

**Faire parler une esclave noire du XVII^e siècle : les genres littéraires mis au défi
dans *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé**

Yves Clavaron
Université Jean Monnet Saint-Etienne

Romancière guadeloupéenne née en 1937 à Pointe-à-Pitre, Maryse Condé est l'auteur d'une œuvre abondante – pièces de théâtre, romans, essais – dont le caractère polygénérique et l'éclectisme géographique constituent une originalité essentielle. Ses premiers romans, *Heremakhonon* et *Une saison à Rihata*, se situent en Afrique de l'Ouest, autour d'une héroïne antillaise en quête de ses racines et confrontée à l'étrangeté du continent noir. Dans la saga en deux tomes intitulée *Ségou – Les murailles de terre*, 1984 ; *La terre en miettes*, 1985 –, Maryse Condé opère comme Césaire un « retour au pays natal » et retrace le lent déclin de l'empire Bambara (dans l'actuel Mali) à travers l'histoire d'une famille fictive, de la période de la traite à l'arrivée des colonisateurs blancs vers 1860.

Persuadée désormais que l'identité repose d'abord sur une histoire individuelle et non collective, Maryse Condé se tourne vers l'Amérique du nord, tout en restant fidèle au genre historique, avec son roman *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* (1986) qui inaugure son intérêt pour les États-Unis, pays qu'elle découvre alors. Le personnage éponyme a réellement existé et figure au nombre des accusées du célèbre procès en sorcellerie qui se déroula à Salem, bourg du Massachusetts, en 1692. Le roman repose donc sur un fait historique avéré par les archives. La vie de Tituba est jalonnée d'épisodes tragiques inaugurés par le viol de sa mère lors de sa déportation vers l'Amérique et couronnés par l'accusation de sorcellerie, procès dont elle réchappera pour retrouver l'île de la Barbade et y mourir.

Comment dès lors exploiter les traces historiques minimales laissées par une esclave prise dans le grand cataclysme de la traite négrière et actrice tout à fait secondaire dans un procès qui concernait au premier chef des femmes blanches dans une colonie européenne ? Dans ce projet, Maryse Condé se trouve à la croisée des genres : récit de témoignage d'un personnage qui n'a pas eu accès à l'écriture, roman historique avec la part de fictionnalisation impliquée par le projet littéraire, mais aussi roman-plaidoyer pour la cause des femmes noires triplement assujetties d'un point de vue social, racial et sexuel.

L'objet de l'article est de cerner la complexité de la forme générique construite par Maryse Condé pour faire parler l'esclave noire et proposer un discours contre-hégémonique et éthique sans pour autant renoncer à la dimension poétique du langage au sein d'un roman historique qui peut se lire à l'aune de l'historiographie subalterniste.

Une littérature de témoignage : *slave narrative*, *testimonio*

Le genre le plus naturel pour faire parler un-e esclave est le « slave narrative » ou « slave's narrative » – récit d'esclave, récit de l'esclave. L'un des premiers et des plus cités est le récit d'Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself*¹, publié en Grande-Bretagne en 1789. Le titre assez long attire l'attention sur plusieurs caractéristiques du genre. La revendication d'africanité – le héros est né en Afrique et non en Amérique – est un marqueur de l'authenticité du récit, également signalée par l'expression « écrit par lui-même » qui proclame la réalité autobiographique de son propos². La prise de parole à la première personne du singulier, contrairement à certains récits rédigés par des « amanuensis », des « nègres » écrivant sous la dictée, met fin au silence de l'esclave. Le récit atteste ainsi que l'ancien esclave est non seulement sujet pensant, mais aussi un sujet qui s'exprime dans et par son écriture.

S'appuyant sur certains modèles comme *Narrative of Frederick Douglass. An American Slave* (1845), qui est devenu un archétype du genre, l'auteur peut révéler son identité véritable, ou bien écrire sous un nom d'emprunt, ou sous le nom qu'il s'est donné dans son statut d'homme libre. Il peut se conformer au modèle du roman d'aventures, dont le ressort dramatique réside dans l'*Underground railroad*, l'ensemble de routes et de chemins qui permettait de passer dans le Nord et de franchir la ligne Mason-Dixon. En effet, le récit d'esclave repose souvent sur le schéma du récit d'aventures, dans lequel le roman de Maryse Condé s'inscrit pleinement en commençant par l'épisode fondateur, le « middle passage », puis en multipliant les péripéties entre la Barbade et les États-Unis. Cependant, toute la progression qui transforme l'ancien esclave en un homme libre et qui fait du *slave narrative* un « récit d'ascension » après bien des vicissitudes est ici inversée : Tituba devient esclave par amour et meurt tragiquement après avoir provisoirement recouvré sa liberté³.

Témoignage utilisé par la propagande abolitionniste des mouvements évangélistes, le récit d'esclave comporte une dimension religieuse et vaut comme confession. Par les ressorts pathétiques avec lesquels il joue et la forte dimension moralisatrice qu'il véhicule, le récit

¹ *The Interesting Narrative of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by Himself* [1789], *Ma véridique histoire par Olaudah Equiano, Africain, esclave en Amérique, homme libre*, traduit de l'anglais, présenté et annoté par Régine Mfoumou-Arthur, Paris, Mercure de France, 2008.

² Voir, par exemple, le cas de Nat Turner, leader d'une révolte d'esclaves en 1831 aux États-Unis, dont l'homme de loi Ruffin Gray recueille les paroles dans un ouvrage ensuite publié sous le nom de *Confessions de Nat Turner*.

³ Concernant le *slave narrative*, voir « Re-working the Slave Narrative ? Fictions of White Indentured Servitude in the Caribbean » d'Evelyn O'Callaghan, in Judith Misrahi-Barak [ed.], *Revisiting Slave Narratives/Les Avatars contemporains des récits d'esclaves, Les Carnets du Cerpac*, n° 2, 2005, p. 397-424.

d'esclave participe de la tradition du roman sentimental, genre très populaire aux États-Unis, mais quasiment absent de la tradition anti-esclavagiste française, au sein de laquelle le discours abolitionniste est essentiellement philosophique ou politique et ne transite pas par la fiction.

La parole du sans-voix peut également relever d'un autre genre, d'origine latino-américaine, celle du *testimonio* ou récit de vie. Selon George Yúdice, il s'agit :

[d'] un récit authentique, fait par un témoin qui est amené à raconter l'histoire en raison de l'urgence de la situation (par exemple, la guerre, l'oppression, la révolution). Mettant l'accent sur le registre oral populaire, le témoin décrit son expérience comme représentative d'une identité et d'une mémoire collectives. La vérité est convoquée pour dénoncer une situation d'exploitation et d'oppression ou pour exorciser et corriger l'histoire officielle⁴.

Ces récits diffèrent de la biographie ou de l'autobiographie dans la mesure où, dans bien des cas, l'auteur interroge un individu appartenant à un groupe minoritaire et retranscrit son témoignage à la première personne, donnant au lecteur l'impression qu'il s'agit de la transcription orale d'une histoire personnelle. Le sujet qui s'exprime vaut moins en tant que sujet individuel que comme voix collective émanant d'un groupe souvent engagé dans une lutte commune. Cette littérature des périphéries est un moyen de remettre en cause le canon littéraire dominant en y introduisant la parole d'un autre, marginalisé et subalterne.

Le genre émerge dans les années 1960 en Amérique latine (notamment à travers des témoignages de la révolution cubaine) et l'un des tout premiers récits testimoniaux paraît en 1966 par le Cubain Miguel Barnet, *Biografía de un Cimarron (Biographie d'un esclave marron)*⁵. Il raconte l'histoire d'Esteban Montejo, un Cubain d'ascendance africaine, et ses tribulations en tant qu'esclave, puis esclave en fuite et, enfin, comme soldat pendant la guerre d'indépendance de Cuba. L'archétype du genre est constitué aujourd'hui par le récit de l'ethnologue vénézuélienne Elisabeth Burgos-Debray, *Moi, Rigoberta Menchu*, qui relate les expériences tragiques d'une jeune Indienne guatémaltèque, plus tard couronnée par le prix Nobel de la paix en 1992. Ce texte est un récit à la première personne transmis par un tiers

⁴ « an authentic narrative, told by a witness who is moved to narrate by the urgency of a situation (e.g., war, oppression, revolution, etc.). Emphasizing popular oral discourse, the witness portrays his or her own experience as a representative of a collective memory and identity. Truth is summoned in the cause of denouncing a present situation of exploitation and oppression or exorcising and setting aright official history », Yúdice, George, *Testimonio and Postmodernism. Latin American Perspectives*, 18(3), (Summer 1991), p. 15-31.

⁵ Gugelberger, Georg & Kearney, Michael, « Voices for the Voiceless : Testimonial Literature in Latin America », *Latin American Perspectives*, 18.3 (1991), p. 3-14.

« objectif », mais compatissant, témoignage « rédigé tel que dicté⁶ ». Ce qui frappe dans ce genre, c'est que la voix (subalterne) du narrateur est souvent médiatisée par une figure auctoriale occidentale ou occidentalisée, qui a accès au système éditorial. Le genre évolue ensuite en intégrant une dimension fictionnelle, en se rapprochant du roman, tout en continuant à dénoncer la situation sociale de groupes marginalisés ou exploités.

Le titre du roman de Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*, élude le terme d'esclave au profit de « sorcière » tout en donnant une forte présence à l'instance de première personne, au service de laquelle se met Maryse Condé pour transcrire ses paroles. La mise en apposition confère une valeur emphatique au pronom « moi », intensifiée par le nom propre qui suit, et traduit ainsi la revendication du sujet énonciatif qui veut mettre à profit son accès à la parole pour rapporter les multiples humiliations et accusations qu'il a subies. Par l'affirmation du sujet qu'il affiche, le titre prend une tournure provocatrice car, en créole, l'on privilégie une énonciation collective, le pronom « yo » (ils, on) plutôt que « mwen » (moi, je), ce qui peut signifier, comme Kathleen Gyssels l'interprète, un effacement de l'individualité « mise en friche par des siècles d'esclavage et de colonisation, excluant l'autobiographie telle qu'on la connaît en Occident, ainsi que sa variante le *slave narrative*⁷ ». L'autobiographie fictive constitue alors un moyen de dépasser l'aporie en affichant un « je » qui n'est pas celui de l'auteure. Quant à la question de la sorcellerie, elle permet à la fois de jouer avec la stéréotypification – la vision prévalant depuis Jules Michelet et *La Sorcière* (1862) qui en fait une prérogative féminine et le renvoi à la pensée magique africaine –, elle constitue également un moyen de renverser les rapports de domination et de donner aux femmes un pouvoir.

L'historiographie subalterniste appliquée au roman

La volonté d'écrire la vie d'un-e esclave s'inscrit dans la perspective polémique et anti-hégémonique des théories postcoloniales, qui cherchent à déconstruire les discours d'autorité et notamment l'historiographie occidentale. « Can the Subaltern Speak ?⁸ » Tel est le titre de

⁶ WILSON, Elizabeth, « Sorcières, sorcières : “Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem”, révision et interrogation », in Nara Araujo (ed.), *L'Œuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 110-111.

⁷ Voir GYSSELS, Kathleen, « L'intraduisibilité de Tituba Indien, sujet interculturel », in *Mots pluriels*, n°3 (mars 2003), <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303kg.html> consulté le 12 avril 2014). Elle s'appuie sur les travaux de Delphine Perret, *La créolité. Espace de création*, Cayenne, Ibis Rouge, 2001, p. 227 : Si les romanciers antillais emploient un « je », c'est comme Glissant, par « détachement métonymique du nous ».

⁸ SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? » [1988], in Williams, Patrick, et Chrisman, Laura (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1998, p. 66-111 ; *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

l'article le plus célèbre de Gayatri Spivak, et tel est le défi auquel doit répondre Maryse Condé.

Les historiens subalternistes indiens sous l'égide de Ranajit Guha s'appuient sur le concept de « subalterne » défini par Antonio Gramsci (1891-1937), philosophe et politiste italien. Gramsci a notamment développé une théorie de l'hégémonie culturelle comme moyen du maintien de l'État : il pensait que l'échec des travailleurs à faire la révolution socialiste était dû à l'emprise de la culture hégémonique bourgeoise sur l'idéologie et les organisations de travailleurs. Voulant écrire une histoire « par le bas » (« from below »), le groupe subalterniste n'a de cesse de scruter les normes et les conventions de l'historiographie occidentale, coloniale ou bourgeoise élitaine (l'élite indienne a incorporé les normes du colonisateur), afin d'établir un paradigme de la conscience des dominés, de rétablir le peuple comme sujet de son histoire et non plus comme une masse victime du déterminisme historique⁹.

La méthode subalterniste a été appliquée en littérature dans *In an Antique Land (Un infidèle en Égypte*¹⁰) par Amitav Ghosh, qui joue au savant orientaliste, venu d'Inde et non d'Europe. *Un Infidèle en Égypte* superpose en fait deux aventures, deux récits de voyage : le voyage contemporain qui conduit l'anthropologue indien à pratiquer une enquête de terrain dans un petit village du Delta du Nil, le voyage ancien des marchands médiévaux amenés à parcourir l'océan indien, de l'Inde au Yémen et parfois même jusqu'à l'Égypte. En fait, Ghosh pratique une enquête historique et contemporaine à partir d'une forme narrative qui est celle du roman policier¹¹. Le texte, fictionnalisation d'une enquête anthropologique accompagnée d'un large appareil de notes, tente de reconstituer le récit de la vie d'un esclave au XII^e siècle, figure du subalterne muet par excellence. L'existence de ce dernier est attestée par une lettre écrite en 1148 par Khalaf ibn Ishaq, un négociant d'Aden, à Ben Yijû, un marchand juif de Tunisie installé en Inde, document répertorié sous le numéro MS H.6 du catalogue de la Bibliothèque nationale et universitaire de Jérusalem.

À l'instar d'Amitav Ghosh, Maryse Condé présente son travail d'écriture comme l'aboutissement d'une recherche historique destinée à retracer l'histoire de Tituba, subalterne à un triple titre : en tant qu'esclave, en tant que noire, en tant que femme. Maryse Condé pré-

⁹ Voir GUHA, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* [1983], New Delhi, Oxford University Press, 1997. L'article de Jacques Pouchpadass permet de faire le point sur ce courant : « Que reste-t-il des *Subaltern Studies* ? » in *Critique Internationale*, 24, 2004, p. 67-79.

¹⁰ GHOSH, Amitav, *Un infidèle en Égypte, Récit*, traduction C. Besse, Paris, Seuil, 1993. A. Ghosh avait déjà publié l'histoire de l'esclave dans « The Slave of MS. H.6 » in Chatterjee, Partha & Pandey, Gyanendra (eds.), *Subaltern Studies VII : Writings on South Asian History and Society*, New Delhi, Oxford University Press, 1982.

¹¹ Voir TADIE, Alexis, « Amitav Ghosh : les nuances de l'histoire », in *Revue Esprit*, n° 281 (janvier 2002) , p. 62-73.

tend avoir eu accès aux archives, aux minutes du procès et donc retranscrire l'interrogatoire de Tituba comme en atteste une note infrapaginale : « Ces extraits sont tirés de la déposition de Tituba. Les documents originaux de ces procès figurent dans les Archives du Comté d'Essex. Une copie se trouve à Essex County Court House à Salem, Massachusetts » (p. 165). Il s'agit de la seule pièce prétendument officielle insérée dans le roman. Maryse Condé recherche les traces du personnage de Tituba et souhaite donner la parole à celle que les historiens officiels ont laissée de côté en raison de leur « racisme, conscient ou inconscient » (p. 278). Tituba, dotée d'une conscience et d'une omniscience historiques, craint elle-même de tomber dans les oubliettes de l'histoire en raison de son statut :

Il me semblait que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre [...] et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là "une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le Hoodoo". On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait (p. 173).

Simultanément et en contradiction avec sa prétention à une démarche objective, Maryse Condé introduit le surnaturel dans l'exergue sous l'espèce des « interminables conversations » qu'elle aurait eues pendant un an avec l'esprit de Tituba, qui lui aurait révélé « des choses qu'elle n'avait confiées à personne ». La fictionnalisation d'une partie de la biographie de Tituba est avouée par Maryse Condé : « Je lui ai offert, quant à moi, une fin de mon choix » (p. 278), mais le « mentir-vrai » de la fiction est parfois plus authentique que les discours sur l'histoire manipulés par l'idéologie.

Ainsi, telle que se l'imagine Maryse Condé, Tituba mène une seconde vie après le procès, une vie d'esclave libérée et d'épouse heureuse, fût-ce pour peu de temps, avec le juif ashkénaze Benjamin Cohen d'Azevedo. Ruiné à la suite d'attaques antisémites, Benjamin consent à l'affranchir afin qu'elle rentre à la Barbade, où elle s'installe parmi les Marrons et tombe amoureuse d'Iphigene, un tout jeune homme, « le fils-amant » (p. 268). Meneuse d'une insurrection marronne, Tituba est pendue avec les autres rebelles. Dans un épilogue en forme de note posthume (p. 267-273), Tituba reprend la parole pour évoquer sa nouvelle vie en interaction avec le monde des vivants qui construisent des légendes autour d'elle.

Produisant un acte de « re-mémoration » au sens d'effort conscient de ré-imaginer comment a pu être la vie d'une esclave à la Barbade et ensuite à Salem au XVII^e siècle, Maryse Condé s'inscrit de façon militante dans une lignée de femmes noires auxquelles elle prête sa voix pour donner accès à leur histoire occultée.

Roman historique et revendication féministe

Si Maryse Condé recourt au modèle du récit d'aventures dans la mesure où son roman s'organise autour d'une structure épisodique au sein de l'espace caraïbe et nord-américain, elle se distingue du roman d'apprentissage car le personnage est déjà constitué au début et ne fait que multiplier les situations où elle se trouve incessamment confrontée à son statut d'esclave et de noire (métisse en fait). Toutefois, le récit sert de support à une éthique dans la mesure où les personnages en viennent à incarner des valeurs¹² et où l'on peut parler d'une éthique de la lecture comme Hillis Miller¹³. L'écriture de Maryse Condé comporte une dimension militante et fonctionne à partir d'images choc pour dénoncer la mutilation de la parole féminine : ainsi, après sa pendaison, Abena, la mère, a la langue pendante, semblable à un « pénis turgescents et violacés » (p. 37). Cette image terrifiante, vue par la petite Tituba, désigne le sexe de l'homme blanc comme arme de la violence faite aux Noires, étouffées par le pouvoir patriarcal et colonial, et vise à provoquer un jugement éthique chez le lecteur par la mise en mouvement de ses émotions qui acquièrent une valeur cognitive et morale.

La réécriture de *The Scarlet Letter*

Dès lors, Maryse Condé fait de Tituba la femme qui dit et vit son désir et transgresse les tabous de la société coloniale et patriarcale portés à leur paroxysme par la mentalité puritaine : le libertinage de Tituba entraîne les accusations de satanisme car l'acte sexuel, « c'est l'héritage de Satan en nous » (p. 70). Incarnant le caractère débridé de la sexualité féminine, Tituba est stigmatisée par le village de Salem qui en fait un bouc émissaire dans une société où le corporel et le sexuel sont marqués au fer écarlate d'une lettre « A » pour « adultery » : « On ne lapide plus les femmes adultères. Je crois qu'elles portent sur la poitrine une lettre écarlate » (p. 155).

Selon une intertextualité déroutante pour le lecteur, Tituba, arrêtée vers 1692, rencontre Hester Prynne, protagoniste de *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, dans une cellule de prison ! La vision de la vieille femme la corde au cou sur une estrade à Boston (p. 81) apparaît d'ailleurs comme une réécriture du chapitre deux de *The Scarlet Letter*, où Hester est mise au pilori sur la place du Marché à Boston, et comme une prolepse du suicide par

¹² Voir le cours « Morales de Proust » d'Antoine Compagnon au Collège de France, 2008, consulté le 25/04/2010. <http://vehesse.free.fr/dotclear/index.php?2008/04/20/927-antoine-compagnon-au-college-de-france-en-2008>.

¹³ MILLER, Joseph Hillis, « Is There an Ethics of Reading ? », in Phelan, James (ed.), *Reading Narrative : Form, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 79-101.

pendaison de la jeune femme dans le roman de Maryse Condé (p. 174), qui ne se produit pas chez Hawthorne. La référence est cohérente car le grand-père de l'auteur, John Hathorne, fut l'un des juges assesseurs au procès des sorcières de Salem, lignée dont Nathaniel s'est désolidarisé en ajoutant un « w » à son patronyme¹⁴. Tout se passe comme si Maryse Condé reprenait à son compte l'exploration critique du passé pratiquée par Hawthorne dans une forme d'examen de conscience et réécrivait un roman historique sur la société puritaine débarquée en Amérique en 1620 du point de vue de l'esclave.

Dans sa réécriture, Maryse Condé radicalise le personnage de Hawthorne, convaincu d'avoir eu un enfant adultérin avec un homme du village dont elle refuse de dévoiler le nom (le pasteur Arthur Dimmesdale). En prison, Tituba devient amie avec Hester, punie pour sa liberté amoureuse et toutes deux s'entretiennent longuement sur leurs besoins sexuels. Hester apparaît comme une féministe militante qui imagine une république des femmes, « une société gouvernée, administrée par les femmes. Nous donnerions notre nom à nos enfants, nous les élèverions seules... » (p. 159-160). Elle reproche d'ailleurs à Tituba d'être aliénée par ses désirs sexuels : « Tu aimes trop l'amour, Tituba ! Je ne ferai jamais de toi une féministe ! » (p. 160). N'a-t-elle pas choisi en effet pour mari « un coq qui a couvert la moitié des poules de Carlisle Bay » (p. 30) ?

L'écriture de la transgression

Dans *La connaissance de l'amour*, Martha Nussbaum considère que les romans constituent des « exemples de la vie¹⁵ », non pas au sens de l'univocité de l'*exemplum*, mais dans la mesure où ils proposent une expérience éthique plus complexe que la simple désignation d'une vérité morale. Maryse Condé dépasse la question de la morale et se situe par-delà le bien et le mal dans une écriture qui inverse radicalement le discours puritain à travers le comportement hyper-sexualisé de Tituba qui tente de comprendre intimement ce que fut le viol de sa mère par une série de transgressions comme l'onanisme, l'homoérotisme et les amours interraciales.

Maryse Condé juxtapose le récit du viol de la mère de son personnage avec une scène masturbatoire au cours de laquelle Tituba parcourt les « renflements et les courbes » de son corps, s'imaginant que c'est John qui la caresse : « Jaillie des profondeurs de mon corps, une marée odorante inonda mes cuisses. Je m'entendis râler dans la nuit » (p. 30). L'orgasme appelle en elle une question incongrue : « Est-ce que malgré elle, ma mère avait râlé quand le

¹⁴ Voir MCFARLAND, Philip, *Hawthorne in Concord*, New York, Grove Press, 2004, p. 18.

marin l'avait violée ? » (p. 31), hypothèse très vite écartée car Tituba comprend alors que sa mère ait voulu éviter l'humiliation d'un second viol en tentant de tuer Darnell, le maître de la plantation (p. 31). Maryse Condé réagit contre le complexe de culpabilité intériorisé par la femme noire parce qu'elle a été victime de la violence d'un homme blanc – mais, plutôt que d'appeler à la compassion et à la pitié, elle préfère choquer et déranger, coupant court à tout effet de pathos.

Une autre transgression représentée par Maryse Condé réside dans des pratiques « queer » suggérées par certaines scènes homo-érotiques qui la relie à sa mère. En effet, Abena passait ses nuits avec Jennifer, mariée de force au maître, Darnell Davis, dans une relation sororale : « Elles se couchaient ensemble et ma mère, les doigts jouant avec les longues tresses de sa compagne [...] » (p. 14). À son tour, Tituba se rapproche d'Elisabeth, qui a en horreur les rapports physiques que son mari, Samuel Parris, le pasteur puritain, lui impose (p. 70). Là encore, pour se protéger de la violence masculine, les deux femmes se caressent de mots — « Que tu es belle Tituba ! » – et éprouvent la douceur de leur corps : « Mais c'est vrai que tes mains sont douces. Douces comme des fleurs coupées » (p. 64-65). C'est ensuite avec Hester, le personnage de Hawthorne, que Tituba entretient un véritable dialogue amoureux (p. 151) et, alors qu'Hester est morte, Tituba rêve à d'autres formes de sensualité avec elle : « J'appuyai ma tête sur le nénuphar tranquille de sa joue et me serrai contre elle. / Doucement le plaisir m'envahit, ce qui m'étonna. Peut-on éprouver du plaisir à se serrer contre un corps semblable au sien ? » (p. 190). Pour autant Tituba ne semble envisager la sexualité que par rapport à l'homme : « Quoi de plus beau qu'un corps de femme ! Surtout quand le désir d'un homme l'anoblit... » (p. 72).

Tituba goûte aux fruits défendus de l'amour interracial, sujet longtemps tabou dans la société américaine, en s'unissant au Juif Benjamin Cohen d'Azevedo, union qui passe par le médiation du souvenir de l'épouse morte : « Ce fut la défunte qui nous poussa l'un vers l'autre » (p. 194). La critique contemporaine établit souvent des rapprochements entre la Shoah et la Traite négrière, ce qui scellerait ainsi de fait une alliance entre deux catégories de victimes de crimes contre l'humanité.

Le discours féministe

Le discours de Maryse Condé comporte une dimension politique et la situation de Tituba se prête aux analyses de type marxiste de Colette Guillaumin sur l'exploitation des femmes

¹⁵ NUSSBAUM, Martha, *La Connaissance de l'amour*, traduction Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010, p. 75.

par la société et de leur corps par le mariage¹⁶. Celle-ci met en relation deux types de dominations : le sexage, qui consiste à renier l'individualité d'une personne au nom de son sexe (les femmes, souvent exploitées) et le servage, imposant la domination d'un groupe au nom de sa prétendue nature. La vieille femme Man Yaya, mère adoptive de Tituba, rapproche d'ailleurs amour et servilité : « Les hommes n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent » (p. 29). En choisissant d'épouser l'esclave de Susanna Endicott, John Indien, Tituba renonce à sa liberté alors qu'elle vivait libre, dans un lieu à l'écart de la plantation. Pour elle, mariage et asservissement vont de pair et participent d'une servitude volontaire : « Les esclaves qui descendaient par fournées entières des négriers [...] n'avaient pas choisi leurs chaînes [...] Moi, c'était là ce que j'avais fait » (p. 45). Il s'agit d'une double servitude : l'organisation sociopolitique (l'esclavage), d'une part, le mariage et le patriarcat, d'autre part¹⁷. Pour Colette Guillaumin, la domination des femmes par les hommes repose sur deux éléments : un rapport de force et de pouvoir, un effet idéologique (la nature des femmes serait d'être soumise). John Indien ramène toujours Susanna Endicott à son statut de femme et se moque d'elle :

Bon, il faut que je parte, à présent. Sinon, je vais être en retard et maîtresse Endicott va encore babier. Tu sais comment les femmes aiment babier ? Surtout quand elles commencent à se faire vieille et n'ont pas de mari (p. 28).

Le discours suppose un lien entre prolixité et célibat : le mariage canaliserait ces flux de parole et rendrait la femme plus raisonnable. Mais on peut aussi comprendre que seul le célibat permet aux femmes de conserver la parole.

Conclusion

Avec *Moi, Tituba sorcière...*, Maryse Condé construit un roman historique qui joue sur plusieurs genres issus de la littérature de témoignage tout en appliquant les principes de l'historiographie subalterniste au roman, qui vise à réhabiliter la voix des laissés pour compte de l'histoire mondiale. Il s'agit également de reconstituer le corps démembré, la mémoire éclatée et disloquée par l'expérience de la traite et de la servitude.

Militant et jouant avec l'hypotexte de Hawthorne, le roman de Maryse Condé n'est pas pour autant un roman à thèse au sens où Susan Rubin Suleiman l'entend, « un roman "réa-

¹⁶ Guillaumin, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, 1992.

¹⁷ Voir la thèse d'Alexandra Bourse, encore inédite, « Le personnage métis, une figure hybride ? Identité sexuelle et identité raciale dans la littérature des Amériques », sous la direction d'Anne Tomiche, Université Paris-Sorbonne, 2013.

liste” (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur comme porteur d’un enseignement, tendant à démontrer la vérité d’une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse¹⁸ ». Ni monologique, ni doctrinaire, le roman se lit comme une revendication à la fois raciale et genrée dans un contexte où Maryse Condé découvre le mode de vie américain et où elle ressent assez fortement le poids d’une Amérique blanche et puritaine.

Pour autant, l’écriture de Maryse Condé ne relève pas d’une mythologie de l’engagement et le personnage de Tituba n’est en aucun cas mythifié par une romancière issue d’un monde trop souvent victime des mythes des autres. C’est pourquoi elle préconise le « rire créole¹⁹ » – comme d’autres ont promu l’humour juif – pour ne pas se laisser piéger par ses propres fictions, ni écraser par la charge mémorielle tout en répondant à la responsabilité éthique de l’art qui ne se réduit ni au moralisme, ni à l’exemplarité. Ultime pirouette du texte : outre-tombe, Tituba adopte la fille qu’elle n’a jamais eue de son vivant, dont le prénom – Samantha – rappelle celui de l’héroïne d’une série télévisée fameuse, *Bewitched* (*Ma sorcière bien aimée*), à laquelle on ne saurait tenter aucun procès tellement le personnage est politiquement correct²⁰ ...

¹⁸ Suleiman, Susan Rubin, *La roman à thèse ou l’autorité fictive*, Paris, Puf, « écriture », 1983, p. 14.

¹⁹ « Le rire créole, entretien avec M. Condé », in *Littérature*, vol 154, n°2 (2009), p. 13-23.

²⁰ Nous suivons la suggestion d’Elizabeth Wilson, art. cit., p. 112.