kilima pour avoir une relation sexuelle. La différence, pourtant, entre les Corregidora et le comte, est que le comte ne réussit pas à violer la jeune fille de douze ans. Cécile essaie encore une fois de la protéger : elle frappe le maître dans le dos avec un couteau et en conséquence, elle perd ses mains et ses pieds. Quant à Kilima, les deux autres maîtres lui coupent le bout du nez, « une mutilation qu'on réservait principalement aux femmes » (*Livre* 156). C'est après cet épisode tragique que Kilima a décidé de s'enfuir de la plantation comme une marronne pour vivre dans les mornes. Elle « baigna la plantation d'essence, et elle y mit le feu » (156), emmenant Cécile et d'autres esclaves avec elle. En transmettant cette chanson de Kilima à Mattie, de Mattie à Emma et désormais d'Emma à Flore, les femmes assurent que l'histoire de Kilima reste toujours vivante.

Finalement, une autre façon de transmettre la mémoire à travers la tradition orale est avec la poésie. La narratrice du *Livre d'Emma* suggère que la poésie joue un grand rôle dans la vie d'Emma. Sans fournir les paroles, Flore explique seulement que « parfois [Emma] lit un poème qu'elle a écrit au cours de la nuit » (*Livre* 137). Flore prend soin néanmoins de souligner que ces poèmes ne sont pas des créations idylliques, mais des poèmes chargés de la douleur du passé. Selon Flore, les poèmes d'Emma sont de « longs textes, pleins de hurlements, cris et corps d'enfants » (137). De l'autre côté, on apprend que l'ancien amant d'Emma lui a écrit un poème d'amour, une promesse pour l'avenir. Pendant que l'amant, Nickolas Zankoffi, le récite à Flore, on apprécie la tendresse de ses

phrases telles que « *mon amour te rattrapera* », « *ta vie recommence avec la mienne* » et « *je veux me laisser guider par elle jusqu'à la fin des temps* » (101). Pourtant, dans sa réponse au poème, Emma n'exprime ni son amour ni son admiration pour Nickolas. Elle ne regarde pas non plus vers l'avenir comme le fait son amant. Elle se réfère par contre à son passé, aux histoires de son île et de son peuple. Elle écrit :

*Parce que l'histoire de mon île a pris ma vie en otage,
parce que l'histoire a fait de moi une monture que l'on
bâillonne, que l'on use et dont on abuse, parce que nous
avons toujours courbé la tête, parce que, dès la naissance,
mon sang était tari, asséché, je n'ose solliciter la promesse
de frissons à venir* (101).

Il est particulièrement important de noter que ce poème a été écrit sur le mur de l'appartement, un acte qui est étroitement lié à la tradition africaine des peintures murales, une expression artistique clé pour les femmes africaines. Dans certaines cultures, on enseigne aux femmes, dès un très jeune âge, les principes fondamentaux de la peinture murale qui est souvent exécutée sous la direction maternelle et utilisée à l'occasion de cérémonie. Dans *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean*, Renée Larrier explique que dans plusieurs parties de l'Afrique de l'Ouest, la peinture murale est une activité communale des femmes. Selon Larrier, ces tableaux sont composés de modèles et de motifs, qui communiquent de l'information et qui sont passés de génération en génération (19). En écrivant son poème sur le mur, Emma fait appel à cette tradition africaine et elle s'assure en même temps que la mémoire de son île ne se perde pas.

Chapitre trois : d'une femme à l'autre : les aspects positifs et négatifs de la transmission de la mémoire

En faisant appel à la tradition orale africaine, Agnant et Jones créent des personnages qui assument la responsabilité importante de témoigner de l'expérience personnelle de l'esclavage et d'y inscrire la voix des femmes. Dans chaque roman, ces personnages se réfèrent à maintes reprises à l'Histoire dominante du colonisateur, une version de l'histoire qui, depuis l'esclavage, a privé les femmes noires de voix et de subjectivité. C'est donc pour cette raison que les aïeules expriment le besoin de garder leur mémoire familiale vivante et de montrer la vérité de ce qui s'est passé dans les plantations. Comme on verra dans les pages qui suivent, ce travail s'avère une expérience à la fois productive et nuisible, inspirante et destructrice. Dans un premier temps, la transmission de la mémoire sert de lutte contre l'Histoire écrite par les hommes blancs. En contraste avec cette version partielle, les femmes de chaque lignée possèdent une mémoire personnelle de l'expérience dans les plantations. La première partie de ce chapitre montrera alors les différentes manières dont les femmes essaient de perpétuer leurs histoires et de fournir une contre-mémoire à celle des colonisateurs. Cependant, en tant que conteuses chargées de maintenir et de transmettre les legs personnel et collectif, Emma et Ursa montrent qu'il peut aussi être problématique de vivre avec la peine des souvenirs de leurs aïeules. On se penchera donc, dans un deuxième temps, sur les effets de la mémoire traumatique sur les générations de femmes pour montrer comment les implications de l'esclavage continuent à influencer sur la vie des descendants. Finalement, dans la dernière partie, on examinera la manière dont les femmes situées à la fin de

chaque lignée arrivent enfin à s'éloigner de la mémoire traumatique : en transformant la pratique traditionnelle de conter, Flore et Ursa trouvent une manière de garder la mémoire vivante tout en s'assurant d'avoir un meilleur avenir.

La contre-mémoire de l'esclavage

À travers les années, les femmes de chaque lignée ont utilisé l'art de conter comme moyen de relayer leurs histoires de l'esclavage. Tout comme Ursa apprend de l'expérience dans la plantation avec le maître Corregidora, « the Portugese slave breeder » (*Corregidora* 9), Emma constate que c'est à travers la transmission de la mémoire qu'elle arrive à comprendre l'histoire collective de « ce qui s'était passé à bord des négriers » (*Livre* 117). Comme on l'a souligné dans le chapitre précédent, cette tradition n'est donc pas uniquement un passe-temps des femmes, il s'agit d'un moyen important de témoigner du passé et de s'appropriier l'histoire de l'esclavage qui a été, selon Emma, « tronquée, lobotomisée, excisée, mâchée, triturée puis recrachée en un jet informe » (*Livre* 22). Plusieurs ouvrages démontrent comment l'Histoire de l'homme blanc ne reflète pas toutes les perspectives de l'esclavage, surtout pas celle des femmes. Dans *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, George Lipsitz aborde cette problématique en expliquant que les femmes noires « often find themselves relegated to the margins of the narratives fashioned by members of dominant groups » (Lipsitz 212). De la même façon, Toni Morrison constate que les afro-américains, hommes et femmes, furent longtemps marginalisés et qu'on leur interdisait de partager leurs propres expériences de l'esclavage : « Historically, we were seldom invited to

participate in the discourse even when we were its topic », déclare-t-elle (91). Il n'est donc pas étonnant que les auteures telles qu'Agnant et Jones soulèvent cette problématique dans leur écriture, ni que la lutte contre l'Histoire dominante soit un thème central dans les deux romans examinés dans cette thèse.

Prenons par exemple la présence du « cahier de notes » du docteur MacLeod dans *Le Livre d'Emma* (29). La narratrice observe très tôt dans le récit que ce médecin inscrit tout ce qu'il observe lors des séances avec Emma. Flore remarque par exemple qu'il « s'installe et se met à griffonner dans un cahier » (11). Pourtant, en tant que psychiatre, le docteur MacLeod ne prépare qu'un rapport professionnel basé sur les observations faites de l'extérieur. En d'autres termes, il ne tient pas compte des souvenirs intimes de sa patiente, d'ailleurs il se montre incapable de les comprendre. Winifried Siemerling explique que ce rapport est « presumably defined by dominant medical and legal norms » (855). De cette façon, le cahier du docteur MacLeod représente la version officielle, blanche et masculine de l'Histoire. Comme Emma l'exprime, le cahier ne symbolise qu'« un autre livre » écrit par un homme professionnel :

Un livre à déplacer les négresses, et dans lequel tu écriras tout de travers. Tu brouilleras les pistes, tu changeras les chiffres, tu diras ce que bon te semble, tu seras l'expert, et toi, tout le monde te croira car ta parole est d'or, petit docteur, même lorsque tu ne sais rien, absolument rien de ce qui se cache sous ma peau (32).

En reliant les notes du docteur MacLeod aux livres « rédigés à l'envers par les petits Blancs » (29), Emma associe ce médecin – un homme blanc, condescendant et paternaliste – avec le colonisateur. Cette association coïncide en effet avec l'énoncé de Maryse Condé, qui, dans *La parole des femmes*, explique la symbolisation de l'homme

blanc dans les romans antillais : « Il faut le dire, derrière l'homme blanc se profile la figure détestable du Maître de l'époque esclavagiste » (38).

L'association du médecin avec le maître esclavagiste est mise en évidence quand Flore constate que, « pour le docteur MacLeod, [Emma] est comme le bois de la table, comme le lit, un pur objet » (31). Cela fait justement appel au recueil de textes du dix-septième siècle où les hommes blancs ont défini en termes très sévères les conditions de l'esclavage. Plus précisément, en déclarant « les esclaves être meubles » dans l'article 44 du *Code Noir*, les colonisateurs ont proclamé que les esclaves n'étaient pas des humains, mais des objets à exploiter (*Code Noir* 49). De la même façon, trois siècles plus tard, Flore met en évidence que le médecin n'est pas du tout capable de compatir aux émotions d'Emma : il traite Emma comme si elle était un meuble, « un pur objet », et comme Christine Duff le souligne dans *Univers intimes : pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, « le meuble, par définition, n'a pas de vie intérieure » (1). Emma explique à plusieurs reprises comment les hommes blancs d'aujourd'hui ne comprennent pas et ne comprenaient pas la subjectivité des femmes noires : « Avec leurs grands mots, ils prétendent aujourd'hui étudier les manifestations de la folie chez les négresses. Cependant, ils refusent de savoir ce qui se passait sur les négriers et dans les plantations » (*Livre* 29). À cause de cette incapacité de comprendre sa patiente de l'intérieur, il y a donc sans doute un vide qui existe dans le rapport rédigé par le docteur MacLeod. Bien qu'il écrive tout à propos d'Emma dans son cahier, il représente mal la vraie histoire de cette femme.

Dans *Corregdiora*, les grand-mères révèlent à Ursa que les colonisateurs du Brésil ont également dissimulé la perspective féminine de l'esclavage. Pourtant, à la différence

de l'histoire écrite « à l'envers » dans *Le Livre d'Emma*, les vestiges historiques dans *Corregidora* sont totalement effacés. En d'autres termes, au lieu d'écrire des livres qui ne représentent pas la vraie expérience des femmes, les colonisateurs dans ce roman ne laissent aucune trace écrite de l'esclavage. Ursa répète ce que ses aïeules lui ont raconté : « She said when they did away with slavery down there they burned all the slavery papers so it would be like they never had it » (*Corregidora* 9). Great Gram constate aussi qu'après l'abolition de l'esclavage, les maîtres ont détruit la preuve qu'un tel système a jamais existé : « *Because they didn't want to leave no evidence of what they done – so it couldn't be held against them* » (14). Cependant, malgré tous leurs efforts pour oblitérer les documents de l'esclavage, les colonisateurs n'ont pas pu effacer la mémoire personnelle de ce que les femmes *Corregidora* ont vécu. C'est pour cette raison que chaque femme de la lignée prend en charge le maintien de cette mémoire collective et par le partage de leurs propres histoires de l'esclavage.

De la même façon, les femmes dans *Le Livre d'Emma* s'efforcent de garder leur mémoire familiale vivante. Elles luttent contre les rapports dominants des colonisateurs pour exposer les vraies horreurs de l'esclavage. L'expérience de Kilima en est un exemple : « L'histoire de Kilima est la vérité vraie, il n'est pas de silence pour la faire taire, pas de silence qu'il parviendrait l'effacer de nos mémoires » (155). Ce devoir ancestral correspond en effet à la distinction que pose Halbwachs entre la mémoire historique et la mémoire autobiographique : « À côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence » (Halbwachs 52). Comme on le voit avec les descendants de Kilima, les

souvenirs de l'esclavage n'ont pas disparu. En fait, la mémoire de l'esclavage vit toujours en chaque femme : Mattie, par exemple, se souvient de plusieurs histoires qui ne se trouvent pas dans les « grands livres ». Elle prend donc l'initiative de partager avec Emma tous « les souvenirs qui se déroulent en elle » pour que sa nièce puisse aussi continuer à raconter l'histoire de leur lignée (132). Emma déclare : « Tout était pour elle matière à évoquer la mémoire, une manière, semble-t-il, de ne pas perdre le fil de la vie et d'enfouir en moi ses souvenirs, ceux de ma grand-mère, Rosa, tout ce qu'elle savait d'elle, sa vie, la vie de toutes les autres, celles d'avant elles, celles d'avant moi » (119). Donc, tout comme Emma transmet ses souvenirs à son interprète, les femmes de la lignée ont transmis leurs histoires à la génération suivante.

En fait, c'était en transmettant la mémoire que Mattie a encouragé sa jeune nièce à étudier et à contester l'Histoire des hommes blancs. Emma admet que c'était Mattie qui lui a inspiré « la passion des études » (109). Pour Emma, étudier est une manière pour les femmes de contredire les mots des colonisateurs : « Il y en a de ces négresses qui se sont mises à croire qu'elles pouvaient faire comme les hommes. Elles ont ouvert de grands livres [...] Elles buvaient les livres, elles les engloutissaient » (29). Donc, presque deux siècles après l'arrivée de Kilima sur l'île de Grand-Lagon, Emma est allée en France, où elle a passé des années à travailler sur une thèse doctorale au sujet de l'esclavage. Nickolas, l'ancien amant d'Emma, parle de la passion de celle-ci pour cette histoire, « celle du continent africain surtout » (41) :

Elle est allée en Afrique, au Sénégal, elle a passé des jours entiers à errer parmi les vestiges de Gorée, puis au Bénin [...] Elle avait rassemblé une foule de documents sur les Amazones, les guerrières qui, prétendait-elle, avaient défendu ce royaume contre les envahisseurs européens et de qui on n'avait plus jamais entendu parler (41).

De cette façon, le cahier du docteur MacLeod est juxtaposé à la thèse d'Emma, qui, en présentant une perspective féminine sur l'esclavage, contribue à la contre-mémoire de cette période. Comme Lipsitz la définit : « Counter-memory looks to the past for the hidden histories excluded from dominant narratives [...] counter-memory forces revision of existing histories by supplying new perspectives about the past » (213). La thèse d'Emma proposerait une nouvelle version de l'histoire, une version qui représenterait mieux la culture du colonisé, ainsi que la vie intérieure des femmes. L'écriture devient donc pour Emma une manière d'élargir la connaissance de l'esclavage et de la protéger de l'oubli.

Pour les femmes Corregidora, par contre, la manière de perpétuer la mémoire de l'esclavage passe par le corps. La grand-mère d'Ursa lui explique : « *They burned all the documents, Ursa, but they didn't burn what they put into our minds. We got to burn out what they put in our minds [...] Except we got to keep what we need to bear witness* » (72). Donc, pour continuer la transmission de la mémoire, les femmes Corregidora ont toujours enseigné à Ursa la nécessité de « make generations ». Amy S. Gottfried remarque que le mot « *Ursa* in Latin means 'bear,' a word whose associative meaning is undeniable here » (560). Ce nom a donc un double sens : en transmettant la mémoire à leur petite fille, les femmes Corregidora encouragent Ursa à se reproduire ou « to bear children ». Pourtant, l'objectif de cette reproduction est de continuer de témoigner, ou

« to bear witness » des horreurs de l'esclavage. En racontant des histoires des plantations, la mère d'Ursa lui dit :

I'm leaving evidence. And you got to leave evidence too. And your children got to leave evidence. And when it come time to hold up the evidence, we got to have the evidence to hold up. That's why they burned all the papers, so there wouldn't be no evidence to hold up against them (14).

Les femmes de chaque lignée mettent donc l'accent sur la nécessité d'un successeur, non seulement pour garder le fil de la vie, mais aussi pour lutter contre l'oubli.

D'un côté, ce devoir ancestral peut être considéré comme un acte qui contribue au gain économique du maître. Comme Tadpole l'observe : « Procreation. That could also be a slave-breeder's way of thinking » (22). Cet énoncé provient du fait que, pendant la période de l'esclavage, les maîtres ont beaucoup compté sur le corps des femmes pour maintenir le système servile. Par exemple, les maîtres avaient besoin des femmes pour produire de nouveaux esclaves. Dans *Slave Women in Caribbean Society*, Barbara Bush explique : « Whereas the male slave was valued solely for the economic contribution he made to the plantation, the woman was expected to perform both sexual as well as economic duties. Childbearing fell into the former area, but also sexual duties performed for white masters » (11). Les personnages dans *Corregidora* font plusieurs références à la violence sexuelle qui existait au centre du système. Les femmes *Corregidora* racontent par exemple l'expérience de Great Gram dans une plantation au Brésil : « *He took her out of the field when she was still a child and put her to work in his whorehouse while she was a child. She was to go out or he would bring the men in and the money they gave her she was to turn over to him* » (10). De cette façon, en ayant des relations sexuelles et en procréant, les femmes donnaient au maître de nouveaux esclaves à vendre et à exploiter.

De l'autre côté, et tel est le cas pour les femmes Corregidora, cette tradition est une stratégie de survie, une manière de garder leur histoire collective vivante. Cette idée de « making generations » est en d'autres termes une transmission de la mémoire par laquelle les descendants pourraient assurer que leur voix et celle de leurs aïeules soient entendues. À la différence des actes sexuels auxquels le maître Corregidora les forçait à participer, l'arrière-grand-mère et la grand-mère d'Ursa utilisaient leur corps pour des raisons plus significatives : elles renversent l'exploitation sexuelle de leurs corps et elles assurent plutôt que la mémoire de ces expériences traumatiques avec leur maître ne se perde pas. On voit l'efficacité de ce devoir ancestral, car la mémoire s'est déjà transmise entre quatre générations de femmes : de Great Gram à Gram et de Mama à Ursa. Ainsi, en rappelant à Ursa le besoin de passer cette mémoire à un successeur, les femmes Corregidora comptent garder les histoires personnelles de l'esclavage vivantes : les descendants seront là pour continuer le fil de la vie et pour témoigner elles aussi les expériences que les femmes ont vécues.

Les effets négatifs de la mémoire traumatique

La transmission de la mémoire entre les femmes sert donc clairement de moyen pour perpétuer la mémoire collective de l'esclavage et de s'approprier une version de l'histoire qui a été négligée au cours des siècles. Cependant, comme on le voit chez Emma et Ursa, ce devoir ancestral n'est pas complètement une expérience positive. Plus précisément, dans leurs efforts pour préserver leurs histoires, les deux protagonistes deviennent attachées à la mémoire traumatique de l'esclavage. Dans l'article « The

Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », Bessel Van der Kolk et Onno Van der Hart examinent cet aspect de la mémoire traumatique. Ils expliquent que les individus traumatisés s'attachent au trauma et que le développement complet de leur personnalité est par conséquent tronqué. De cette façon, en vivant avec les mémoires de leurs ancêtres, Emma et Ursa deviennent traumatisées et incapables de d'avancer vers l'avenir. Elles ne vivent pas leur propre vie, mais elles retournent souvent aux souvenirs de leurs aïeules. C'est-à-dire que même si la protagoniste n'a pas vécu les traumatismes de l'esclavage, leurs implications et leurs effets n'en sont pas moins importants. Ces éléments traumatiques sont transmis en même temps que les histoires.

La mémoire d'Emma est remplie de plusieurs images associées au passé esclavagiste. Elle exprime à maintes reprises sa fascination pour le bleu, une couleur qui, selon elle, symbolise à la fois la folie, la peau noire et la traversée des bateaux négriers. Le docteur MacLeod explique qu'avec Emma, « il n'y est question que du bleu : le bleu du ciel, le bleu de la mer, le bleu des peaux noires et de la folie qui serait venu dans les flancs des bateaux négriers » (8). On voit donc que cette couleur et sa valeur symbolique ont un effet sur plusieurs aspects de la vie de la protagoniste. Durant sa jeunesse, Emma a souffert à cause de la couleur de sa peau, une couleur qui est, selon elle, si noire qu'elle est bleue. Elle constate : « Ma tête est énorme, couverte de grains de poivre épars, et ma peau, si noire, brille parfois et se voit presque bleue. Je te l'ai déjà dit, c'est à cause de cela surtout qu'ils me détestent » (76). À l'école par exemple personne ne lui parlait et les filles se moquaient malicieusement de son apparence. À la maison, sa mère et sa tante Grazie, deux femmes de peau plus claire, la négligent et ne lui montrent aucune tendresse. Emma décrit comment cette couleur de désespérance incarne aussi la mémoire

collective à Grand-Lagon : « Certains disent là-bas, que l'intensité du bleu cause une manière de folie » (20). Emma explique que les citoyens de cette île caribéenne n'ont aucun autre choix que de penser à la couleur bleue. Entouré de l'eau de l'océan, cette couleur est « la première chose qu'on voit à Grand-Lagon », raconte Emma (20). Ce bleu est donc aussi un rappel des millions d'esclaves qui ont fait la traversée de l'océan Atlantique et qui ont dû endurer les conditions épouvantables durant le Passage du milieu. Emma évoque l'eau et ce qu'elle représente : « Cette eau, dans son bleu si bleu, cache des siècles de sang vomi des cales de négriers, sang de tous ces nègres que l'on jetait par-dessus bord » (112). Donc, malgré le fait qu'Emma n'ait jamais vécu ces expériences elle-même, la mémoire vit toujours dans sa lignée.

À cause de tous ses souvenirs douloureux, personnels et collectifs, Emma a beaucoup de mal à se projeter dans l'avenir. Comme on l'a déjà souligné, la manière dont les histoires sont racontées est aussi importante que le contenu de l'histoire elle-même. Cette notion n'est pas moins significative dans l'analyse de la mémoire traumatique. Les analepses, les répétitions et les interruptions mis en évidence dans le chapitre précédent ne sont pas seulement des techniques de l'oralité, mais aussi des indices qui montrent l'incapacité des personnages à progresser. En observant par exemple la manière dont Emma se réfère souvent aux mêmes images, Flore remarque que la protagoniste « n'a fait que décrire, encore et encore, ce qu'elle appelle le bleu de Grand-Lagon » (19). Cette répétition signifie alors l'attachement aux événements traumatiques. On remarque aussi que, pendant qu'elle essaie de tout raconter, Emma coupe à plusieurs reprises le fil de son récit à cause de la fatigue. À quelques reprises, Emma admet sa propre fatigue : « Je suis fatiguée, c'est vrai, mais j'ai encore beaucoup à te dire » (81). À un autre moment donné,

la fatigue revient et Emma interrompt son récit. Flore observe : « À ce point du récit, Emma semblait si extenuée [...] Elle se sentait si affaiblie qu'elle accepta de prendre mon bras pour regagner son lit » (118). Cela révèle que la conteuse doit utiliser toute son énergie pour raconter les histoires de son passé traumatique. La mémoire douloureuse épuise Emma et par conséquent elle doit souvent se reposer afin de pouvoir continuer. Comme le signalent Bessel van der Kolk et Onno van der Hart, les victimes du trauma attendent longtemps avant de raconter leur expérience : « traumatic memory takes too long », constatent-ils (163). Comme Flore le dit à un moment donné : « nous dûmes patienter plus d'une semaine avant qu'Emma ne se remette à nous parler » (126). On voit donc la difficulté de vivre avec la mémoire douloureuse de l'esclavage. Ensemble, toutes les pauses et répétitions dans les récits d'Emma montrent le grand effort requis pour raconter cette histoire.

De la même façon, dans *Corregidora*, la protagoniste montre la difficulté de raconter toute sa mémoire collective à la fois. Par exemple, en faisant référence à ses conversations avec Mutt, Ursa souligne elle-même qu'elle racontait des histoires découpées au lieu d'une longue narration : « I never really told him. I gave him only pieces. A few more pieces than I'd given Tadpole, but still pieces » (60). De la même façon, Ursa observe que les histoires de sa mère sont également brisées et incomplètes : « It sounded almost as if she were speaking in pieces, instead of telling one long thing » (123). Selon O'Neale, cette nature fragmentaire de la mémoire – et par conséquent, du roman – aide à mettre l'accent sur l'inéluctabilité des effets traumatiques du passé. La douleur de vivre avec le passé familial est démontrée dans une série de retours en arrière qui se répètent tout au long du roman. O'Neale explique que : « The novel is adroitly

structured so that the miscarriage in [Ursa's] youth and flashbacks of her female progenitors' violent sexual experiences control the narrative as they controlled [Ursa's] life » (34). Ce va-et-vient entre le passé et le présent montre que ni la mère ni la fille, n'est capable de construire un récit continu de son passé ancestral.

Pourtant, tout comme O'Neale le souligne, ce ne sont pas uniquement les souvenirs de ses aïeules qui hantent Ursa tout au long du récit, c'est aussi la manière de penser qui a été gravée dans sa mémoire depuis sa jeunesse. Pour cette raison, après que son mari la pousse dans les escaliers, Ursa devient doublement traumatisée : elle est blessée d'abord par la violence de son mari, mais elle souffre aussi de la perte de son bébé et de sa capacité de concevoir. Dans un de ses monologues intérieurs, Ursa explique à sa grand-mère la peine de ne pas pouvoir donner naissance à un successeur et de contribuer au devoir ancestral de « making generations » : « What's bothering me? Great Gram, because I can't make generations. I remember everything you told me, Great Gram and Gram too and » (41). La narration est suspendue à ce point-ci, car c'est là où la peine devient trop forte : Ursa ne peut plus continuer à raconter son histoire. Allen interprète cette coupure dans la phrase non seulement comme une autre indication du trauma, mais aussi comme une technique de *blues*. Dans la section « The Blues Break in *Corregidora* », elle définit la fonction de cette coupure : « Jones uses the break technique to indicate transitions of all kinds in *Corregidora* : [...] fear of sharing certain feelings stops a character mid-sentence. Also, breaks mark certain characters' inability to deal with feelings or events in their lives » (266). Donc, tout comme les analepses représentent l'innommable du passé, le « blues break » signifie aussi pour Ursa l'incapacité d'avancer dans sa propre vie.

L'attachement à l'événement traumatique est aussi visible dans les rêves des protagonistes. En œuvrant à la conservation des histoires de leurs aïeules, les protagonistes commencent à répéter les scènes dans leur conscience. Comme Caruth l'explique : « There is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors, stemming from the event » (1995, 4). À titre d'exemple, Emma se rend compte que la répétition de ses rêves est une manière de lutter contre l'oubli. Elle constate : « Je crois que j'ai commencé à répéter mes rêves, pour ne pas les oublier » (58). Un des rêves qui se répètent souvent pour Emma est celui des tempêtes et des grands vents, celui « dans lequel la terre s'ouvrait et [l]'engloutissait » (120). De la même façon, tout au long de *Corregidora*, Ursa évoque les cauchemars qu'elle fait. Elle remarque à quelques reprises la manière dont les rêves s'emparent de sa vie : « The shit you can dream. I struggled out of sleep [...] They say it's what you really feel but it ain't what you really feel » (46). Sa mauvaise attitude envers la nature de ses rêves révèle sa difficulté de vivre avec la mémoire collective qui l'habite. Les hommes dans la vie d'Ursa savent aussi à quel point les souvenirs des femmes Corregidora hantent les rêves de la protagoniste : « You had a bad night, didn't you? », demande Tadpole (61). « You weren't sleeping well again », observe Mutt à un autre moment donné (77). On voit donc dans l'effort de chaque femme pour garder les histoires vivantes, les images du passé reviennent souvent à leur esprit et les forcent à revivre ces souvenirs douloureux.

Finalement, tout comme les rêves reviennent aux victimes du trauma, on remarque que les scènes elles-mêmes se reproduisent dans la vie des descendants. En se référant à l'ouvrage *Au-delà du principe du plaisir* de Freud, Caruth explique comment

les scènes traumatiques ont tendance à se répéter dans la vie des victimes : « Freud wonders at the peculiar and sometimes uncanny way in which catastrophic events seem to repeat themselves for those who have passed through them » (1996, 1). C'est-à-dire que bien que les femmes dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora* transmettent des histoires de l'esclavage, on remarque que certaines de ces mêmes expériences se répètent aussi dans le *présent* des protagonistes. Un élément qui révèle cette continuité entre le passé et le présent se trouve dans les relations amoureuses des deux protagonistes. Dans le chapitre « Mattie et Rosa » par exemple, Emma raconte l'histoire de ses grands-parents, Baptiste et Rosa. Emma explique qu'au début de leur relation, Rosa a savouré l'amour que son mari lui donnait. Ce dernier « avait un regard amoureux pour toutes choses, pour tout ce qui venait de Rosa » (111). Ensemble, Baptiste et Rosa suscitaient l'envie de tous les membres de la communauté à Grand-Lagon. Leur âme respective n'en formaient qu'une et leur amour prouvait que « malgré tout, malgré l'enfer des plantations certains avaient réussi à sauvegarder la force d'être » (110). Cependant, tout cela a changé quand Rosa a mis au monde « deux chabines dorées » : la mère et la tante d'Emma, Fifie et Grazie. Selon Emma, tout le monde à Grand-Lagon pensaient que Rosa avait dû trahir son mari, qu'il n'était pas possible que ces filles dorées naissent de parents si noirs. Par conséquent, l'amour entre Rosa et Baptiste n'était plus le même, car « ce n'était plus le même Baptiste » (115) : il a cessé de la traiter comme une déesse ; il a commencé à fréquenter plusieurs femmes et il l'a fait « descend[re] de son piédestal, cette Rosa ! » (116). Emma perçoit la chute de Rosa comme un événement qui se répète dans la vie des femmes noires. Elle suggère que le bonheur de sa grand-mère était voué à l'échec dès le début, car personne ne veut voir le succès dans la vie d'une femme « couleur de nuit » :

« Après tout, qui était-elle pour prétendre garder un homme ? Juste une femme à la peau bleue [...] pour qui l'existence ne doit être que de rêves. Voilà ce que pensaient les gens. Et voilà contre quoi nous devons nous battre depuis l'aube des temps » (116).

Cette manière de penser influe aussi sur la vie personnelle d'Emma. Il est d'abord important de noter que, durant toutes ses séances avec Flore, Emma ne mentionne jamais son ancien amant. Tout ce que Flore découvre de cet homme et de sa relation avec Emma lui est raconté par Nickolas lui-même. Plus précisément, après avoir rencontré Emma, Flore décide de contacter Nickolas pour essayer de mieux saisir la situation de sa patiente et pour découvrir ce qui l'aurait motivée à tuer sa fille. Durant leurs rencontres, Nickolas décrit l'amour qu'il avait pour sa partenaire. Sa passion pour Emma rappelle l'amour de Baptiste pour son épouse. Par exemple, de la même façon que Nickolas a exprimé son amour éternel dans son poème pour Emma (« *je veux me laisser guider par elle jusqu'à la fin des temps* » (101), Baptiste constate que ses sentiments pour Rosa dominent toute sa vie : « [il] avait juré que sa Rosa devait être son passé, son présent, son avenir » (111). Pourtant, tout comme Baptiste et Rosa ont connu des problèmes, Nickolas admet que sa relation avec Emma ne pourrait jamais marcher. Il constate que la mémoire douloureuse de ses aïeules empêchait Emma de vivre une vraie relation amoureuse. Nickolas affirme : « J'aimais passionnément Emma, mais c'était compter sans cet art de la destruction qui lui a été légué » (42). En d'autres termes, la mémoire la freine dans son amour pour Nickolas : « elle est incapable du moindre effort d'affection » (61). C'était sans doute à cause de l'histoire du maître Comte qui avait tenté de violer la jeune Kilima ou de l'histoire de Baptiste qui avait abandonné sa femme, qu'Emma n'a aucune confiance

dans le sexe opposé. Nickolas prévaut: « Pour Emma, toute relation amoureuse semblait suspecte, tout rapport amoureux, une forme de violence » (100).

De la même façon, la transmission de la mémoire complique les relations amoureuses d'Ursa. Premièrement, après avoir entendu les détails du viol de ses aïeules, Ursa croit que toute relation est basée sur les actes sexuels. Au cours des dix-huitième et dix-neuvième siècles au Brésil par exemple, la femme esclave était l'objet du désir sexuel du maître. Selon Ursa, cette objectification continue toujours : « A man always says I want to fuck, and a woman always has to say I want to get fucked [...] But what changes? Mutt doesn't change » (89). Elle ne considère pas ses relations avec les hommes comme un lien émotionnel entre deux personnes; elle les voit plutôt comme une reproduction des expériences sexuelles de ses aïeules sur les plantations. Comme Noh le fait remarquer : « [Ursa's] relationship with men turns out to be unrewarding and devastating, because these men treat her as a commodity much as Corregidora had treated her ancestral foremothers » (170). Dans une scène poignante où Mutt menace de vendre Ursa, la narratrice met en évidence cette objectification des femmes. Dans la troisième partie du roman, Ursa se souvient de la nuit où son accident a eu lieu. Cette nuit-là, Mutt a dit qu'il n'aimait pas la manière dont les autres hommes regardaient sa femme pendant qu'elle chantait. Dans une crise de jalousie, il avertit Ursa qu'il va interrompre sa performance pour la vendre aux enchères : « One a y'all wont to bid for her? Piece a ass for sale. I got me a piece a ass for sale » (159). Bien qu'il ne mette pas son plan à l'exécution, la référence au passé esclavagiste n'en est pas moins blessante. Cette scène, ainsi que l'accident violent avec Mutt, traumatisent Ursa de manière profonde. Allen explique :

Just as Portugese slave holders auction off slaves like cattle, Mutt threatens to walk up on stage while Ursa is performing and sell her “piece of ass” to one of the men in the audience at Happy’s. Here, too, Jones deliberately blurs the lines between past and present. In doing so she makes clear how, left unresolved, the past inevitably repeats itself (270).

Dans une autre scène, Ursa continue à estomper les lignes entre passé et présent. Ursa et Tadpole discutent de la situation de la protagoniste qui vient de perdre son bébé : « ‘What my mama always told me is Ursa, you got to make generations. Something I’ve always grown up with.’ Tad said nothing. Then he said, ‘I guess you hate him then, don’t you?’ » (10). À cet instant, Tad se réfère à Mutt, la personne responsable de l’accident. Pourtant, comme Ursa l’explique, elle parle du maître Corregidora, l’homme responsable de la douleur de sa famille: « I knew he hadn’t meant the old man but I went on as if he had » (10). De cette façon, Ursa transpose sa haine pour Corregidora, un homme de son passé, à ses sentiments envers un homme du présent.

Finalement, la scène la plus significative qui se répète dans *Livre d’Emma* est le meurtre de Lola, l’enfant d’Emma. On sait déjà qu’Emma a passé des années à travailler sur sa thèse doctorale. Elle comptait y exposer l’autre côté de l’histoire de l’esclavage : « Et moi, je voulais écrire ce livre qui, lorsqu’on l’ouvrirait, jamais plus ne se refermerait », déclare-t-elle (159). Pourtant, lors d’une deuxième tentative de soutenir sa thèse, le jury l’a rejetée encore une fois « à cause d’un manque de cohérence » (65). De cette façon, Emma voit cette décision comme le refus d’entendre sa voix et la voix des femmes noires. Elle relie en fait ce rejet à la chute de sa grand-mère Rosa, la femme qui a perdu l’amour de son mari :

Juste une femme à la peau bleue, à la peau sans une once de lumière, pour qui l'existence ne doit être que rêves [...] N'est-ce pas la même chose qu'ils ont pensé lorsqu'ils ont rejeté ma thèse? Qui est-elle pour prétendre écrire à son tour l'histoire? Que veut-elle prouver? De quel droit? (116).

Emma décide par conséquent qu'elle veut plutôt protéger sa fille de la condamnation que de continuer le fil de la vie. Cet événement rappelle l'autre aïeule, Kilima, et l'histoire de l'esclavage en général. Dans le pénultième chapitre du roman, on se rend compte qu'après s'être enfuie de la plantation Comte, Kilima « donna naissance à une fille qu'elle tente de noyer, puis elle perdit la raison » (156). Bien que Kilima n'ait pas mis fin à sa lignée, il y a tant d'autres femmes qui, pendant l'esclavage, l'ont fait. Effectivement, plusieurs femmes ont tué leur progéniture pour que l'enfant n'endure pas les conditions de l'esclavage. Étant donné que l'enfant suivait toujours la condition de sa mère, comme on le voit dans les articles douze et treize du *Code Noir*, il n'est pas surprenant que les femmes aient trouvé des façons de refuser la maternité pendant l'esclavage. Dans *Slave Women in Caribbean Society*, Bush explore « the possibility that the conditions of slavery reduced women's desire and ability to have children or may even have resulted in conscious forms of limitation such as abortion, contraception and infanticide » (137). Elle maintient en d'autres termes que les femmes ont choisi de ne pas avoir d'enfants : pour elles c'était mieux de tuer leur enfant que de les soumettre à une vie servile. Même Ursa se demande à un moment donné si elle aurait continué sa lignée : « I have everything they had, except the generations. I can't make generations. And even if I still had my womb, even if the first baby *had* come – what would I have done then? Would I have kept it up? » (60)

C'est en fait pour ce même acte qu'Emma se trouve à l'hôpital psychiatrique. Flore la retrouve chaque jour souvent debout à la fenêtre de sa chambre : « Aujourd'hui encore, elle est debout, face à la fenêtre, les yeux rivés sur le fleuve » (17). La fenêtre devient en effet symbole important de la vie de la patiente : enfermée dans l'hôpital psychiatrique, Emma passe beaucoup de son temps à regarder dehors par sa fenêtre. Pourtant, la fenêtre est aussi un objet qui la relie à son passé, car c'est une fenêtre qui donne sur l'eau du fleuve. On a déjà fait allusion au Passage du milieu et à la traversée de l'aïeule Kilima sur un bateau négrier. Pourtant, l'eau devient aussi significative car, après toutes ses expériences traumatiques, c'est là que Kilima s'est suicidée. Au lieu de noyer sa fille, elle a décidé de se noyer elle-même. Emma raconte : « Un jour, tout en blanc vêtue, elle entra dans l'océan et ne revint plus jamais » (156). Kilima a rejoint de cette façon toutes les âmes qui ont été perdues durant le Passage du milieu.

Cette scène tragique sert donc de préfiguration de ce qui se passe dans la vie de la protagoniste. Emma prévoit à maintes reprises son propre suicide en disant à Flore : « Quand tout sera terminé, mon sang s'en ira rejoindre celui de Kilima, de Rosa, d'Emma avant moi, et des autres » (138). À la fin du roman, le docteur MacLeod informe Emma qu'aucun procès n'aura lieu. De cette façon, Emma, qui avait préparé sa propre défense, est réduite au silence encore une fois. Par la suite, elle se suicide en se noyant dans la rivière, rejoignant son arrière grand-mère Kilima et tous ceux et celles qui sont morts sur les bateaux négriers. Habillée en blanc, comme sa grand-mère l'était, Emma commence son voyage sur « la route des grands bateaux » (160). La répétition de cette scène et le lien qu'elle tisse entre sa propre vie et la vie de Rosa révèlent qu'Emma n'a jamais séparé sa propre vie de la vie de ses ancêtres. Comme le dit Nickolas : « Elle vivait dans leur

ombre, proie de leur fantôme » (54). Au fond, Emma ne pouvait pas continuer à perpétuer cette tradition de transmettre la mémoire parce qu'il était trop difficile de manipuler ce passé douloureux. En racontant ses histoires personnelle et collective, elle essaie de garder la mémoire vivante. Pourtant, ce travail de conteuse devient impossible et il la condamne finalement à l'inertie et à la mort.

La continuation de la mémoire

Il n'y a aucun doute que les histoires traumatiques de l'esclavage influencent à la fois victime et descendant. Comme on vient de le voir, chaque protagoniste lutte contre un passé qui n'a pas été confronté, et qui la hante et l'empêche en fin de compte de vivre sa propre vie. De plus, dans les événements dramatiques, la transmission de la mémoire risque de s'arrêter complètement : Emma a tué sa fille, mettant fin à sa propre lignée. Ursa quant à elle a perdu la capacité de concevoir et donc de transmettre la mémoire familiale, une mémoire qui a longtemps traumatisé les femmes de sa lignée. Cette problématique nous mène donc à la question posée par Lequin, celle qui a suscité la présente réflexion : « Comment [...] se faire à la fois passeuse d'histoire, de cette mémoire fondatrice, et passeuse de vie? » (31). Afin de répondre à cette question, cette dernière partie cherchera à examiner la manière dont les femmes en question transforment la pratique traditionnelle de conter pour s'assurer que la mémoire demeure vivante ainsi que pour promettre un avenir meilleur.

Premièrement, à part la mémoire traumatique qui s'empare de la vie intérieure des protagonistes, il existe des problèmes extérieurs qui freinent le partage de la mémoire

chez chaque femme. Tout comme on a empêché Emma d'obtenir son diplôme, il y a des personnages dans *Corregidora* qui menacent la créativité d'Ursa. Par exemple, sa mère ne comprend pas les effets positifs que le *blues* lui apporte. Effectivement, elle veut que sa fille cesse complètement de chanter. Elle déclare : « I ain't gon have you singing no devil music. Me over there sitting up in church trying to praise God, and you over at Preston's singing to the devil » (146). Cette croyance en l'existence d'une musique diabolique est examinée par Oakley qui explique la raison pour laquelle les personnes ont essayé de dissuader leurs enfants de s'associer avec ce genre de musique : « His music considered 'sinful', or 'the devil's music', the blues singer was constantly being called to redemption, and children were always being warned away from the blues by their parents » (50). Donc, malgré le fait que les grand-mères Corregidora aient écouté des albums de *blues* chez elles, la mère maintient qu'écouter du *blues* n'est pas la même chose que le chanter : « That ain't the devil coming out of your own mouth » (146). Elle essaie en effet à maintes reprises de dissuader sa fille de chanter. Ce rejet de *sa* manière de conter mène Ursa à ressentir que personne ne peut comprendre son besoin de « give witness the only way [she] can » (54). Ursa révèle ce sentiment d'aliénation quand elle dit : « If you understood me, Mama, you'd see I was trying to explain it, in blues, without the words, the explanation somewhere behind the words » (66). Malgré ses efforts, Ursa n'arrive pas à convaincre sa mère des effets positifs de partager les histoires sous forme de *blues*.

De la même façon, à cause de ses attitudes sexistes et misogynes, Mutt n'aime pas quand Ursa chante devant les autres. En fait, il préférerait qu'elle reste toujours à la maison et ne travaille plus. Ursa élabore : « He didn't like for me to sing after we were

married because he said that's why he married me so he could support me. I said I didn't sing to be supported. I sang because it was something that I had to do, but he never would understand that » (3). En fait, Mutt ne comprend ni son désir de chanter ni son besoin de transmettre la mémoire collective de Corregidora. Il se plaint : « Shit, I'm tired a hearing about Corregidora's women. Why do you have to remember that old bastard anyway? » (154). Dans un de ses monologues intérieurs, Ursa imagine aussi qu'il essaie de la convaincre d'oublier les histoires de ses aïeules :

Forget what they went through.

I can't forget.

Forget what you been through.

I can't forget. A space between my thighs. A well that never bleeds (99).

Ce mode d'appel et réponse montre le contraste entre les perspectives masculine et féminine dans le récit. Cependant, Ursa remarque que ce n'est pas uniquement Mutt qui ne comprend pas son besoin de transmettre la mémoire. Dans les conversations avec son deuxième mari, Tadpole, Ursa découvre qu'il y a une grande différence entre la manière dont les histoires se transmettent pour les hommes et pour les femmes. Tadpole partage par exemple une histoire de sa propre lignée :

Well, I know that they taught Papa how to be a blacksmith doing [sic] slavery, and when the slavery was over, he went on being a blacksmith, and then everytime he saved up some money, he'd buy a little taste of land, so the generation after him would always have land to live on. But it didn't turn out that way (78).

Tadpole explique par la suite que, quand sa mère a essayé d'obtenir cette terre, « somebody had tore one of the pages of the book » (78). Pourtant, au lieu de contester cette injustice, la famille n'a rien fait : « They ain't nothing you can do when they tear the pages out of the book and they ain't no record of it. They probably burned the pages »,

constate Tad (78). Par contre, les femmes Corregidora ont toujours reconnu l'importance de lutter contre l'oppression et l'oubli et de témoigner de l'expérience de l'esclavage : « And that's when the officials burned all the papers cause they wanted to play like what had happened before never did happen. But I know it happened, I bear witness that it happened » (79). De cette façon, la narratrice met en évidence la différence entre la manière de penser des femmes Corregidora et celle des hommes dans le roman.

De la même manière, Flore remarque que les histoires d'Emma ne sont pas toujours comprises par ceux qui l'entourent. On a déjà évoqué l'incapacité du docteur MacLeod de comprendre le créole haïtien de sa patiente. Pourtant, même l'ancien amant d'Emma, le père de sa fille, n'a pas compris la mémoire collective d'Emma ni son désir de trouver et de raconter la vraie histoire de son peuple. Après quelques sessions avec Nickolas, Flore questionne la réception de la mémoire : « Je me demande s'il a jamais essayé de comprendre Emma de l'intérieur. A-t-il tenté juste une fois, une toute petite fois, d'essayer cet exploit de se mettre dans sa peau de négresse? » (102). Elle affirme que Nickolas ne comprend pas Emma. Par contre, grâce à Flore, Emma arrive finalement à transmettre sa mémoire d'une manière plus prometteuse. En d'autres termes, Emma a besoin d'une interprète non seulement pour aider avec la langue, mais aussi pour assurer que les histoires soient comprises. Avec son rapport intime avec Flore, Emma est capable de transmettre son message à une femme avant tout, mais aussi à une femme créole. Après quelques séances ensemble, Emma admet le lien intime qu'elle ressent avec sa nouvelle compatriote. Elle explique à Flore que c'est pour cette raison qu'elle lui transmet sa mémoire : « Tu as apporté quelque chose de frais dans ma vie [...] C'est pour t'en remercier que je te lègue les vies de Mattie et de Rosa. Je suis sûre que tu tireras

quelque chose » (105-106). De cette façon, Emma laisse à Flore une partie d'elle-même : elle s'assure non seulement que la mémoire de ses aïeules trouve une oreille attentive, mais aussi que l'héritage soit transmis.

Revenons à ce titre à la transmission de la chanson africaine déjà évoquée : « *Kilima changu kidogo*, ma petite colline / *Kitu changu kidogo*, ma petite chose » (Livre 128). Emma raconte à Flore que Cécile a chanté cette chanson pour la jeune Kilima afin de la calmer et la protéger. Presque deux siècles après Cécile a chanté cette chanson pour Kilima, Emma la chante dans sa chambre de l'institut psychiatrique. Flore comprend la signification de la chanson. Elle se demande : « Le docteur MacLeod a-t-il remarqué qu'après le chant, Emma semble s'apaiser ? » (20). Comme la chanson a calmé Kilima, Emma se détend après avoir entendu les mots de cette chanson. En la gardant avec elle, Flore évoque la possibilité qu'elle partage cette chanson avec d'autres femmes et qu'elle ait le même effet apaisant sur elles. De plus, le fait que la chanson a été transmise par plusieurs femmes souligne l'efficacité de la transmission de la mémoire. La chanson a continué dans la lignée des femmes pour arriver finalement à Emma. Il faut aussi noter que, grâce à Flore, la chanson ne sera pas perdue. Il n'y a pas de doute que le docteur MacLeod ne continuera pas cette tradition. Mais Flore, une femme créole et une compatriote d'Emma, ressent le besoin de récupérer les paroles. Au moment où Emma chante devant Flore et le docteur, Flore promet de conserver la mémoire de cette chanson. Elle note, « Je ne sais pas ce qu'il note dans son cahier, mais moi, je me surprends à essayer de mémoriser les paroles » (20).

Un autre aspect important de la réception de la mémoire d'Emma est l'acte décisif de Flore qui consiste à tout noter. Flore constate : « Dans un gros cahier, je me mets à

écrire Emma » (*Livre 34*). De cette façon, Flore aide à « textualiser » l'histoire d'Emma (Proulx 2005, 35) : elle va jouer un rôle dans la contribution à la version corrigée de l'histoire des femmes noires. À cet égard, il faut évoquer le rôle de l'écrivain créole dans la conservation des traditions orales. Larrier explique les traditions des femmes caribéennes : elle revient au concept de l'*oraliturai*n introduit dans *Lettres créoles* de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, par lequel ils soulignent l'essentiel du rôle du conteur : transmettre la mémoire collective. Larrier propose son équivalent, ce qu'elle nomme l'*oraliturai*ne (2000, 19), pour souligner l'importance d'inscrire la voix des femmes et de prendre leur place de conteuses. Soucieuse de garder la mémoire d'Emma vivante, Flore devient en effet une de ces *oraliturai*nes. Elle devient un personnage qui, comme le conteur, joue un rôle significatif dans la préservation de la mémoire culturelle. En s'adressant à Emma, Flore note dans son cahier : « J'écris [...] pour que vive à jamais ta voix, toi que personne n'a jamais écoutée. J'écirai jusqu'à ta dernière goutte de haine, et ta voix [...] résonnera jusqu'à la fin des temps » (*Livre 35*). Donc, bien que Flore transcrive la mémoire d'Emma, créant ainsi un « lieu de mémoire », on sait qu'elle essaie de garder la vraie voix de la conteuse et tous les éléments oraux de son récit. Sa version de l'histoire d'Emma ne coïncide pas avec celle du docteur MacLeod, tout comme sa perspective de l'esclavage n'est pas la même des historiens blancs : Flore présente une contre-mémoire à celle écrite par la culture patriarcale dominante. En écrivant son « livre d'Emma », Flore assure que la vie d'Emma et de celles venues avant elle ne tombe pas dans l'oubli. Cela fait partie du « double effet » de la transmission de la mémoire, un phénomène qu'on examinera dans le chapitre suivant.

Ursa, quant à elle, ne décide pas d'écrire la mémoire de ses aïeules, ni de la confier à un successeur. Après avoir perdu sa capacité de « make generations » et de confier les histoires de sa lignée à un successeur, Ursa décide plutôt que chanter le *blues* est sa propre façon de passer la mémoire collective, que le *blues* est le seul moyen dont elle dispose pour transmettre les histoires. Comme Ursa le dit: « They squeezed Corregidora into me, and I sung back in return » (103). Tout comme Flore devient la destinataire d'Emma, les chansons jouent un rôle significatif dans la continuation de la mémoire de la lignée d'Ursa. Avec le *blues*, celle-ci trouve une manière de raconter les histoires de ses aïeules et de construire sa propre vie. Dans *Blues, Ideology, and Afro-American Literature : A Vernacular Theory*, Houston A. Baker explique que le *blues* est une synthèse du passé esclavagiste et de l'avenir aux États-Unis :

Combining work songs, group seculars, field hollers, sacred harmonies, proverbial wisdom, folk philosophy, political commentary, ribald humor, elegiac lament, and much more, they constitute an amalgam that seems always to have been in motion in America – always becoming, shaping, transforming, displacing the peculiar experiences of Africans in the New World (5).

Le *blues*, tout comme l'écriture de Flore, peut être considéré de cette façon comme une nouvelle version de relayer les histoires. Ursa explique : « I wanted a song that would touch me, touch my life and theirs. A Portugese song, but not a Portugese song. A new world song. A song branded with the new world » (59). Ursa s'identifie toujours aux esclaves qui ont été arrachés de leur terre natale, mais elle trouve une chanson qui exprime ses sentiments et elle commence par la suite à trouver sa propre identité en tant que femme afro-américaine.

En outre, en même temps qu'elle chante et qu'elle s'assure que les histoires soient entendues, elle arrive à se guérir. Donc, tandis que sa mère et Mutt déprécient ses performances, Ursa valorise cette musique et l'effet positif qu'elle produit. Plus précisément, Ursa fait souvent référence au « blues feeling » qu'elle ressent pendant qu'elle chante : « When do you sing the blues? Every time I ever want to cry, I sing the blues », déclare-t-elle (46). Les chansons figurent alors la vie intérieure d'Ursa, mais elles représentent aussi la mémoire et la peine collectives de la culture afro-américaine. Le *blues* aide à exprimer « the interior world of personal feeling, of emotions experienced by individuals but shared by the group » (Oakley 50). De cette façon, l'acte de chanter le *blues* présente un double effet, car en même temps que les chansons aident les chanteurs comme Ursa à se guérir en exprimant leurs sentiments, elles aident aussi à faire circuler les histoires de l'esclavage et de la vie afro-américaine : « The expression of personal feelings was felt to relieve those feelings, and also [...] relate to those of the wider community » (Oakley 50). Avec le *blues*, Ursa arrive donc enfin à s'éloigner du traumatisme du passé et à le transformer en transmettant à sa propre manière la mémoire collective de ses aïeules.

En revenant donc à la question posée par Lequin, « Comment [...] se faire à la fois passeuse [...] de cette mémoire fondatrice, et passeuse de vie? » (31), on peut confirmer que les femmes situées à la fin de la lignée trouvent un moyen de perpétuer et la mémoire et la vie. Dans chaque roman, les conteuses ne sont plus capables de continuer la transmission intergénérationnelle de la mémoire. Elles trouvent par contre une nouvelle façon de partager l'histoire pour que la mémoire de leurs aïeules ne se perde pas : Emma la transmet à sa compatriote et interprète, tandis qu'Ursa la chante dans le *blues*. On

constate alors qu'après avoir entendu les histoires des ancêtres, le personnage à la fin de la lignée trouve son propre moyen d'apporter son témoignage pour assurer la continuation de la mémoire.

Chapitre quatre : une mémoire pour l'avenir : la transformation personnelle

La conclusion essentielle des romans tels que *Le Livre d'Emma* et *Corregidora* est que la protagoniste surmonte les obstacles et qu'elle sait qui elle est dans le monde : elle arrive enfin à trouver son « moi » et à s'intégrer à sa société. Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre de cette étude, ce but d'atteindre une meilleure connaissance de soi et de sa culture s'applique justement au processus d'initiation, un rite qui fait notamment partie de la tradition africaine et qui est donc intimement lié à l'héritage des protagonistes examinées ici. En exposant les étapes cruciales de l'initiation féminine, nous montrerons de quelle manière la transmission de la mémoire pousse les femmes situées à la fin de chaque lignée à se transformer et à s'assurer d'un meilleur avenir. Nous posons les questions suivantes : Quels obstacles les protagonistes doivent-elles surmonter? De quelle manière est-ce que les femmes atteignent la maturation essentielle à l'initiation? Comment la transmission de la mémoire opère-t-elle cette transformation? Dans un premier temps, on examinera les problèmes auxquels les deux protagonistes faisaient face pendant leur enfance. Cette analyse est significative à l'étude de la transformation, car elle montre les problèmes récurrents auxquels les jeunes protagonistes afro-américaines et caribéennes font face et la manière dont ces aspects influencent leur développement. Dans un second temps, on se concentrera sur la mémoire transmise d'Emma à Flore et de Mama à Ursa, ainsi que sur le processus de transformation qu'une telle transmission provoque chez la destinataire. Pour conclure, on examinera et interprétera le « double effet » de la transmission de la mémoire et la

manière dont les femmes à la fin de la lignée arrivent enfin à réorganiser leur vie et à se réconcilier avec leur passé collectif.

L'initiation féminine : les souvenirs d'enfance d'Emma et d'Ursa

On a déjà vu au cours de cette thèse comment Agnant et Jones ont incorporé les éléments oraux, les intertextes et la fragmentation dans leurs récits pour faire appel à la mémoire collective des femmes. D'un côté, c'est à cause de la mémoire traumatique et des retours en arrière de chaque protagoniste qu'il est impossible de raconter l'histoire de façon linéaire comme on le voit dans les romans de formation traditionnels. De l'autre côté, c'est grâce à ces analepses que le lecteur arrive à comprendre les étapes parcourues par la jeune protagoniste. Dans *Le Livre d'Emma*, par exemple, une grande partie du texte est axée sur l'enfance de la protagoniste. Dans « Fifie », Emma partage les souvenirs de sa relation douloureuse avec sa mère. Tout au long du chapitre, la conteuse décrit les années de son enfance jusqu'à son adolescence. Emma commence d'abord par le jour de sa naissance, quand elle était la seule fille des quintuplées à survivre. Pour cette raison, Emma est connue dans sa communauté comme une malédiction plutôt qu'un miracle : elle est exclue à cause des circonstances de sa naissance ainsi qu'à cause de la couleur de sa peau « si noire que bleue ». À quatre ans, Emma ressentait déjà le mépris que sa mère Fifie et sa tante avaient pour elle. Mais malgré le refus de Fifie de reconnaître la présence de sa fille, Emma cherche désespérément l'affection maternelle. À neuf ans, la protagoniste décide de trouver une manière de séduire sa mère pour enfin attirer son attention. Elle erre partout dans Grand-Lagon à la recherche d'un trésor pour Fifie, mais

en fin de compte, sa quête n'est qu'un échec : tout comme elle ne découvre jamais l'amour de sa mère, Emma ne trouve aucun trésor qui puisse la sauver de sa solitude.

Ursa lutte également dans sa relation avec sa mère, Irene, qui, comme on l'a déjà mentionné, n'approuve pas sa manière de chanter. Irene essaie souvent de convaincre sa fille d'abandonner son passe-temps « diabolique », une demande qui finalement force Ursa de quitter la maison maternelle : « We just kept having riffs like that until I just got on a bus and came to the city » (147). De la même façon, c'est à cause de sa relation malsaine avec Fifie qu'Emma décide de fuir sa ville natale, jurant de n'y jamais retourner. Pourtant, une différence significative entre les deux protagonistes réside dans la manière dont elles se réfèrent à leur mère respective. Emma, par exemple, utilise le plus souvent le prénom Fifie quand elle parle de sa mère, ce qui révèle la distance émotionnelle entre les deux femmes. À la fin d'un chapitre traitant de leur relation, Emma ne la nomme pas du tout, constatant : « Je ne pourrai jamais pardonner à celle qui m'a mise au monde » (*Livre* 94). En revanche, Ursa appelle toujours sa mère « Mama », un terme informel porteur d'une certaine intimité.

Par ailleurs, tout comme le conflit mère-fille est récurrent dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora*, la couleur est aussi un thème prépondérant. Pendant sa jeunesse, on rappelle constamment à Emma la couleur de sa peau. Elle explique par exemple que les filles à l'école « disent qu'en plus de ma peau bleue, je suis faite tout d'une pièce, et à cause de cela, aucun homme ne voudra jamais de moi » (113). La couleur de sa peau lui donne donc un complexe : elle compare souvent sa peau bleue à celle plus claire de sa mère. Elle se considère laide à côté de sa mère, une beauté : « Elle n'a besoin de rien, Fifie, pour être belle, surtout pas de moi, encore moins de mon amour » (90). À onze ans,

Emma va, contre son gré, chez Azwélie, une sorcière qui a « pour mission de [la] munir d'un charme implacable » (92). Emma passe trois jours et trois nuits chez Azwélie qui est résolue à transformer la jeune « en une femme à laquelle aucun homme ne saurait résister » (92). Mais cet effort de transformation engendre encore plus de complexes chez la protagoniste. On note par exemple qu'Emma finit la phrase susmentionnée en disant « malgré ma peau de nuit ». Elle continue : « Puisqu'il n'y a rien à faire pour modifier mon physique, seule la magie peut me sauver et, par ricochet, sauver Fifie qui compte se débarrasser de moi le plus vite possible » (92). Ce séjour chez Azwélie marque Emma sur le plan émotif, car c'est chez cette sorcière qu'elle se rend compte que sa mère n'a jamais voulu d'une fille à la peau si bleue.

Quant à Ursa, c'est sa peau claire qui la complexe. En fait, l'essentiel du deuxième chapitre s'articule autour de cette même préoccupation : Ursa est une mulâtresse et la couleur de sa peau est un rappel constant de l'abus sexuel du maître Corregidora qui a conçu la grand-mère, ainsi que la mère d'Ursa. Son père, Martin, était noir, comme on le découvre vers la fin du roman, mais la peau d'Ursa ressemble beaucoup plus à celle de Corregidora. En se mariant avec Mutt, la protagoniste ne change pas de nom de famille: «*You Corregidora's, ain't you. Ain't even took my name. You ain't my woman* », constate son ancien mari dans un des rêves d'Ursa (61). Pourtant, malgré le fait qu'elle garde le nom du maître toute sa vie, Ursa est pleine de ressentiment quand sa collègue, Sal Cooper, lui demande son origine. Consciente du passé douloureux de ses aïeules, Ursa n'aime pas parler de ce sujet :

« Do you know what you are? »
 « What? »
 « What all you got in you. I know you got something
 else in you that funny name you got. »
 I said I don't know (72).

Comme on l'a vu avec le « blues break », Ursa met brusquement terme à la conversation, car penser à Corregidora est insupportable. Ursa constate : « I felt resentful, and a little angry because she was saying those things to me » (70). À un autre moment donné, Ursa exprime le même sentiment quand Tadpole remarque son hybridité culturelle : « 'You seem like you got a little bit of everything in you,' he said. 'I didn't put it there,' I said. I felt the resentment again, the kind I'd felt when Sal was talking to me. I didn't say anything else » (80). Finalement, ces conversations rappellent à Ursa une scène de son adolescence quand un homme nommé Urbane Jones lui pose le même type de question :

« *What are you?* » *he asked.*
 « *I'm an American.* »
 « *I know you an American. But what nationality. You Spanish?* »
 « *Naw.* »
 « *You look like you Spanish. Where you from?* » (71).

Encore une fois, Ursa esquivé les questions que les autres lui posent, mais de cette manière, elle évite aussi de se réconcilier avec la peine du passé. On voit donc au fur et à mesure de ses retours en arrière qu'il existe plusieurs conflits raciaux dont chaque femme doit s'occuper et avec lesquels elle doit se réconcilier.

Un autre conflit significatif dans la vie de ces protagonistes est l'absence du père et l'impact émotionnel qu'elle joue dans leurs relations amoureuses. Condé remarque dans son ouvrage *La parole des femmes* que cette absence paternelle est un phénomène commun dans la littérature caribéenne, comme on l'observe dans *Le Livre d'Emma* :

« Schéma classique aux Antilles, nous ne savons rien du père » (10). Emma montre à quelques reprises sa curiosité pour son « *père inconnu* » (77). Elle exige de Fifie une réponse : « Dis-moi où est mon père » (69) et entend sa tante « conter que mon père était le seul survivant d'un pays qui n'existe plus » (70). Pour cette raison, Emma vit seule dans la maison avec sa mère, sa tante et son seul ami, Tonnerre, un chien qu'elle adopte comme père. De la même façon, Ursa n'a pas de figure paternelle. Elle réfléchit, comme Emma, sur le fait que sa mère était toujours seule : « *I never saw her with a man, never saw her with a man* » (102). Toutes les femmes Corregidora – arrière-grand-mère, grand-mère, mère et fille – partagent alors un seul domicile : « The two women in that house. The three of them at first and then when I was older, just the two of them » (100). Cette structure familiale est significative pour le développement féminin. D'un côté, l'absence du père est une des raisons pour lesquelles les protagonistes ne peuvent pas maintenir une relation amoureuse plus tard dans leur vie. De l'autre côté, ce vide renforce le lien entre les générations de femmes, car comme on le voit dans les deux romans étudiés ici, c'est souvent la grand-mère ou la tante qui éduquent la jeune : « La grand-mère se trouve donc dépositaire de la connaissance du passé et communique son savoir à l'enfant », affirme Condé (10). En d'autres mots, la manière dont elles ont été élevées pousse les protagonistes à comprendre les expériences féminines de l'esclavage aussi bien que le rôle qu'elles doivent jouer dans la chaîne narrative.

Dans le documentaire *The Long Tears: An Ndebele Story*, de David Forbes, la narratrice décrit les rites de passage d'une tribu de l'Afrique de l'Ouest. Ce documentaire montre que, tandis que l'initiation masculine comporte un voyage aventureux dans les montagnes avec d'autres hommes, les jeunes femmes entrent dans de longs mois de

solitude pendant lesquels elles reçoivent la direction maternelle prolongée pour intégrer le savoir familial et pour devenir femme. Ce n'est donc pas par coïncidence que les protagonistes passent la majorité de leur enfance sous la direction de leurs aïeules. Cette initiation féminine fait partie de la culture africaine et elle est une étape essentielle dans la formation de chaque protagoniste. Par exemple, après une enfance où elle ne ressentait que la haine et l'invisibilité, Emma décide d'aller habiter avec Mattie, la cousine de sa grand-mère : « J'avais douze ans [...] lorsque je décidai de quitter Fifie. J'avais pris la route qui part de Grand-Lagon et j'étais arrivée à l'aube de Moussambé. J'avais trouvé refuge chez une femme nommée Mattie » (106). Puisque sa propre mère ne lui parle jamais, c'est donc avec Mattie qu'Emma apprend à connaître son passé familial. Emma constate : « J'étais venue à Mattie avec une seule idée en tête : tout connaître sur la vie de ma grand-mère, retrouver les fils que Fifie refusait de me tendre pour m'aider à poursuivre mon chemin » (107).

Pour cette raison, l'arrivée chez sa tante marque pour Emma le début de son initiation à la lignée de femmes. En faisant chaque nuit des nattes dans les cheveux d'Emma, Mattie lui enseigne des leçons de vie et des histoires variées de ses aïeules. La protagoniste explique : « Cette séance de coiffure est un rituel qui précède la nuit. C'est également mon heure de leçons avec Mattie » (131). Emma continue :

Mattie m'assoit encore sur ses genoux pour me natter les cheveux. Même quand les nattes sont parfaites, avec tous les petits brins de cheveux bien sagement collés les uns aux autres, elle les défait chaque soir, les roule entre le pouce et l'index avant de les tresser à nouveau [...] Tout en s'humectant les lèvres, tout en remuant ses doigts, Mattie parle (130).

Cette scène renforce la notion que la mémoire est transmise d'un corps à l'autre, « from mouth to ear, body to body, hand to hand » (Minh-ha 121), car en même temps qu'elle tresse les cheveux d'Emma, Mattie entrelace aussi toutes les histoires des femmes de la lignée. Emma raconte que pendant ces moments d'intimité, elle apprenait plusieurs choses sur la vie. Outre les expériences des femmes comme Rosa et Kilima, Mattie partage des leçons de survie et de résistance. La suivante est une leçon qui se répète à maintes reprises dans le récit : « N'oublie pas, une femme qui parle trop fait autant de bruit qu'un nuage dans le ciel. C'est ainsi que Mattie refermait chaque soir le grand livre des femmes venues du pays de Guinée » (124). Ces conseils de ses aïeules restent avec Emma pendant toute sa vie : après le rejet de sa thèse sur l'expérience féminine de l'esclavage, Emma répète à Flore les mêmes paroles qu'elle a apprises dès un jeune âge. Emma l'avertit : « N'oublie jamais, Flore, une femme qui parle, crie et hurle en vain fait autant de bruit qu'un nuage. Mieux vaut avaler sa langue, crois-moi, comme le faisaient nos grand-mères sur les bateaux » (106). La répétition de cette phrase à d'autres moments dans le texte⁹ montre que l'éducation d'Emma joue un grand rôle dans sa vie et qu'elle a mémorisé les leçons de son enfance.

De la même façon, Ursa apprend très tôt les histoires de l'esclavage et, comme Emma, elle les garde en elle pour toujours. La protagoniste constate : « I am Ursa Corregidora. I have tears for eyes. I was made to touch my past at an early age » (77). Dans le cas d'Ursa, les grand-mères racontent leurs histoires dans la maison. Chaque femme de la famille participe à cet art de conter, s'asseyant tous près de la chaise

---

⁹ (*Livre* 105, 159, 164).

berçante de sa grand-mère : « One sitting in a rocker, the other in a straight-back chair, telling me things », explique Ursa (100). Ainsi, l'art de conter devient un rituel quotidien où Ursa apprend des horreurs de son passé : « And we'd have steaming cups of cocoa and remember. Corregidora, who gave orders to whores, the father of his daughter and his daughter's daughter » (102). Ses aïeules parlent non seulement des histoires du passé, elles partagent aussi leurs pensées au sujet de la vie sexuelle, de la procréation et des responsabilités féminines. Elles insistent notamment sur le besoin de « make generations », « something I've always grown up with, » constate Ursa (10). Ces rituels symbolisent l'expérience marquante que les filles subissent avant de devenir femme. En transmettant la connaissance, les aïeules préparent les filles à entrer dans une nouvelle phase de leur vie et pour continuer la transmission de la mémoire.

Finalement, après avoir entendu toutes les histoires de leurs aïeules, chaque protagoniste quitte le foyer familial pour poursuivre un rêve. Emma quitte Haïti pour rédiger une thèse sur l'histoire de l'esclavage. Pendant son adolescence, Emma a vite terminé ses études universitaires et a ensuite décidé de partir à l'étranger. Emma constate : « Cette bourse me permettait d'aller poursuivre mes études dans les pays lointains [...] Je choisis la France, un pays avec lequel je ne ressentais aucun lien particulier sauf que l'Histoire avait voulu que je m'instruise dans sa langue » (128). Elle part donc pour le pays du colonisateur en apportant avec elle toutes les histoires et les chansons que Mattie lui a enseignées. À l'étranger, elle trace les voyages entrepris par les femmes noires de l'Afrique. Comme Nickolas l'explique, « elle avait rassemblé une foule de documents », elle avait absorbé toute l'information qu'elle pouvait pour ajouter à ce qu'elle savait déjà sur les femmes africaines (41). Ursa, quant à elle, décide de quitter sa

ville natale pour devenir chanteuse. Elle part pour Lexington, Kentucky, trouvant sa vocation comme chanteuse de *blues* au café Happy's.

Malheureusement, la progression des protagonistes ne se réalise toujours. À cause du rejet de sa thèse, Emma n'arrive pas à atteindre son but : son histoire est écourtée et son rêve d'écrire un livre brisé. C'est par la suite qu'elle rencontre Nickolas et qu'elle décide de le suivre à Montréal où elle est finalement admise à l'hôpital psychiatrique pour le meurtre de sa fille. De la même façon, la vie d'Ursa prend un virage imprévisible quand elle fait une fausse-couche tragique et subit une hystérectomie. Elle devient par conséquent accablée de confusion et incapable de se débarrasser des souvenirs de son passé. Les protagonistes doivent donc trouver une nouvelle manière de transmettre leur mémoire et d'achever leur formation.

Voyage intérieur : le cas de Flore et d'Ursa

Pendant que les conteuses racontent les histoires de leurs aïeules sous forme de rêves ou d'analepses, il y a une autre narration qui se développe et qui encadre ces retours en arrière des protagonistes. Celle de Flore, à titre d'exemple, est le récit d'une quête d'identité provoquée par les histoires qu'Emma lui raconte. Dès le moment où elle rencontre la patiente, Flore commence à questionner plusieurs aspects de sa propre vie. De session en session, elle devient inspirée par la mémoire de la conteuse et elle avance par la suite dans son « chemin pour devenir une vraie négresse » (58). De la même façon, après avoir subi sa fausse-couche, Ursa débute un voyage intérieur. En revisitant ses souvenirs douloureux, elle décide finalement de retourner chez elle pour découvrir la

mémoire de sa mère et pour se réconcilier une fois pour toutes avec son passé. Donc, tout comme Jost l'explique par rapport au *Bildungsroman*, il existe un cheminement évolutif : « le *Bildungsroman* demeure une sorte de récit d'un voyage spirituel : la distance intérieure parcourue donne la mesure d'un progrès accompli » (104). À cet égard, si un roman de formation comprend un récit qui retrace le développement d'un protagoniste, Flore est en fait un personnage central dans *Le Livre d'Emma*, car il s'agit aussi de son parcours intérieur qui décrit tout au long du texte et non seulement de celui d'Emma.

Ainsi, en retraçant la trajectoire de ces protagonistes – Flore et Ursa – on montrera les étapes principales de la quête d'identité des femmes et le rôle que joue la mémoire dans ce processus de transformation. Dans *Les rites de passage; étude systématique des rites*, Arnold van Gennep propose une structure tripartite d'un tel cheminement : « *Rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au nouveau monde » sont, selon lui, les stades fondamentaux d'une expérience formatrice (Van Gennep 27). Suivant ce même schéma, nous analyserons les phases du parcours que suit chaque femme afin d'atteindre un niveau de conscience plus élevé.

i. La perte de soi

Afin de débiter leur voyage intérieur, les protagonistes doivent d'abord subir une épreuve qui les déstabilise et qui sert de catalyseur à leur transformation. L'accident d'Ursa par exemple marque un changement significatif dans sa vie. Après s'être rendu

compte qu'elle ne pourra jamais avoir d'enfants, Ursa décide que la transmission de la mémoire familiale n'est pas nécessairement une bonne chose : son identité a été formée par les expériences d'autres personnes et non par elle-même. Elle remarque le même problème dans la vie de sa mère qui raconte les histoires de ses aïeules, mais qui n'arrive jamais à partager son histoire à elle : « They'd tell theirs and then they'd look at her to bear them witness. But what could she say? She could only tell me what they'd told her » (102). De cette façon, on voit que la mémoire familiale que les aïeules ont toujours transmise entrave la mère d'Ursa, l'empêche de développer sa propre identité. Ursa prend alors conscience qu'elle ne peut plus – ni physiquement ni émotionnellement – transmettre la mémoire de la même façon que ses aïeules l'ont fait avant elle. Elle veut, par contre, se libérer de cette manière de raconter pour devenir une femme indépendante. En cherchant une nouvelle façon de partager les histoires, Ursa débute alors sa quête intérieure. Comme Noh le constate : « This novel is thus about Ursa's quest for her own self as well as the discovery of her identity in spite of the devastating memory of sexual violence inflicted on her ancestors » (182). Après son accident, Ursa commence à se séparer de ses vieilles habitudes afin de trouver sa propre identité de même que perpétuer la tradition orale de sa lignée.

Pour Flore, le moment révélateur se produit pendant sa première rencontre avec Emma. Dès le début, Flore se trouve rapidement impliquée dans la vie d'Emma qui la pousse à questionner sa propre identité et sa position impartiale d'interprète. Flore admet : « Je ne sais plus ce que je fais, ni qui je suis depuis que j'ai rencontré [Emma] » (*Livre 66*). Elle se rend compte qu'avant d'avoir parlé avec sa compatriote, elle avait négligé son héritage antillais. Sa définition d'elle-même fut longtemps basée sur le refus

de son identité caribéenne. Sa rencontre avec Emma évoque alors la perte de son ancienne manière de vivre et la formation d'une nouvelle identité plus fixée sur son passé caribéen. Il faut donc remarquer qu'il s'agit ici de la transformation de Flore, la destinataire, et non pas de celle d'Emma. Comme on l'a déjà indiqué, Emma n'arrive pas à soutenir sa thèse, ni à s'engager dans une relation amoureuse. Au lieu de se développer, elle s'accroche à la mémoire douloureuse de ses aïeules. De cette façon, loin de fournir un meilleur avenir comme le font les romans de formation traditionnels, où le héros trouve sa place dans le monde, l'histoire d'Emma se termine par la fin tragique d'une protagoniste épuisée par le poids de la mémoire collective.

Quand même, la vie d'Emma est d'une importance fondamentale, car sans elle, la croissance personnelle de Flore n'aurait jamais débuté. Puisque Emma n'arrive pas à réaliser la transformation essentielle des romans de formation, il revient maintenant à Flore de reprendre les choses là où elles en étaient restées. Flore constate : « [Emma] est déjà une partie de moi-même. Désormais, je dois vivre sa vie » (34). En d'autres termes, tout comme le destinataire sert à garder la mémoire vivante, Flore devient aussi responsable de continuer le fil du voyage intérieur : Emma passe le flambeau à la prochaine femme, pour ainsi dire. Ainsi, contrairement aux romans de formation traditionnels qui décrivent le développement linéaire d'un seul protagoniste, ce roman présente une vie qui est transmise d'une femme à l'autre.¹⁰

---

¹⁰ Il est pertinent de mentionner ici un roman écrit par l'auteure d'origine guadeloupéenne, Myriam Warner-Vieyra : dans *Juletane* une progression parallèle à celle de Flore se déroule dans la vie d'Hélène. Celle-ci est une travailleuse sociale qui, avant d'emménager avec son futur mari, tombe sur le journal intime d'une autre femme caribéenne, Juletane, qui vit en solitude dans une famille polygame en Afrique. À cause de l'intimité immédiate qu'elle ressent avec sa compatriote, Hélène devient remarquablement impliquée dans la vie de Juletane : « Plus Hélène avançait dans sa lecture, plus elle se sentait attirée vers

Ces deux femmes doivent donc se séparer de l'ancien mode de vie pour en trouver un nouveau. Cette étape, ce que van Gennep nomme « la séparation du monde antérieur » (27), signifie le début du voyage intérieur, du passage de l'état profane à l'état sacré, ou dans le cas de Flore, de zombification à la « dézombification », un concept que Duff examine en profondeur dans son ouvrage sur la vie intérieure dans la littérature caribéenne. En s'appuyant sur la philosophie caribéenne, Duff utilise les termes créoles *kò* et *kadav* pour souligner la distinction entre les personnages qui mènent une vie pleine dans le monde sacré et ceux qui sont zombifiés et qui vivent dans le monde profane. C'est-à-dire que, à la différence du *kò* (corps-personne) chez qui il y a une forte présence spirituelle, le *kadav* (cadavre) signifie tout humain vivant au niveau physiologique, mais privé d'une âme. Autrement dit, le *kadav* est un corps que « les forces spirituelles ont abandonné » (Duff 41). Flore, comme les autres protagonistes en question, fait partie de la deuxième catégorie, car en ne vivant pas pleinement sa propre vie, elle erre comme un *zombi* sans âme ni direction. Dans *Le Livre d'Emma*, Mattie explique ce phénomène de zombification, le fait de vivre dans un corps vivant mais doté d'une âme morte :

Trop de femmes ne savent pas qu'elles ont une âme. Quand le corps est considéré comme la poussière du chemin sur laquelle on crache [...] quand tout cela nous arrive, que les yeux ne peuvent retenir les larmes, eh bien, oui, l'âme s'en va, elle s'en va dans les larmes. Nous cheminons alors comme les zombies, la folie dans le regard et dans le ventre (130).

---

cette femme » (54). Donc, tout comme la destinataire Flore doit « vivre la vie » de sa compatriote, Hélène est une femme qui continuera le parcours intérieur de l'auteure de ce journal.

Alfred Métraux explique également dans *Le vaudou haïtien* que « le zombi demeure dans cette zone brumeuse qui sépare la vie de la mort. Il se meut, mange, entend, parle même, mais n'a pas de souvenir et n'est pas conscient de son état » (250).¹¹ De la même manière, les protagonistes du *Livre d'Emma* et de *Corregidora* menaient une vie apathique, sans même en prendre conscience. Flore avoue par exemple qu'avant d'avoir rencontré Emma, elle acceptait toujours la vie telle qu'elle était : « Je ne connais pas les vraies réponses, puisque je ne me suis jamais posée les vraies questions » (36).

Cet état de zombification est surtout mis en évidence par le rôle de Flore comme interprète. Tout comme elle a remarqué qu'« Emma n'était plus un être humain, mais un cas, un dossier, peut-être même un objet dans la chambre 122 » (160), Flore se rend compte que le docteur la traite comme un simple pion : « Je ne suis rien d'autre qu'un banal instrument entre les mains du docteur MacLeod et de son comité » (39). Elle voit en d'autres termes que son rôle d'interprète fait d'elle un outil dans les mains des hommes de pouvoir. Ce travail est effectivement lié à l'oppression et la zombification de l'esclavage. Dans « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi » Maximilien Laroche note que le zombi n'est qu'une figure de soumission : « Une vie sans véritable autonomie, une vie larvaire, est la propriété de celui qui l'avait tué. Il est donc enchaîné à ce maître pour lequel il est réduit à travailler » (483). Donc, en travaillant pour le docteur MacLeod, Flore n'est pas vraiment sa propre personne. C'est grâce à ses séances avec Emma que Flore décide finalement qu'elle ne veut plus appartenir à quelqu'un d'autre, mais qu'elle veut devenir une femme indépendante. De la

---

¹¹ Métraux, Alfred. *Le vaudou haïtien* cité par Maximilien Laroche « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi ». *Canadian Journal of African Studies* 9 (1975): 479-491.

même façon, après son expérience marquante, Ursa comprend qu'elle doit changer son mode de vie, qu'elle doit commencer à *vivre* vraiment : « *What's a life spoken, and only spoken?* » se demande-t-elle (103). Elle se réfère à sa mère en tant qu'exemple d'une femme zombifiée, car cette dernière a longtemps raconté les histoires de ses aïeules et du maître Corregidora, sans vraiment partager ses pensées à elle, sans jamais s'engager complètement dans sa propre vie. Ursa constate que sa mère vivait dans « *her incomplete world, full of teeth and memories, repeating never her own to me. Never her own* » (102). On voit un contraste saisissant entre ce que la protagoniste dit de la vie de sa mère et ce qu'elle dit de sa propre vie et de son propre avenir : « I have to make my *own* kind of life. I have to make some kind of life for myself » (111, nous soulignons). Les mots « my own » signifient ici le fait qu'Ursa ne veut plus être esclave à la mémoire de Corregidora, mais qu'elle prendra le contrôle de sa vie et qu'elle trouvera une nouvelle manière de transmettre la mémoire.

ii. Le questionnement et le rôle initiatique des guides

Durant « le rite *préliminaire* », les femmes commencent à se séparer de leur ancien mode de vie. Quant à l'étape de « *liminalité* », il s'agit du stade de transition dans lequel les protagonistes commencent à explorer afin de former leur nouvelle identité. En posant des questions et en découvrant une nouvelle manière d'appréhender la vie, les femmes s'éloignent de plus en plus de leur état profane, l'état d'un personnage qui ne possède aucune connaissance du monde spirituel. À ce titre, revenons à l'histoire d'Ursa.

Un flot de questions lui arrive tout au long de son voyage.¹² Plus précisément, en observant sa propre vie ainsi que la vie de sa mère, Ursa commence à reconsidérer la façon dont la mémoire de ses aïeules est transmise : « Always their memories, but never my own », constate-t-elle (100). Des questions telles que « What had I done about my own life? » (132), « What about my own? » (103), soulignent la transition qu'Ursa est en train de faire : elle est au beau milieu de sa quête identitaire. En outre, elle ne se pose pas seulement des questions à propos de son mode de vie, elle imagine aussi des dialogues concernant sa relation avec Mutt. Ces conversations inventées entre Mutt et Ursa symbolisent un parcours vers la réconciliation des amoureux. Mutt se demande : « Did I displease you so much? / Naw you didn't displease me/ [...] Was I so bad?/ Naw you wasn't so bad » (76).). Plus loin, un rapprochement entre les deux personnages resurgit sous forme d'un autre dialogue imaginé : « Are you lonely? / Yes. / Do you still fight the night? / Yes. / [...] Don't you care if you see me again? / Naw, I don't care. / Don't you want your original man? / Naw, I... » (97). Toutes ces questions et les réponses d'Ursa révèlent que, malgré son méfait, Mutt occupe toujours une grande partie de la vie de la protagoniste. Comme on le verra vers la fin de ce chapitre, le questionnement d'Ursa la mène à une réconciliation avec son ancien mari.

Quant à Flore, à chaque fois qu'elle rend visite à Emma, elle continue à se poser des questions et à devenir de plus en plus fascinée par les discours de cette dernière : « Plus les jours passaient, plus ma confusion augmentait », explique-t-elle (104). Elle

---

¹² Dans *Univers intime*, Duff examine aussi comment les protagonistes féminines se tournent vers l'écriture pour faire un tel questionnement et pour donner un sens à leur vie : « Par et dans leurs écrits, les personnages réfléchissent sur leur condition et sur leur être même » (152).

commence notamment à remarquer qu'elle se sent très seule après ses rencontres avec Emma et avec Nickolas. Elle commence par la suite à réfléchir non seulement à sa propre vie esseulée, mais sur la solitude des autres femmes noires. Elle remarque : « Je fais le compte et le décompte des femmes de mon entourage, et je découvre avec une certaine angoisse qu'elles passent souvent seules une grande partie de leur vie » (46). Flore se pose alors des questions de cause à effet du passé esclavagiste, comme celui décrit par Emma et la vie solitaire des femmes qui l'entourent :

Est-ce parce que, comme Emma, les douleurs anciennes leur ont fait oublier tous les mots pour aimer, pour combler l'espace entre les corps? [...] Passent-elles toute leur vie à attendre, comme mes sœurs et moi, cet être exceptionnel qui deviendra pour elles l'amant, le complice et l'ami? Pourquoi faut-il que jamais leurs chemins ne se croisent? (46)

La présence de plusieurs questions comme celles-ci souligne la confusion et la réévaluation profonde qui s'accroissent dans l'esprit de chaque protagoniste durant cette étape significative du passage.

Heureusement, cette période de transition ne s'effectue pas sans l'aide de guides spirituels : afin de répondre à ces questions et d'entrer dans un nouveau stade de leur vie, les femmes se tournent pendant cette étape vers des guides pour les appuyer. Cette étape est semblable à l'initiation féminine déjà décrite, où les femmes entrent dans des périodes de solitude avec des figures maternelles. Dans *African Religions and Philosophy*, John S. Mbiti explique comment la non-initiée dans certaines tribus africaines passe de longs mois avec les guides afin d'être intégrée dans le groupe : « This is the period of education and introduction to tribal knowledge and wisdom » (Mbiti 129). Il s'agit donc d'une

expérience très formatrice durant laquelle les femmes transmettent leur sagesse et où les jeunes filles acquièrent une meilleure compréhension de leur héritage.

Comme on l'a mentionné au début de ce chapitre, Emma a déjà effectué son initiation grâce à Mattie. C'est donc maintenant à Flore d'acquérir ces connaissances et de mener à terme le voyage spirituel de sa compatriote. Après avoir reçu ses leçons de Mattie, Emma a quelque chose de précieux à enseigner. Ainsi, tout comme Mattie a conseillé Emma pendant des années de son adolescence, Emma donne-t-elle aussi des leçons à Flore. Durant leurs séances, Emma essaie d'inspirer chez son interprète la fierté et la dignité d'être caribéenne, mais surtout d'être femme. Emma constate : « Lorsque tu auras fini ton travail avec petit docteur, tu seras peut-être sur le chemin pour devenir une vraie négresse, une négresse debout » (*Livre 58*). Pour souligner son message, Emma raconte l'histoire des trois guides spirituels qui ont rendu visite à sa grand-mère, Rosa : « Il y avait là Cécile, l'éternelle maronne, Béa, la mère de son Baptiste, et Kilima, la première de sa lignée » explique Emma (123). Elle continue en disant que ces femmes ont persuadé Rosa de se réveiller et de se débarrasser de « cette immense détresse qu'elle traînait partout » (125) :

Une négresse qui se laisse prendre toute son âme n'est pas une négresse, Rosa. C'est une femme couchée! Relève-toi! Nous te le demandons! [...] Relève-toi, Rosa Guinea, lui ordonnèrent-elles à nouveau. Nous n'avons point coutume de venir chercher celles qui laissent la vie déposséder de leur âme (124).

La visite des guides et leurs mots inspirants poussent enfin Rosa à retrouver le goût de vivre : « Plus question de vouloir mourir. Elle se tenait debout dans la vie » (125). De la même façon, en digérant les paroles d'Emma, Flore commence elle aussi à s'éloigner de

son état de zombi. Comme Laroche l'explique, cette manière de vivre est tout à fait réversible : « l'état de zombi n'est pas un état permanent » (488). Avec ses gestes vifs et sa parole animée, Emma fait tout ce qu'elle peut pour que Flore ne soit pas zombifiée. De la même façon, Minh-ha décrit ce pouvoir de la conteuse de ramener les autres : « Her speech is at once magic, sorcery, and religion. It enchants. It animates, sets into motion, and rouses the forces that lie dormant in things, in beings » (129). Donc, avec cette énergie, Emma peut raviver les âmes mortes : elle ramène sa nouvelle amie à la vie.

Cette notion fait partie du concept susmentionné de la « dézombification » proposé par Duff qui soutient que, au lieu de poursuivre cette « existence semi-consciente », les femmes doivent se « dézombifier » afin de mener une vie pleine. Duff constate plus précisément que ce processus comporte une « reprise de volonté et d'autodétermination de la part du personnage féminin » (123). Le renversement de cette déshumanisation se produit quand Flore commence à utiliser la parole de la conteuse. Flore est là pour approfondir la compréhension qu'a le docteur MacLeod de sa patiente. Cependant, après quelques sessions avec Emma, Flore commence à se distancer du médecin. Plus précisément, elle incorpore, comme Emma, les codes dans son discours. Elle explique : « Avec Emma j'ai appris à utiliser d'autres codes, j'ai découvert d'autres repères. Le médecin ne peut plus me suivre » (*Livre 65*). Donc, au lieu de l'aider, Flore freine la compréhension désirée par le « petit docteur ». Elle imite l'art de conter de sa compatriote, revalorisant de cette façon l'oralité et le langage de résistance de sa culture. Par exemple, plus tard dans le récit, Flore s'adresse au docteur d'une manière plus violente qu'auparavant : « Tu ne tireras rien de moi non plus, petit docteur, » dit-elle. « J'ai bien compris ton jeu [...] Je ne ferai rien de plus que traduire ses mots, crois-moi »

(63). Donc, malgré le fait qu'elle parle français et qu'elle traduise les paroles d'Emma dans cette langue, Flore révèle qu'elle utilise un langage complètement différent de celui du médecin pour qui elle travaille : « Nous parlons la même langue, le docteur MacLeod et moi, mais nous n'employons pas le même langage » (65). Van Gennep explique que l'emploi d'un langage secret fait largement partie de ce stade d'initiation : « Au cours de la plupart des cérémonies dont il a été parlé, et surtout pendant les périodes de marge, on emploie un langage spécial qui parfois comporte tout un vocabulaire inconnu ou inusité dans la société générale » (241). L'apprentissage de ce langage – la parole orale de la culture créole – représente donc la transition du monde profane vers le monde sacré. En outre, en s'éloignant de son rôle mécanique d'interprète, Flore devient enfin elle-même : « Tu n'auras rien de moi, petit docteur. Fais ton boulot, je fais le mien », explique-t-elle en silence (64).

De la même façon, à travers les leçons de ses aïeules, Ursa a déjà subi une initiation pendant sa jeunesse. Pourtant, l'histoire individuelle de sa mère a toujours été occultée, ce qui rend incomplète la mémoire collective de sa lignée. Elle dit que la solitude de sa mère était toujours très présente, « *like she was breathing it, like it was all in the air* » (101). Ursa décide alors de rentrer chez elle pour enfin découvrir ce qu'elle nomme la « mémoire privée » de sa mère – la seule histoire manquante de la mémoire de sa lignée. Elle avoue : « *I couldn't be satisfied until I had seen Mama, talked to her, until I had discovered her private memory* » (104). La connaissance que sa mère choisit de partager est donc la connaissance de son propre passé. Irene transmet le souvenir douloureux de son bref mariage avec Martin, le père de sa fille unique. Elle explique comment le maître Corregidora fut toujours une grande partie de sa vie, car sans lui, elle

n'existerait pas. Pourtant, ses pensées les plus douloureuses sont celles qui incluent Martin, l'homme qui l'a quittée et qui l'a battue quand elle lui rendit visite une dernière fois à Cincinnati. Pendant plusieurs années, la mère d'Ursa ne put jamais se débarrasser de la haine que cet homme ressentait: « When you see a man look like that, you don't never forget it. It stay with you all your life » (121). La mémoire individuelle de sa mère sert donc d'étape finale à l'initiation d'Ursa. Après avoir entendu sa mère décrire le « knowing feeling of her own » (103), la mémoire collective de la protagoniste est complète : elle est prête à s'intégrer dans sa lignée.

iii. *Fem-ne tombe pas jamin desespere*

La durée de chaque initiation varie selon la protagoniste : celle de Flore s'étend sur des semaines jusqu'à la fin tragique d'Emma, tandis que celle d'Ursa dure à peu près vingt-et-un ans, de 1948 à 1969. Pourtant, chaque femme fait une transition significative qui lui permet enfin d'entrer dans le monde sacré et de s'intégrer dans sa culture respective. En se référant à une vieille chanson antillaise, Boucher maintient que les femmes dans les romans d'Agnant sont toutes des guerrières, capables, comme Rosa, de se reprendre et de se mettre debout (196). L'expression « fem-ne tombe pas jamin desespere » (« une femme tombée se relèvera toujours ») s'applique effectivement au renouvellement que chaque femme examinée ici atteint à la fin de son parcours (Boucher 196). C'est-à-dire que malgré l'incertitude et la confusion qui règnent durant le rite *liminaire*, l'étape finale de la quête comporte une renaissance vers un état d'illumination. Mbiti confirme : « Seclusion is symbolic of death [...] and its end it like resurrection to a

new and responsible life » (131). Donc, tout comme les trois femmes dans *Le Livre d'Emma* ont réveillé Rosa, les guides – Emma (*Livre*) et Mama (*Corregidora*) – ont éveillé quelque chose chez leurs destinataires. La mémoire transmise fournit à chaque femme une meilleure compréhension d'elle-même et de son héritage. Dans l'étape finale, qui est la renaissance, la protagoniste peut maintenant vivre pleinement sa propre vie. Mbiti explique bien ce concept de la renaissance en disant que « the rebirth, that is the act of rejoining their families, emphasizes and dramatizes that the young people are now new » (121). C'est-à-dire que, en développant une nouvelle identité et un niveau de conscience plus élevé, les protagonistes ont terminé leur parcours : elles sont prêtes à vivre leur vie et à accepter les responsabilités de leur lignée.

Comme on a vu dans le cas d'Emma et Flore, la première n'arrive pas à terminer le voyage, mais la deuxième est là pour le réaliser. Avec cette transmission de la mémoire, Flore peut s'inscrire dans la lignée d'Emma. En tant que femme caribéenne, Flore voit que l'histoire de cette femme est aussi sa propre histoire. Cette reconnaissance de l'histoire permet à Flore de prendre intimement conscience de ce passé esclavagiste, ce qui lui permet de s'insérer dans la collectivité. De plus, l'engagement de Flore dans la transmission de la mémoire d'Emma la mène aussi à une transformation personnelle. Emma transmet sa connaissance pour enseigner à Flore comment survivre en tant que négresse et, à la fin du roman, elle réussit à transformer sa compatriote : « Flore in the last pages of the novel recognizes Emma's life, death, and story as ground of her own existence and recognizes both her life and Emma's in a process she experiences as rebirth » (Siemerling 856). Son expérience avec Emma aide en fin de compte à donner naissance à une nouvelle femme : « Oui, me disais-je, Emma me met au monde, elle

réinvente ma naissance. Elle est là pour mener à travers moi sa dernière lutte et se jouer au destin » (167).

De la même façon, durant le voyage intérieur d'Ursa, la nouvelle connaissance la pousse à se transformer. Vers la fin du roman, Ursa indique qu'elle raconte son expérience à sa mère et elle nomme cette histoire de façon appropriée « ma chanson » : « When I did feel I had to tell Mama my *song*, she listened, but it was the quiet kind of listening one has when they already know, or maybe just when it's a song they've sung themselves, but with different lyrics » (182, nous soulignons). En écoutant l'histoire de sa mère et en partageant la sienne, Ursa s'insère complètement dans la lignée. Comme on a vu dans le chapitre précédent, Ursa ne décide pas de se dissocier totalement de la mémoire collective de sa lignée, mais de la raconter d'une manière différente : « *Then let me give witness the only way I can,* » demande-t-elle (54). Au terme de sa quête, Ursa est donc la même personne, mais transfigurée. Comme le signale Noh : « She is no longer a Corregidora woman who is forced to live by the order to leave evidence by making generations ; she fulfils her desire by doing what she wants to do regardless of other people's enforcement » (181).

Finalement, la réception des histoires force les destinataires à se réconcilier avec leur passé à elles, ainsi qu'avec le passé de leurs aïeules. Pour Flore, il s'agit d'un réveil sexuel qui conclut le voyage. À la fin du roman, elle entame une relation amoureuse avec Nickolas. Flore constate : « Cette nuit-là, comme on aime pour guérir l'âme et le corps, comme un baume que l'on étale sur une plaie, Nickolas m'aima » (166). Pourtant, Flore ne guérit pas seulement sa propre âme, mais l'âme de toutes les femmes avant elle. Flore remarque que son corps était aussi celui d'Emma, un phénomène qu'elle met en évidence

par un brassage de noms, « Emma-Flore-Emma » (166). La présence spirituelle d'Emma dans cette dernière scène représente alors une réconciliation entre passé et présent. Flore constate : « Entre folie, désir et passion, je ne savais plus qui j'étais, Nickolas ne savait plus quel sexe il embrassait. Il buvait un sexe mal aimé, celui de toutes les négresses. Il leur faisait l'amour pour vaincre toutes les éternités de manque d'amour » (166). Dans cette scène, la tendresse que Nickolas montre envers Flore et envers « toutes les négresses » suggère que, malgré la violence et l'exploitation sexuelle du système de l'esclavage, les relations saines et réconciliatrices sont toujours possible. Comme susmentionné, Nickolas redonne l'amour et à Flore et aux femmes qui la précèdent.

De la même façon, après une séparation de vingt-deux ans, Ursa et Mutt se réunissent. Un samedi soir, Mutt décide d'assister encore une fois à une de ses performances. Pour souligner le fait qu'elle lui a enfin pardonné, Ursa adresse ces paroles à son ancien mari, comme au début de leur relation : « I knew I was singing to him. I think he knew it too » (182). Le roman se termine en juin 1969 dans une chambre d'hôtel où Mutt et Ursa trouvent refuge. Dans une scène sexuelle, Ursa se réfère encore une fois à la mémoire de ses aïeules qui sont, dans un sens, avec le couple en esprit. Ursa remarque: « It was like I didn't know how much was me and Mutt and how much was Great Gram and Corregidora » (184). Dans une dernière série d'appels et réponses, Ursa et Mutt expriment l'un à l'autre leur désir d'avoir enfin une relation saine :

I don't want a kind of woman that hurt you.
Then you don't want me.
I don't want a kind of woman that hurt you.
Then you don't want me.
[...] I don't want a kind of man that'll hurt me neither, I said.
He held me tight (185).

Le thème de la purification est donc très évident dans cette partie du texte. Selon Jost, la purification est un élément important dans la formation d'un personnage, car il « marque le terme d'une évolution » (114). La scène cathartique symbolise la dernière transition cruciale par laquelle la protagoniste entre enfin dans un nouveau stade de vie. Ces relations contribuent en effet au réveil spirituel avec lequel l'esprit de chaque protagoniste est renouvelé. L'acte sexuel sert donc de moyen par lequel les femmes peuvent enfin se réconcilier avec les hommes dans leur vie. Ce réveil sexuel de Flore et Ursa marque la dernière étape de leur quête pour devenir femme.

Le « double effet » de la transmission

La thématique de la transformation personnelle est donc un aspect essentiel dans l'étude de la transmission de la mémoire, car, comme en témoignent les romans de notre corpus, c'est la mémoire collective qui pousse la dernière de la lignée à évoluer. En même temps, étant donné que chaque prédécesseur éprouvait une certaine difficulté à vivre avec ses souvenirs, il est particulièrement important que ces femmes – Emma et Mama – trouvent un moyen de partager leurs histoires et qu'elles se libèrent de leurs pensées douloureuses. Les destinataires jouent alors un rôle très important, car sans elles, la mémoire ne serait pas comprise, la voix de la conteuse pas entendue. À cet égard, et en conclusion à cette étude, nous examinerons ce que Lucie Lequin nomme le « double effet de la mémoire ». Plus précisément, nous montrerons comment, en partageant leurs histoires, les conteuses arrivent non seulement à transmettre leurs mémoires individuelle

et collective, mais aussi à inspirer un renouvellement chez leurs destinataires, les nouvelles gardiennes de la mémoire collective.

Dans un premier temps, tout comme Emma provoque un changement chez son interprète, Flore joue aussi un rôle important dans la vie de la conteuse. Avant d'avoir rencontré sa compatriote, Emma n'avait pas pu partager sa mémoire : les hommes, le docteur MacLeod et Nickolas ne comprenaient ni les souvenirs intimes, ni le besoin de les dire. Emma, par contre, est consciente du fait qu'elle doit raconter ses histoires à quelqu'un afin d'assurer leur continuation. Emma indique qu'après cet échange avec Flore, elle sera enfin libre de ce rôle qui l'a longtemps épuisée : « Avant toute chose, je voudrais te parler de quelques femmes. Après elles, tous les bruits se tairont. Dans ma gorge, dans ma tête, dans mon sang, ce sera le silence absolu, disait-elle » (105). Cela révèle que la transmission de la mémoire provoque un effet tranquillisant. De plus, la présence de Flore dans la lignée de femmes révèle la possibilité que ces histoires soient transmises aux autres femmes. Comme on vient de le mentionner, sans Flore, la mémoire n'aurait pas continué. Mattie avait bien averti Emma : « Tu es la dernière de la lignée, des filles et petites-filles de Kilima. Fifie, ta mère est l'avant-dernière et toi, la dernière. Après toi, ne viendra personne » (136). La mort d'Emma et de sa fille – les dernières gardiennes de la mémoire – menace en effet la mort de la lignée entière. Pourtant, en écoutant les paroles de la conteuse, l'histoire collective de la lignée devient l'histoire de Flore également. C'est-à-dire que tout comme Emma a hérité la responsabilité de transmettre la mémoire, Flore devient aussi une partie de la chaîne narrative. En tant que femme caribéenne, Flore se rend compte de la nécessité de garder la mémoire vivante et de faire entendre la voix des femmes, celle d'Emma et celle des aïeules aussi. Elle

déclare : « Seule me guide, je crois, l'idée qu'il y a un voile tendu sur la vie des négresses, celles à la peau bleue tout comme celles à la peau « 'placée à l'envers' [...] Quelque chose me dit qu'en écoutant Emma, je pourrai contribuer à déchirer ce voile » (39).

Quant à la mère d'Ursa, c'est une femme qui, de son plein gré, réduit sa mémoire au silence. On a vu qu'elle partage les histoires des autres femmes de la lignée, mais elle n'offre jamais l'histoire de son propre passé douloureux. Comme Ursa l'explique, le cœur de sa mère était fermé : « She was closed up like a fist. It was her very own memory, not theirs, her very own real and terrible and lonely and dark memory » (101). Ce silence menace donc la lignée de femmes Corregidora, car sans la « mémoire privée » de chaque femme, la mémoire collective n'est pas complète. Cependant, quand Ursa la convainc enfin de lui transmettre sa mémoire, elle partage à la fois son histoire individuelle et l'histoire collective : « It was as if their memory, the memory of all the Corregidora women, was her memory too, as strong with her as her own private memory, or almost as strong. But now she was Mama again, » observe Ursa (128). Ce mélange de la mémoire collective et individuelle – le fait que l'histoire d'Irene se retrouve mêlée aux autres – indique qu'elle fait maintenant partie de la collectivité. De plus, Ursa observe que, maintenant que sa mère a dévoilé ses souvenirs douloureux, elle pourra vivre sa vie : « I was thinking that now that Mama had gotten it all out, her own memory – at least to me anyway – maybe she and *some man*...But then I was thinking, what had I done about my *own* life? » (132). L'énonciation de la peine s'avère donc apaisante pour le locuteur aussi. En partageant sa mémoire, la mère d'Ursa reconnaît la douleur du passé, se donnant de

cette façon l'occasion d'accepter ce qui s'est passé, d'avancer dans l'avenir et de s'engager enfin dans une relation amoureuse.

En outre, et comme nous venons de le montrer dans la partie précédente, les histoires transmises fournissent aussi un cadre pour créer du sens dans la vie des autres. Dans les deux romans, le rapport entre malade et interprète, mère et fille, ainsi qu'écrivaine et lectrice, est une relation qui profite à chaque individu. Après avoir écouté l'histoire de leur locutrice respective, Flore et Ursa évoluent et trouvent leur propre identité. Pour Flore, son engagement dans la transmission de la mémoire d'Emma l'aide à d'acquérir son indépendance et à reconstruire son identité caribéenne. Lequin le note : « Après la mort d'Emma, après avoir hurlé pour expulser toute l'horreur reçue en héritage, Flore se sent transformée: elle renaît tout simplement, femme avant négresse, le dernier mot du roman » (30). Après avoir passé des semaines avec Emma, Flore témoigne des effets nuisibles de la mémoire traumatique. Mais, en même temps, elle comprend l'importance de garder vivante l'histoire personnelle de l'esclavage. Elle prend conscience de ce passé collectif : elle conserve la mémoire des guerrières qui ont survécu aux traumatismes et elle devient par la suite une femme mûre et indépendante.

De la même façon, Ursa devient également inspirée par la « mémoire privée » de sa mère. Après avoir entendu l'histoire douloureuse de sa mère, Ursa arrive enfin à se réconcilier non seulement avec sa mère et l'histoire que celle-ci gardait toutes ces années, mais aussi avec son ancien mari, Mutt. Stephanie Li affirme que la transmission de la mémoire « inspires Ursa to come to terms with her own story and to examine the nature of her heterosexual relationships while also engaging Mama, perhaps for the first time, in a meaningful and mutually productive social exchange » (136). Ursa se rend aussi compte

à travers cette expérience que l'expression individuelle va l'aider à prendre le contrôle de sa propre vie. On observe qu'en chantant le *blues*, Ursa garde ses ennuis à distance : « I was trying to explain it, in blues, without words, the explanation somewhere behind the words. To explain what will always be there. Soot crying out my eyes » (67). De cette façon, en partageant la mémoire collective sous forme de *blues*, Ursa rompt le cycle de la mémoire traumatique. C'est-à-dire qu'au lieu de faire du passé douloureux une obsession, Ursa chante d'une manière plus cohérente et inspirante. Dans son analyse des chansons *blues*, Baker l'affirme : « Even as they speak of paralyzing absence and ineradicable desire, their instrumental rhythms suggest change, movement, action, continuance, unlimited and unending possibility » (8).

En écrivant le « livre d'Emma », Flore commence aussi à organiser sa propre histoire. À la différence des retours en arrière et des répétitions des discours d'Emma, la perspective de Flore suggère une meilleure vie à venir. Cela est surtout mis en évidence par la forme vers la fin du roman, où le récit est écrit d'une manière plus linéaire. Dans « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », Bessel Van der Kolk et Onno Van der Hart postulent que « traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language » (176). La structure narrative analysée dans le deuxième chapitre de cette thèse se juxtapose donc au style du texte étudié dans cette partie. Dans chacun des romans, les auteures incorporent des couches de mémoire dans leur texte : tout au long de chaque roman, le récit manque de linéarité. Par contre, à la fin de chaque histoire, comme pour souligner la réconciliation et

le progrès que font les femmes, le narrateur a établi une mémoire narrative. Van der Kolk et Van der Hart expliquent ce phénomène :

In the case of complete recovery, the person does not suffer anymore from the reappearance of traumatic memories in the form of flashbacks, behavioral reenactments, and so on. Instead the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality (176).

Ainsi, après avoir entendu toutes les histoires des aïeules, la destinataire de chaque histoire arrive à donner un sens à la vie des aïeules ainsi qu'à sa propre vie. La conclusion implique que les femmes peuvent dorénavant continuer à mener une vie cohérente. Elles ne sont plus confuses et incertaines, mais indépendantes, fortes et éclairées. La transmission de la mémoire change de cette façon la direction de leur avenir. En observant la transformation personnelle dans les romans afro-américains et caribéens, LeSeur constate : « At the end of each novel all are poised for travel to another life; the closure of their stories marks the start of their new lives » (194). De la même façon, le chapitre final dans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora* conclut l'histoire de la protagoniste en question, mais il annonce en même temps le début prometteur d'une autre.

Conclusion

La transmission intergénérationnelle des histoires joue un rôle fondamental dans la préservation de la mémoire culturelle. Au fil des années, de nombreuses sociétés ont révélé la nécessité ainsi que l'efficacité de partager leurs histoires oralement : cette tradition de transmission trouve son origine d'abord en Afrique où les faits historiques ont été conservés dans les esprits des griots ou des *djélis*, les gardiens de la mémoire qui passent leur connaissance à la génération suivante. Ensuite, et comme Thomas Hale le remarque, l'art de conter s'est répandu aux Caraïbes et aux États-Unis durant la période coloniale (15). Cet art a connu une transformation importante au Nouveau Monde, car les conditions de vie dans les plantations n'étaient pas les mêmes qu'en Afrique. Arrachés à leur terre natale et dépouillés de leur identité, les esclaves ont dû manipuler la tradition orale africaine afin de garder vivantes les coutumes et les valeurs de leur culture, ainsi que pour l'utiliser comme forme de résistance contre les colonisateurs. Finalement, comme nous avons montré, même après l'abolition de l'esclavage, la transmission est demeurée extrêmement importante. Les femmes en particulier ont dépendu de cette tradition car, en tant que personnes doublement marginalisées, elles ont dû lutter contre le discours dominant des hommes blancs afin de se faire entendre.

Dans les chapitres précédents, nous avons examiné comment les femmes utilisent la mémoire pour s'approprier l'histoire de l'esclavage et affirmer leur subjectivité. Bien qu'ils soient différents sur le plan linguistique, les romans *Le Livre d'Emma* et *Corregidora* abordent des thèmes similaires, comme la mémoire de l'esclavage. En faisant

appel aux griots africains, les deux protagonistes – Emma et Ursa – se présentent comme conteuses pour souligner, avant tout, le besoin de perpétuer la mémoire collective et de raconter leurs histoires de leur propre perspective. Cependant, on a vu comment la transmission de la mémoire est encore nécessaire aujourd’hui, non seulement pour la continuation des histoires, mais pour la formation de l’identité.

Premièrement, on a vu qu’avec leur choix esthétique, ces écrivaines, tout comme leurs prédécesseurs littéraires, ont modifié le style du texte pour faire sonner la tradition orale. Du *Harlem Renaissance* des années 1920 jusqu’au mouvement de la Créolité dans les années 1980, les littératures de la diaspora africaine ont vu un grand nombre d’écrivains employant l’oralité pour affirmer leur identité culturelle. En faisant appel à la tradition africaine, ces écrivains ont trouvé une manière d’« oraliser » leurs romans en y insérant des contes, des proverbes, des chansons et, bien sûr, la langue parlée. De la même manière, on voit dans *Le Livre d’Emma* et *Corregidora* comment les écrivaines contemporaines continuent à être influencées par leur héritage oral et comment elles exploitent certaines formes artistiques pour partager la vraie voix de leurs personnages. En créant une chanteuse de *blues*, Jones incorpore non seulement une tradition de la culture afro-américaine dans le contenu du roman, mais elle l’intègre aussi dans la forme. Tout comme les paroles de la conteuse créole influencent la manière dont *Le Livre d’Emma* est écrit, les dialogues dans *Corregidora* aident aussi à créer une nature musicale : des répétitions, des mots d’argot et des modes d’appel-réponse ne sont que quelques éléments que les auteures emploient dans leurs récits afin de contribuer à une certaine « oraliture ».

Dans le chapitre suivant, l'on a constaté que la transmission des histoires de l'esclavage crée une contre-mémoire à celle écrite par les colonisateurs. Tout au long des romans, les femmes font référence à la version partielle que ces hommes de pouvoir ont présentée. On a donc élucidé comment les femmes ont utilisé l'art de conter pour s'approprier l'histoire de l'esclavage : les contes des femmes noires transmis oralement d'une génération à l'autre aident à préserver la mémoire « vraie » de l'histoire et à combler les lacunes dont les historiens n'ont pas tenu compte. Nous avons aussi examiné comment ce travail de mémoire peut être à la fois destructeur et inspirant, opprimant et libérateur. D'une part, les femmes comme Emma se retrouvent emprisonnées par leur propre histoire : au lieu de lui permettre d'avancer vers l'avenir, cette mémoire a plutôt forcé Emma à revivre des expériences sur les plans émotionnel et psychologique. D'autre part, puisque les histoires traumatiques empêchent leurs prédécesseurs de vivre une vie complète, les femmes à la fin de la lignée doivent apprendre comment se libérer des effets traumatiques de l'art de conter traditionnel. En modifiant la manière dont les histoires sont racontées, mais gardant en même temps l'histoire en tête, Flore et Ursa trouvent enfin une nouvelle façon de vivre avec la mémoire de l'esclavage.

Enfin, dans le quatrième chapitre nous avons mis en évidence le phénomène de la transformation personnelle que la transmission provoque chez les destinataires. Avant de subir une certaine crise dans leur vie, les deux protagonistes – Flore et Ursa – erraient comme des zombies sans s'en rendre compte. Mais, en apprenant les histoires des aïeules, chaque femme entame une quête initiatique durant laquelle elle commence à poser des questions sur sa propre vie. Pendant ces rites de passage, les histoires se présentent comme autant de réponses dans la mesure où elles poussent les femmes à retracer leurs

origines et, en fait, à mieux se connaître. La mémoire collective sert donc de force guidant qui mène la non-initiée à trouver sa propre identité, ainsi que sa place dans sa lignée. Comme Boucher le constate : « Transmis de génération en génération, ces repères aident les descendants à prendre leur place dans le monde qui les entoure, les rendant aptes à fonctionner adéquatement dans leur société » (Boucher 195). Enfin, bien qu'Emma n'arrive pas à se libérer en racontant ses histoires, elle se présente quand même comme conteuse qui arrive, grâce à son interprète, à transmettre la mémoire collective à une autre femme caribéenne. Il y a donc, comme Lequin le postule, un « double effet de la mémoire », car en transmettant leur mémoire, Emma et Mama aident aussi à inspirer un changement dans la vie de leurs destinataires. La persévérance des femmes qui la précèdent aide à inspirer une certaine fierté chez la dernière de la lignée. C'est-à-dire que, tout comme les aïeules qui persistaient malgré les conditions opprimantes, Flore et Ursa s'avèrent à la fin des romans des « négresses debout », prêtes à transmettre à leur tour la mémoire et à vivre leur propre vie. Ensemble, tous ces éléments de la transmission sont intimement liés, car en participant à la chaîne narrative, ces protagonistes trouvent un moyen de continuer la mémoire de l'esclavage d'une manière caractéristique de leur culture et elles forment en même temps une nouvelle identité.

Un autre élément commun aux deux romans est la manière dont les ouvrages mêmes reflètent la situation des auteures dans la littérature contemporaine. Tout comme les auteures modifient le style littéraire pour y faire sonner la tradition orale, leurs personnages trouvent une nouvelle manière de transformer leurs histoires. Ces textes montrent un lien direct entre la problématique du maintien de la mémoire culturelle et le besoin de l'intégrer à de nouvelles formes d'expression : Ursa chante le *blues* afin de se

redéfinir et Flore « retranscrit » les discours d'Emma pour que la voix de celle-ci « réson[ne] jusqu'à la fin des temps » (35). Flore note à plusieurs reprises son effort « d'enregistrer tout cela, tout Emma » (26). En faisant ce travail de transcription, Flore, tout comme les écrivaines étudiées ici, présente une nouvelle forme de littérature : elle transforme l'art de conter en cahier. Ce jeu de miroir entre le roman d'Agnant et le cahier de Flore soulève donc la prochaine question métatextuelle : Est-ce que nous venons de lire le produit final du texte, le « livre d'Emma », que Flore a écrit lors de ses rencontres avec la conteuse ? Et en effet, est-ce que nous, les lecteurs, sommes les destinataires à qui Flore transmet la mémoire de la lignée d'Emma ?

Une chose est certaine : ces oraliturbaines – auteure et personnage – aident à extirper les expériences personnelles des femmes noires de l'obscurité historique. En « fictionnalisant » la transmission de la mémoire, Agnant, comme Jones, présente l'esclavage selon une perspective féminine et elle informe en effet ses lecteurs des effets continuels de cette expérience. Le thème de la transmission continuera à attirer l'attention des écrivains et des critiques, car à l'ère de la mondialisation où le phénomène de transculture est si présent, il y aura un besoin croissant de préserver la mémoire des cultures d'origine. L'écriture d'Agnant, une auteure haïtienne qui habite à Montréal depuis plus d'une trentaine d'années en est un exemple idéal : son écriture unique est une manière de maintenir la tradition orale haïtienne tout en l'incorporant dans la littérature québécoise. Au fond, le moyen de communication change, mais l'art demeure le même : la conteuse partage les histoires, dévoilant les voix et les vraies expériences des femmes noires.

Bibliographie

- Agnant, Marie-Célie. *La Dot de Sara*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 1995.
- . *Le Livre d'Emma*. Montréal : Éditions du remue-ménage, 2001.
- Allen, Donia Elizabeth. « The Role of the Blues in Gayl Jones's *Corregidora* ». *Callaloo*, 25.1. (2002) : 257-273.
- Baker, Houston A. Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Bernabé, Jean. Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993.
- Boucher, Colette. « Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité: Une entrevue avec Marie-Célie Agnant ». *Ethnologies* 27.1. (2005) : 195-221.
- Bush, Barbara. *Slave Women in Caribbean Society, 1650-1838*. Bloomington: Indiana University Press; London: J. Currey, 1990.
- Calvo Martin, Beatriz. « Paroles de conteuse. Une étude stylistique sur *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant ». *Le Québec au miroir de l'Europe*, dirigé par Robert Laliberté et Denis Monière. Québec : Association internationale des études québécoises (AIÉQ), 2004 : 170-179.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1983.
- Chamoiseau, Patrick. Confiant, Raphaël. *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635 1975*. Paris : Hatier, 1991.
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Martinique : Editions Gallimard, 1988.
- . « Que faire de la parole ? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », *Écrire la parole de nuit*. Paris : Gallimard Folio, 1994.

- Condé, Maryse. *La Parole des femmes ; essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Confiant, Raphael [présentés par]; textes recueillis par Lebielle, Marcel, *Les maîtres de la parole créole*. Paris : Gallimard, 1995.
- Duff, Christine K. *Univers intimes. Pour une poétique de l'intériorité au féminin dans la littérature caribéenne*, New York : Peter Lang (Caribbean Studies), 2008.
- Forbes, David. *The Long Tears: An Ndebele Story*. New York: Filmmakers Library, Inc., 1998.
- Gennep, Arnold van. *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* New York : Johnson, 1969.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1993.
- Gottfried, Amy S. « Angry Arts: Silence, Speech, and Song in Gayl Jones's *Corregidora* ». *African American Review* 28.4 (1994): 559-570.
- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- Hale, Thomas. *Griots And Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Harper, Michael S. « Gayl Jones: An Interview ». *Massachusetts Review* 18.4 (1977): 692-715.
- Hart, Onno Van der et Bessel Van der Kolk. « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma ». *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth, ed. London: The John Hopkins University Press, 1995. 158-178.
- Jones, Gayl. *Corregidora*. 1975. Boston: Beacon Press, 1986.
- . *Liberating Voices : Oral Tradition in African American Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Jost, François. « La Tradition du *Bildungsroman* ». *Comparative Literature* 21.2 (1969): 97-115.
- Kubik, Gerhard. *Africa and the Blues*. Jackson : University Press of Mississippi, 1999.

- Laroche, Maximilien. « Mythe africain et mythe antillais : le personnage du zombi ». *Canadian Journal of African Studies* 9 (1975): 479-491.
- Larrier, Renée. « Crier/Écrire/Cahier: Anagrammatic Configurations of Voice in Francophone Caribbean Narratives ». *The French Review* 69.2 (1995): 275-283.
- . *Francophone women writers of Africa and the Caribbean*. Gainesville : University Press of Florida, 2000.
- LeSeur, Geta. *Ten Is the Age of Darkness: The Black Bildungsroman*. Columbia : University of Missouri Press, 1995.
- Lequin, Lucie. « Marie-Célie Agnant: Une écriture de la mémoire et du silence », Université Concordia. *Reconfigurations : littératures canadiennes et identités post-coloniales*, dirigé par Marc Maufort et Franca Bellarsi. Bruxelles : Peter Lang, 2002, 21-32.
- Levesque, Katia. *La créolité : Entre tradition d'oraliture créole et tradition littérature française*. Québec : Éditions Nota bene, 2004.
- Lewis, Shireen. *Race, Culture, and Identity : Francophone West African and Caribbean Literature and Theory from Négritude to Créolité*. Lanham, MD : Lexington Books, 2006.
- Li, Stephanie. « Love and the Trauma of Resistance in Gayl Jones's *Corregidora* ». *Callaloo* 29.1 (2006): 131-150.
- Lipsitz, George. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1990.
- Mbiti, John S. *African Religions and Philosophy*. New York: Praeger, 1969.
- McCusker, Maeve. *Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- Morrison, Toni. « The Site of Memory », *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. William Zinsser, ed. Boston: Houghton Mifflin, 1987, 101-124.
- Ngate, Jonathan. « Reading Warner-Vieyra's *Juletane* ». *Callaloo*, 9.4 (1986) : 553-564.
- Niangoran-Bouah, Georges. « The Talking Drum: A Traditional Instrument of Liturgy and of Mediation with the Sacred ». *African traditional religions in contemporary society*, dirigé par de Jacob K. Olupona. New York : Paragon House, 1991, 81-92.

- Noh, Jongjin. *(Re)memorying the Past: The Function of Memory in Three Neo-slave Narratives by Black Women Writers* (Sherley Anne Williams, Toni Morrison, Gayl Jones). Ph.D., Miami University, 2004.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- Oakley, Giles. *The Devil's Music : A History of the Blues*. London : British Broadcasting Corporation, 1976.
- O'Neale, Sondra. « Race, Sex and Self: Aspects of *Bildung* in Select Novels by Black American Women Novelists ». *MELUS* 9.4 (1982): 25-37.
- Pettis, Joyce. « 'She Sung Back in Return': Literary (Re)vision and Transformation in Gayl Jones's *Corregidora* ». *College English*, 52.7 (1990) : 787-799.
- Proulx, Patrice J. « Bearing witness and transmitting memory in the works of Marie-Célie Agnant ». *Québec Studies*, 39 (2005): 35-53.
- . « Breaking the Silence: An Interview with Marie-Célie Agnant ». *Québec Studies*, 41 (2006): 45-61.
- Rogers, Juliette M. « Reading, Writing, and Recovering : Creating a Woman's Creole Identity in Myriam Warner-Vieyra's *Juletane* ». *The French Review*, 69.4 (1996): 595-604.
- Siemerling, Winifried. « Ethics as Re/Cognition in the Novels of Marie-Celie Agnant: Oral Knowledge, Cognitive Change and Social Justice », *University of Toronto Quarterly*, 76.3. (2007): 838-860.
- Tate, Claudia C. « An Interview with Gayl Jones ». *Black American Literature Forum*, 13.4 (1979) : 142-148.
- Warner Vieyra, Myriam. *Juletane*. Paris: Présence africaine, 1982.
- Weissman, Dick. *Blues : The Basics*. New York : Routledge, 2004.