**Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique :
les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé**

Maryse SULLIVAN

Au vingtième siècle, la figure de la sorcière a souvent été utilisée pour aborder la marginalité, l'altérité, ou le rapport au pouvoir. Dans *Moi, Tituba sorcière...*, Maryse Condé explore ces thèmes tout en exposant des enjeux sociaux, raciaux et culturels rattachés à la sorcellerie. En s'appuyant sur la représentation historique de la sorcière, soit celle de la victime en marge de la société, Condé transforme le discours sur les événements qui ont eu lieu à Salem, aux États-Unis en 1692. L'auteure réhabilite l'histoire de Tituba, d'abord mise en fiction dans la pièce d'Arthur Miller *The Crucible*, de sorte qu'elle ne soit plus condamnée à l'oubli. Plus précisément, le roman reprend le personnage de Tituba afin de déconstruire certains clichés entourant la figure de la sorcière, tels que sa dévotion au diable, son emploi du balai comme moyen de transport, ou sa vocation maligne. Le texte lie les révoltes des sorcières de Salem aux premières révoltes d'esclaves dans les Antilles dans le but de dévoiler l'identité complexe du personnage marginalisé et de mettre en lumière son histoire trop souvent considérée anhistorique. Condé raconte une autre version des événements de Salem qui met en scène les « oubliés de l'histoire officielle » (Hanciau 123). Par le biais de la sorcière, le texte interroge l'historiographie et le statut social des êtres considérés comme « périphériques » en société, et examine l'identité qui leur est attribuée, entre autres en tant que femme, Noir, ou encore femme noire.

Dans cet article, nous étudions, en adoptant une perspective sociocritique, la figure de la sorcière dans *Moi, Tituba sorcière...* à dessin de voir comment elle aborde des enjeux associés aux discours féministes et postcoloniaux des années 1980. Nous replaçons le roman dans son contexte de production et analysons les interactions entre le texte et les discours ambiants, qui ont influencé la composition de la figure de la sorcière. Nous voulons, pour reprendre les mots de Claude Duchet, « ouvrir l'œuvre du dedans » (107) et « lire dans l[e] text[e] littérai[r] ce qui t[ient] d'ailleurs, qui s'y trouv[e] inscrit, mais transformé [...], voire mis à distance, sans cesser pourtant d'être une inscription, une marque (trace, indice) du social, sans cesser de dire le social » (19). Pour ce faire, nous analysons d'abord les liens intertextuels que le roman établit

avec l'œuvre de Miller afin de voir les qualités millériennes que Condé conserve chez Tituba¹ et ce qu'elle modifie dans le but de faire du personnage une héroïne active et rebelle, et non plus une simple victime accusée de sorcellerie. Ensuite, nous nous intéressons à la représentation de la figure de la sorcière et des personnages marginaux en nous penchant sur des extraits du texte. Nous cherchons à voir comment le roman s'appuie sur les discours féministes et postcoloniaux qui circulent à l'époque pour explorer l'histoire des femmes et des Antillais, et comment cela permet d'introduire de nouvelles discussions sur la place des groupes marginalisés en société.

Intertextualité : *Les sorcières de Salem* d'Arthur Miller

Moi, Tituba sorcière... est un roman qui s'inspire à la fois d'événements réels qui ont eu lieu à Salem à la fin du dix-septième siècle et de la célèbre pièce américaine *The Crucible*². Dans l'œuvre de Condé, Miller se lit dans le co-texte, c'est-à-dire qu'il accompagne le texte et s'engage dans une relation médiatisée avec lui. La pièce américaine devient un « déjà là » avec lequel le nouveau roman doit dialoguer et prendre ses distances. En réanimant Tituba, Condé réactive les œuvres antérieures, dont celle de Miller, qui ont déjà mis en scène le personnage (Robin 101, 105 ; Robin et Angenot 54, 57-59). Quoique *Les sorcières de Salem* soit traversée d'enjeux différents entourant sa propre période sociale, la pièce entre néanmoins en relation contextuelle et intertextuelle avec *Moi, Tituba sorcière...* puisque les deux textes se réfèrent aux mêmes événements et à la même figure.

En effet, *Les sorcières de Salem*, qui met en scène Tituba, tire son inspiration non seulement des procès de sorcellerie de Salem de 1692, mais aussi d'enjeux contemporains de son époque, comme la « peur rouge » et la « chasse aux rouges » survenues lorsque le sénateur Joseph McCarthy était au pouvoir aux États-Unis. Au début des années 1950, l'expression « chasse aux sorcières » avait d'ailleurs commencé à être réutilisée pour définir la période suivant la Deuxième Guerre mondiale et l'atmosphère de la guerre froide aux États-Unis. Lorsque la pièce de Miller a été représentée pour la première fois en janvier 1953 à New York, l'expression était même devenue un terme commun employé par le public pour décrire les enquêtes officielles « anti-communistes » dirigées par la commission du sénateur McCarthy (Martin 279). Comme à Salem au dix-septième siècle, une peur de « l'autre » dans les années 1950 a entraîné une hausse d'accusations. De nombreux citoyens ont été faussement accusés d'être impliqués dans des activités suspectes, louches, ou dites « non américaines », et

d'être membres du parti communiste. Ayant lui-même été l'objet d'une investigation de la commission McCarthy, Miller a créé sa pièce afin de rendre compte de ce phénomène d'accusations. L'œuvre tisse des liens entre l'atmosphère hystérique des procès de sorcellerie de Salem et l'ambiance austère anticomuniste des années 1950, se positionnant comme une réponse au « maccarthysme » (Gibson 93 ; Roszak 113).

Le roman de Condé, quant à lui, dénonce des injustices liées à la hiérarchie des races et des sexes en affichant, par exemple, le statut inférieur décerné à la femme noire. *Moi, Tituba sorcière...* tente de donner une voix à cette femme, en retraçant le parcours de Tituba et de la femme antillaise. D'après Régis Antoine, les années 1970 et 1980 – période pendant laquelle le roman a été écrit – ont été un moment important pour les auteures et artistes féminines des Antilles. Grâce à l'indépendance économique et intellectuelle nouvellement acquise par plusieurs femmes des Antilles pendant ces décennies, la voix féminine devient de plus en plus présente dans la littérature antillaise (362). De nombreuses écrivaines, dont Simone Schwarz-Bart, Suzanne Dracius-Pinalie, Myriam Warner Vieyra et Maryse Condé, sont prêtes à rompre avec les anciennes traditions liées aux femmes en s'éloignant des intrigues d'amour et du thème ressassé des nostalgies amoureuses attachées aux îles (362-363). Les auteures cherchent maintenant à situer la femme noire barbadienne, guadeloupéenne, martiniquaise ou caribéenne dans le monde contemporain et à mettre en valeur son identité singulière. Les discours postcoloniaux d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon et d'Édouard Glissant sur l'identité du Noir et de l'Antillais se mêlent alors aux discours féministes d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray, de Barbara Smith et d'Alice Walker dans le but de cerner les caractéristiques de cette femme et de lui donner une identité unique par rapport à l'homme blanc, l'homme noir, mais aussi la femme blanche (Eagleton xii, 69, 288-289, et Dorlin 10-11). Mettant en scène la voix de l'esclave noire féminine, le texte de Condé essaie de relever ce défi en s'appropriant des épisodes historiques affiliés à l'histoire et à la culture américaine. Néanmoins, le titre du roman nous ramène vers la littérature antillaise, en faisant référence à Césaire, auteur du fameux *Cahier d'un retour au pays natal* et fondateur, avec Léopold Sédar Senghor, du mouvement de la négritude³. *Moi, Tituba sorcière...* peut être vu comme un clin d'œil au dernier recueil de poésie de l'auteur martiniquais intitulé *Moi, laminaire*⁴. D'emblée, l'œuvre de Condé se positionne donc de manière à dialoguer avec diverses œuvres et divers penseurs sur le statut de la femme et du Noir dans la société

(américaine ou antillaise). Par ses renvois intertextuels variés, le roman s'interroge également sur la place de Tituba et de la femme dans l'Histoire.

Bien que les œuvres de Miller et Condé n'aient pas été écrites à la même époque et qu'elles ne mettent pas en scène les mêmes injustices, leurs similitudes sont caractéristiques puisqu'elles ré-imaginent des événements célèbres. Par leur réécriture des procès de Salem, les textes tentent de redresser un tort. Les œuvres non seulement réitèrent l'innocence des victimes, mais leur donnent l'occasion de faire entendre leur voix, d'être jugées et exonérées par un nouveau public. Les deux textes signalent aussi les préjudices portés à différents groupes marginaux par certains systèmes sociopolitiques, notamment celui des États-Unis, qui n'accordent pas les mêmes droits et libertés à tous ses citoyens (Roszak 113). Les œuvres réclament l'égalité pour les hommes et les femmes faussement accusés, que ce soit à cause de leurs activités, leur race, leur sexe, leur statut social ou leur religion (voire leur athéisme).

Cependant, en rédigeant l'histoire de Tituba, Condé rénove le récit de cette dernière et transforme l'imaginaire établi dans *Les sorcières de Salem*. Dans *Moi, Tituba sorcière...*, Tituba n'est plus le stéréotype de la faible esclave noire, baragouinant l'anglais⁵, pratiquant le vaudou et chantant des chansons africaines ou caribéennes. Au contraire, l'héroïne ne se laisse pas facilement intimider ; elle ne confesse pas aveuglément ses crimes et elle ne remplit pas le rôle de la gardienne ou de la nounou, comme dans l'œuvre de Miller. Alors que la pièce américaine innocente le personnage de John Proctor – un homme qui, comme ses autres homologues blancs, a été acquitté de ses crimes il y a longtemps par la communauté de Salem et a été traité favorablement par l'Histoire –, elle n'offre pas cette même chance à la femme noire accusée qui, pourtant, n'a pas joui d'une telle réhabilitation (Roszak 117, 122).

Au lieu de dessiner un personnage de descendance antillaise unidimensionnelle, le roman de Condé attribue à Tituba plusieurs qualités seulement décernées au protagoniste John Proctor et aux autres personnages blancs dans la pièce de Miller. Dans *Moi, Tituba sorcière...* Tituba apparaît incrédule et rejette les histoires absurdes qui circulent au village, comme le fait Proctor dans *Les sorcières de Salem* en demandant aux autres habitants comment ils peuvent « croire à de telles sornettes » (Miller 38). Lorsque les puritains parlent à Tituba d'ensorcèlements, de balais et de gâteaux magiques dans la version de Condé, cette dernière rit et répond : « Vos sornettes, [...] allez les raconter ailleurs » (125) ou encore « Quelle sotte idée avec-vous là ? Que voulez-vous que l'on fasse d'un manche à balai ? » (71) Le roman transforme l'imaginaire

associé à la sorcière d'inspiration historique en traçant un autre portrait, plus critique, de l'esclave noire.

Dans la deuxième partie du roman, au moment où Tituba prépare la déposition orale qu'elle donnera devant la cour, elle met également en doute les croyances chrétiennes et occidentales sur la sorcellerie. Aux yeux de l'héroïne, les histoires de Satan apparaissant « sous la forme d'un bouc avec un nez en forme de bec d'aigle, un corps tout couvert de longs poils noirs et, attachée à la taille, une ceinture de têtes de scorpions », ou encore les récits des « réunions de sorcières, chacune arrivant sur son balai, les mâchoires dégoulinantes de désir à la pensée de banquet de fœtus et d'enfants nouveau-nés » (Condé 157-158) semblent insensés, incrédules et même risibles (158). Tituba n'adhère pas aveuglément à la culture de son nouveau pays à son arrivée en Nouvelle-Angleterre. Au contraire, dans le roman de Condé, Tituba repousse la religion chrétienne et fait preuve de jugement critique en interrogeant les normes et les croyances de la société américaine. Elle n'a pas peur du diable comme la Tituba de Miller et elle rit des activités sataniques qui lui sont rattachées. En donnant au personnage un esprit plus analytique et contestataire, le texte de Condé déconstruit l'image de l'esclave naïve, crédule et endiablée, si souvent associée à Tituba dans les histoires traitant des procès de Salem.

Conjointement, en présentant l'intimité et les émotions diverses de Tituba, le texte de Condé octroie une profondeur et une voix au personnage, dont la « vraie » Tituba fut privée à cause de représentations réductrices dans des textes historiques ou littéraires, comme la pièce de Miller (Roszak 124). L'œuvre de Condé permet à Tituba, pour la première fois, de s'exprimer en tant que femme, en tant qu'Antillaise et en tant qu'accusée, mais aussi en tant que personne astucieuse et déterminée qui doit endurer toutes sortes d'affronts et surmonter plusieurs obstacles. Alors que plusieurs femmes dans la littérature postcoloniale apparaissent automatiquement comme les victimes d'hommes blancs ou noirs, comme des nounous et des figures maternelles traditionnelles ou comme des femmes dansantes libérées des contraintes morales et de la gêne sexuelle (Roszak 124 ; Wilson 109)⁶, la Tituba de Condé déconstruit ces stéréotypes en apparaissant comme un personnage tridimensionnel unique qui souhaite faire entendre sa voix et trouver sa juste place dans l'Histoire.

Sorcières ou féministes ?

Le roman de Condé utilise la figure de la sorcière afin de commencer un dialogue sur la place de la femme dans le monde et dans l'Histoire. Le texte dénonce la hiérarchisation des sexes qui fait en sorte que « la vie sert trop bien les hommes » (Condé 159, 202). En effet, quoique sa peau soit aussi noire, John Indien ne souffre pas des mêmes injustices que Tituba, comme le remarque cette dernière (159). En précisant, en outre, que seuls « les hommes [...] [les] assomment de leur prose », car « les femmes n'écrivent pas » (159), le texte rejoint les discussions sur la place de la femme en société, particulièrement de la femme noire, qui circulent au moment de la rédaction du roman. Audré Lorde, théoricienne noire féministe, écrit d'ailleurs en 1984 qu'« il ne faut pas nier les différences de race, de sexe, de classe sociale mais plutôt cesser de les hiérarchiser » (Tamiozzo 131), ce que le texte essaie de mettre en lumière en faisant des femmes des êtres combatifs qui refusent de se laisser bloquer le chemin par des hommes, qu'ils soient blancs ou noirs.

Les femmes hétérodoxes dans le texte, accusées d'adultère telle Hester⁷ ou de signer un pacte avec le diable telle Tituba, servent de point de départ pour la critique féministe dans l'œuvre, qui joue sur la stéréotypification de la femme comme « sorcière » ou comme « salope » (Wilson 108-109). Les femmes sont représentées comme des êtres maléfiques que la société ne peut dompter, soit parce qu'elles détiennent des connaissances ou des pouvoirs secrets que la communauté rejette et considère comme illégitimes, soit parce qu'elles possèdent des artifices dangereux pour les hommes et ne peuvent être maîtrisées. Le texte tente de décomposer ces stéréotypes en soulignant la discrimination sexuelle et en montrant la vraie histoire des femmes (109). Tituba et Hester condamnent les stéréotypes et refusent le rôle qui leur est imposé en société en agissant de manière héroïque et rebelle. Elles se moquent de l'idée selon laquelle la femme, particulièrement la femme noire, serait un être charnel et sexuel incontrôlable. Par l'avortement, les deux prisonnières de Salem refusent également le rôle maternel. Elles cherchent à se défaire de l'image typique de la femme transmise par la société en imaginant un monde sans hommes où « [elles] donner[aient] [leur] nom à [leurs] enfants » (Condé 160).

Le texte opère aussi des glissements sémantiques par rapport au mot « sorcière ». Selon Pierre Popovic, l'approche sociocritique étudie « tout ce qui relève du sens et non de la signification, entendu que le sens est toujours mouvement et la signification, arrêt, tout ce qui témoigne d'un déplacement sémiotique productif, tout ce qui porte la trace d'une complexité

sémantique et de ce saut véritable dans l'imagination qui caractérise les textes de littérature » (42). Il est certain que le roman de Condé transforme les images et le sens associés à la sorcière en renégociant et redistribuant les valeurs rattachées à cette figure dans l'imaginaire. À maintes reprises dans le récit, Tituba remet en question les diverses connotations qui définissent le nom « sorcière » puisque, d'après elle, une sorcière est un être bienfaisant :

Qu'est-ce qu'une sorcière ? Je m'apercevais que dans sa bouche [celle de John Indien], le mot était entaché d'opprobre. Comment cela ? Comment ? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude ? En conséquence, la sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte ? (33-34)

L'héroïne n'aime pas que ses dons de guérisseuse soient décrits par les autres comme un « pacte avec Satan » (100) et comme « des choses étranges et maléfiques » (152) qu'une femme accomplit en société. À travers les représentations de la sorcière, le roman confronte deux visions du monde – antillaise et nord-américaine ; africaine et européenne ; féministe et patriarcale – et tente de montrer comment cette figure peut avoir divers visages dans l'imaginaire (Wilson 109 ; Fulton 44). Le texte essaie de déconstruire les connotations malfaisantes qui entourent le terme de « sorcière » et de montrer que « [c]hacun donne à ce mot une signification différente [et] [c]hacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves et ses désirs » (Condé 225). La communauté puritaine se sert d'ailleurs de l'appellation « sorcière » comme désignation pratique pour accuser toute personne dont l'apparence, la race, le sexe, la culture, l'attitude ou les manières déplaisent ou ne sont pas conformes à ceux de la majorité au village. Les différents personnages marginaux rencontrés (Tituba, Hester, Sarah Good, Rebecca Nurse, Benjamin Cohen) peuvent donc tous être efficacement rassemblés sous cette étiquette, sans que la société ait à expliquer en termes rationnels cette discrimination. Par le truchement de Tituba, Condé expose cette instabilité sémantique et montre que le nom « sorcière » devient rapidement un mot fourre-tout commode pouvant répondre aux différents besoins d'une collectivité (Fulton 43).

D'autre part, le roman explore et subvertit les sens du vocable « sorcière » et tâche ensuite de rejeter les normes patriarcales qui emprisonnent la femme. Il propose de nouvelles conceptions du monde où cette dernière peut être autonome et indépendante. D'ailleurs, après son mariage et son séjour à Salem, Tituba ne se remarie pas. Même si la société dans laquelle

elle se trouve limite son pouvoir d'action et de parole, l'héroïne de Condé continue d'être fidèle à elle-même en pratiquant sa magie et en refusant de se soumettre à l'ordre établi (Tamiozzo 136-137). Tituba demeure « sorcière » malgré tous les risques et malgré la mince marge de manœuvre qu'elle possède en tant que femme noire au dix-septième siècle. Ses gestes sont délibérés. Elle emploie la parole et ses pouvoirs surnaturels de manière intelligente comme moyen de résistance, de survie, et comme outil pour transformer sa situation dans la société (135).

Dans le roman et selon cette nouvelle conception du monde, la femme possède la capacité d'agir, c'est-à-dire qu'elle est capable de ce que Barbara Havercroft traduit en 1999 comme l'*agentivité* (en anglais *agency*) (93). L'*agentivité* est l'autonomisation des femmes, découlant d'une conscientisation de leur part quant à leurs situation et condition sociétales. Être doué d'*agentivité* signifie aussi être capable d'effectuer un changement dans sa propre vie ou dans la vie sociale, ce qu'accomplit certainement Tituba dans le récit. Condé présente une femme qui entre en contact avec la société pour tenter d'y apporter des transformations et qui agit dans et sur la vie (93-94 ; Tamiozzo 134). À plusieurs reprises, l'héroïne résiste à la discrimination et essaie activement de surmonter sa situation sociale. Même lorsqu'elle est lapidée avec « une volée de pierres », Tituba « [va] vers les agresseurs [...] [et] continu[e] d'avancer, pleine d'une fureur qui incendi[e] [s]on corps et ren[d] [s]es jambes agiles » (Condé 206) afin de se battre pour ses droits en tant que femme, en tant que Noire, et pour l'égalité des minorités. En puisant dans les discours antillais et féministe, Condé exhibe ainsi l'ambiguïté entourant la figure de la sorcière et redéfinit positivement cette dernière (Tamiozzo 138).

En plus de mettre en scène une héroïne empreinte d'une fureur féministe, le texte se réfère au mouvement des femmes pour en discuter. L'évocation anachronique du terme « féministe » (Condé 160) – un mot qui bien entendu n'existait pas à la fin du dix-septième siècle – lorsque Tituba et Hester discutent en prison, permet de mettre en lumière diverses idées qui gravitent autour de ce courant à l'heure où Condé écrit son roman. D'une part, l'apparition de ce mot souligne l'importance de la lutte féministe, surtout dans les Antilles. D'après Dawn Fulton, l'extrait montrerait que le féminisme n'a pas encore pris assez d'ampleur aux Caraïbes et en Afrique, puisque Tituba, la représentante féminine du peuple noir dans le texte, ne connaît pas ce terme (54). Alors que Michèle Praeger considère Tituba comme la seule héroïne féministe « réaliste » des romans de Condé (210), Fulton est plutôt d'avis que Tituba, quoique forte, ne

peut exploiter son plein potentiel en tant que féministe puisqu'il lui manque une connaissance du sujet. Cette carence encyclopédique, selon l'auteure américaine, soulignerait une division idéologique entre la femme nord-américaine (Hester) et la femme antillaise (Tituba), et serait aussi un signe que le courant féministe était encore à explorer aux Antilles dans les années 1980 (54-55, 57). D'autre part, le passage sur le féminisme semble suggérer qu'un questionnement existe autour du mot « féministe » et que sa définition, comme celle du terme « sorcière », n'est pas fixe. L'échange entre Hester et Tituba laisse notamment entendre qu'une féministe est une femme qui n'aime pas les hommes ni faire l'amour (Condé 160). Puis, lorsque Tituba demande à Hester de lui offrir une définition plus précise du nom, celle-ci ne lui répond pas, mais laisse planer l'incertitude qui entoure ce terme. Ce choix de la part de Condé transforme le sens du mot, puisqu'il laisse Tituba et le lecteur en déterminer le sens. Ce passage important montre alors au lecteur que la signification du vocable « féministe » peut varier au vingtième siècle, à l'heure où les femmes luttent pour l'égalité des sexes dans différents pays, tout comme plusieurs nuances sémantiques caractérisent la « guérisseuse » et la « sorcière » vers la fin du dix-septième siècle, aux Caraïbes comme aux États-Unis (Fulton 54). En passant par le dix-septième siècle, le récit de Condé engage une discussion sur le féminisme et les femmes fortes « sorcières » au vingtième siècle.

Les Noirs, les Amérindiens et les Juifs

Tituba devient la métaphore du peuple antillais arraché de sa terre natale, d'abord l'Afrique, puis déraciné à nouveau, de la Barbade cette fois-ci, pour servir d'esclave en Nouvelle-Angleterre, un lieu où la couleur de peau marque encore plus l'altérité spatiale d'origine (Tamiozzo 128). L'héroïne est effectivement « loin des [s]iens » (Condé 162). Le caractère étranger de Tituba lui permet cependant de « puise[r] le meilleur dans tous les discours qu'elle entend [puisqu'elle] a justement [ce] nouveau regard sur le monde qui abolit les hiérarchies » (Tamiozzo 136). Tituba se dessine comme un vrai personnage métissé, même si elle est née du viol de sa mère par un marin anglais (Condé 13). Elle possède l'ouverture d'esprit nécessaire pour accepter les différents types de personnes, de peuples et de cultures qui composent notre monde moderne.

Arrivée à Salem, Tituba est d'abord tentée d'utiliser ses connaissances surnaturelles pour infliger du mal aux autres et pour se défendre, mais elle repousse ce choix à maintes reprises

puisque cela la rendrait « pareille à eux » (111, 158). Elle choisit de rester fidèle à elle-même et refuse d'être l'Autre ; d'être la personnification du Mal ; d'être pareille aux puritains blancs. Le texte renverse ainsi les valeurs symboliques, en identifiant le Blanc comme « l'Autre », le puritain comme l'incarnation du Mal et l'étranger comme la représentation du Bien. Les puritains apparaissent comme ceux qui ne suivent pas la morale chrétienne, alors que Tituba et John Indien y adhèrent, même si ce n'est pas leur religion (Tamiozzo 133). Les Blancs sont aussi ceux qui catégorisent leurs propres paysans et qui leur infligent du mal, tandis que Tituba, l'étrangère noire, est celle qui essaie de les aider et d'utiliser ses connaissances des plantes et de la nature pour faire le bien. Le révérend Samuel Parris est même décrit comme ayant des « prunelles verdâtres et froides », l'apparence « d'un serpent ou de quelque reptile méchant, malfaisant » (Condé 58) et comme étant le « démon » (69). Le texte fait des personnages enracinés ceux « dont le cœur n'est qu'ordures » (158), comme le dit Hester, et de l'esclave noire étrangère, le personnage tolérant et libre d'esprit (Tamiozzo 134, 136).

En outre, Tituba s'affirme comme résistante. Elle s'interdit de se définir par rapport aux normes des Blancs et choisit sa propre voie. Elle ne veut pas introduire une nouvelle vie dans le monde (Condé 146), car elle refuse d'assujettir ses enfants au pouvoir du peuple blanc, de renouveler sa main-d'œuvre et de perpétuer la souffrance du peuple noir. Elle ne veut pas, non plus, dénoncer des innocents de Salem et devenir « une marionnette entre [les] mains [des Blancs] » (118). Elle construit donc, avec Hester, un témoignage qui lui permet de protéger les siens, comme John Indien, afin d'être fidèle à elle-même. Plus que tout, Tituba montre comment l'homme et la femme noirs ne doivent plus se laisser définir par l'Autre : un message qui rejoint les préoccupations des penseurs antillais de l'époque. En définissant positivement l'Antillais et en soulignant sa force, le roman bouscule les hiérarchies sociales afin de montrer, comme le font les discours ambiants, qu'il doit s'imposer en société et prendre sa juste place (Tamiozzo 136-138).

Par ailleurs, en décrivant les nombreuses injustices que continuent de subir les peuples noirs aux États-Unis ou à la Barbade dans l'épilogue et en évoquant « l'odeur de tant de souffrances » (Condé 162), le texte souligne qu'en matière d'étroitesse d'esprit, d'hypocrisie et de racisme, peu de choses ont changé depuis le temps des procès de Salem. Même si elle est accusée d'être une « sorcière » et étiquetée ainsi, c'est pourtant, comme l'indique Tituba, « la couleur de [s]a peau » qui lui cause tant de « déboires » (159). Le sort est le même pour « deux

ou trois serviteurs noirs dans les parages [de Salem] [...] [qui] ét[ai]ent non pas seulement des maudits, mais des émissaires visibles de Satan » (105). La race est ce qui les identifie comme des êtres maléfiques, ce que le texte cherche à dénoncer (Fulton 43). Il anticipe même le futur afin de révéler les injustices en Amérique qui surviennent après Tituba : « Bientôt, [les Blancs] se couvriront le visage de cagoules pour mieux nous supplicier. Ils boucleront sur nos enfants la lourde porte des ghettos. Ils nous disputeront tous les droits et le sang répondra au sang » (Condé 271). Les commentaires de l'épilogue mettent le lecteur à l'affût des prochaines souffrances des Noirs et lui montrent que l'injustice se poursuit jusque dans les années 1980, puisqu'en Amérique, là où « les esprits n'enfantent que le mal » (271), et sur plusieurs continents, les relations de pouvoir entre les races sont toujours inégales et les préjugés ainsi que les chasses aux sorcières existent encore (Peterson 102 ; Wilson 113).

Condé étend cette réflexion à différents groupes marginalisés à travers l'Histoire. Le difficile parcours des Amérindiens est notamment comparé à celui des Barbadiens lorsque Tituba apprend que « [les Noirs] [ne sont] pas le seul peuple que les Blancs réduis[ent] en esclavage mais qu'ils asserviss[ent] aussi les Indiens, premiers habitants de l'Amérique comme de [leur] chère Barbade » (78). Exclut soit parce qu'ils ont la peau noire, soit parce qu'ils ont la peau rouge, les deux peuples sont associés par leur statut de subordonné, attribué en fonction de leur nationalité, dans le texte et dans l'Histoire. La souffrance de ces peuples est aussi partagée par les Juifs. Le personnage de Benjamin Cohen d'Azevedo met de l'avant le malheur de ce peuple quand il demande à Tituba si elle sait « combien d'entre [eux] ont perdu la vie sous l'Inquisition », à quoi elle répond : « Et nous, sais-tu combien d'entre nous saignent depuis les côtes d'Afrique » ? (198). Le racisme et la judéophobie, qui travaillent de pair dans le roman, entraînent la Noire et le Juif à unir leur sort, par la souffrance, et à s'opposer aux « autres ». Une alliance se crée entre les peuples marginaux, et notamment entre Tituba et Benjamin, qui leur permet de vivre un certain bonheur et de s'entraider, malgré les hiérarchies sociales et les oppressions raciales ou religieuses (Debrauwere-Miller 224-225 ; Tamiozzo 128). Les sorcières ou les individus marginaux sont ainsi multiples et protéiformes dans le roman de Condé. La figure de la sorcière représente tous les groupes et les peuples qui ont été ou sont encore marginalisés.

Conclusion

Le roman de Condé dénonce les injustices liées à la race, au sexe et à la religion en se réappropriant l'histoire des femmes et des Antillais et en cherchant à déconstruire les hiérarchies sociales. Il transforme l'imaginaire de la sorcière en s'attaquant aux représentations de l'histoire et de la structure de la société. Par l'entremise de son roman, Condé réussit à modifier la représentation du passé de la femme et de l'Antillais, à nuancer des faits historiques et à redéfinir positivement la sorcière ou l'être marginal. Ce qui est particulièrement intéressant dans le texte c'est que les « sorcières » ne sont pas seulement les victimes typiques auxquelles nous nous attendons. Condé intègre plusieurs références lettrées et populaires liées à la sorcière⁸, afin de brouiller les cartes et d'inverser les valeurs habituellement associées à ces personnages et à ces intertextes. En employant différemment ces renvois et en les liant aux luttes des peuples et d'individus hétérodoxes, le roman agit sur l'imaginaire de la sorcière. *Moi, Tituba sorcière...* nous pousse à nous demander si la structure de la société a réellement évolué et nous force à faire face au monde, les yeux ouverts, afin de porter un regard plus critique sur ce dernier et sur ses représentations de sorcières.

Bibliographie

- Antoine, Régis. *La littérature franco-antillaise*. Paris : Karthala, 1992.
- Condé, Maryse. *Moi, Tituba sorcière...* Paris : Mercure de France, 1986.
- Debrauwere-Miller, Nathalie. « Au carrefour de la négritude et du judaïsme : *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* ». *Romantic Review* 90.2 (1999) : 223-233.
- Dorlin, Elsa. *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain. 1975-2000*. Dir. Elsa Dorlin. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Duchet, Claude et Patrick Maurus. *Un cheminement vagabond*. Paris : Champion, 2011.
- Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory. A Reader*. Oxford/Cambridge : Blackwell , 1996.
- Fulton, Dawn. *Signs of Dissent : Maryse Condé and postcolonial criticism*. Charlottesville : U of Virginia P, 2008.
- Gibson, Marion. « Retelling Salem Stories : Gender Politics and Witches in American Culture ». *European Journal of American Culture* 25.2 (2006) : 85-107.
- Hanciau, Nubia Jacques. « La sorcière chez Nancy Huston : de l'ancien au nouveau monde ». *Interfaces Brasil/Canada : Porto Alegre* 1.2 (2002) : 119-128.

- Havercroft, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret ». *Dalhousie French Studies* 47 (1999) : 93-113.
- Martin, Robert A. « Arthur Miller's *The Crucible*: Background and sources ». *Modern Drama* 20.3 (1977) : 279-292.
- Miller, Arthur. *Les sorcières de Salem*. Tr. Marcel Aymé. Paris : Laffont, 2010 [1959].
- Pfaff, Françoise et Maryse Condé. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln : U of Nebraska P, 1996.
- Peterson, Carla. « Le surnaturel dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison ». *L'œuvre de Maryse Condé*. Dir. Nara Araujo. Paris : Harmattan, 1996. 91-104.
- Pierre, Émeline. « Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial à partir de *Mélody des faubourgs* de Lucie Julia et *La grande drive des esprits* de Gisèle Pineau ». Mémoire de maîtrise. Montréal : UQAM, 2007.
- Popovic, Pierre. *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*. Montréal : Le Quartanier, 2013.
- Porter, Laurence M. « Maryse Condé, Historian of the Black Diaspora ». *Emerging Perspectives on Maryse Condé. A Writer of Her Own*. Dir. Sarah Barbour et Gerise Herndon. Trenton (NJ) : Africa World P, 2006, 181-199.
- Praeger, Michèle. « Maryse Condé : mythes et contre-mythes ». *L'œuvre de Maryse Condé*. Dir. Nara Araujo. Paris : Harmattan, 1996, 205-216.
- Robin, Régine. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social ». *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Dir. Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars. Lille : PU de Lille, 1992, 95-121.
- et Marc Angenot. « L'inscription du discours social dans le texte littéraire ». *Theories and Perspectives. Sociocriticism* 1.1 (1985) : 53-82.
- Rosello, Mireille. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris : Karthala, 1992.
- Roszak, Suzanne. « Salem Rewritten Again : Arthur Miller, Maryse Condé, and Appropriating the Bildungsroman ». *Comparative Literature* 66.1 (2014) : 113-126.
- Tamiozzo, Josée. « L'altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, de Maryse Condé ». *Recherches féministes* 15.2 (2002) : 123-140.

Wilson, Elizabeth. « Sorcières, sorcières : ‘Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem’, révision et interrogation ». *L'œuvre de Maryse Condé*. Dir. Nara Araujo. Paris : Harmattan, 1996, 104-113.

Notes

¹ Il faut noter que Tituba est un personnage secondaire dans la pièce de Miller. Tituba n'est pas au centre de l'intrigue, mais sert davantage de catalyseur aux accusations de sorcellerie.

² La pièce a été représentée pour la première fois en 1953 à New York ; en 1955, à Paris, pour la version française intitulée *Les sorcières de Salem*. Voir la quatrième de couverture et les informations bibliographiques dans Arthur Miller, *Les sorcières de Salem* (6).

³ La négritude est un mouvement né dans les années 1930 qui promeut la fierté du Noir et son acception complète en tant qu'être, ainsi que des Noirs, en tant que peuple. Le mouvement vise à réhabiliter l'homme noir (Praeger 205-206 ; Porter 182 ; et Pierre 8-9).

⁴ Condé fait fréquemment des références à Césaire et à ses contributions littéraires dans son œuvre. Le deuxième roman de l'écrivaine, *Une Saison à Rihata* (1981), se veut notamment un jeu de mots sur une pièce de Césaire, *Une Saison au Congo* (1966), qui, elle, renvoie au recueil de poèmes de Rimbaud, *Une Saison en enfer* (1873) (Pfaff et Condé 43). Un article de Condé qui parut en 1987 dans la revue franco-haïtienne *Conjonction*, nommé « Notes sur un retour au pays natal », fait aussi écho à Césaire, cette fois-ci à son grand chef d'œuvre. Ce titre, considéré comme une référence-hommage au père de la négritude selon Mireille Rosello, rappelle celui de Césaire, tout en cherchant à se positionner comme un commentaire sur l'œuvre célèbre du Martiniquais (94-95). Pour plus d'information sur cette corrélation entre les titres de Condé et Césaire, voir Mireille Rosello, *Littérature et identité créole aux Antilles*, de même que Françoise Pfaff et Maryse Condé, *Conversations with Maryse Condé*.

⁵ Il ne faut pas oublier que le personnage séjourne à Salem en Nouvelle-Angleterre.

⁶ Pour plus d'information sur la place et le statut de la femme dans la littérature antillaise, voir le mémoire de maîtrise d'Émeline Pierre « Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial à partir de *Mélody des Faubourgs* de Lucie Julia et *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau ».

⁷ Le personnage d'Hester est, en fait, un emprunt au roman *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorn.

⁸ Condé intègre d'ailleurs des références au *Magicien d'Oz* (156), à *La lettre écarlate* (155) et à *Ma sorcière bien-aimée* (204).