

Martyna Kander

Université de Montréal
martyna.katarzyna.kander@umontreal.ca

 <http://orcid.org/0000-0002-2685-7534>

POUVOIR DE LA MORT
ET ART DE LA RELATION :
UNE ÉTUDE DE *MOI, TITUBA
SORCIÈRE...* DE MARYSE
CONDÉ

Power of death and art of Relation: a study of *Moi, Tituba sorcière...* by Maryse Condé

ABSTRACT

This study of the well-known novel *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986) by Maryse Condé will focus on the role of death in the narration. We will see how two different conceptions of death will here be in action: one, where death is nothing but a moment between two lives that still connect; the other, where death is used to enhance the power of white man. The aim is to see how Tituba reacts to the oppression by building a different approach to people, a path that is the “Relation” Edouard Glissant wrote about.

KEYWORDS: Caribbean literature, postcolonial literature, death, magic realism, Relation.

L’un des romans les plus célèbres de Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière*, publié en 1986, sort de l’oubli la figure historique de Tituba, négligée par les historien.nes. Tout ce qui reste dans les documents d’archives de cette femme esclavagée après le procès de sorcellerie de Salem est la mention suivante : « Tituba, une esclave de la Barbade, pratiquant vraisemblablement le hodo ». À travers la narration, Maryse Condé met en scène Tituba comme un sujet qui construit sa liberté, en opposition à la réification de la personne, transformée en objet possédé par des maîtres blancs. L’une des voies empruntées par l’écrivaine pour ériger la protagoniste contre la déshumanisation est le rapport à la mort, thème constamment présent dans le roman et pour cause : la narration à la première personne provient de l’au-delà. Tituba est exécutée à la fin du roman et rejoint les « invisibles », la communauté des morts qui interviennent dans la vie des vivants. De ce lieu elle narre son histoire. Encore enfant, Tituba apprend à communiquer avec les morts grâce aux enseignements de Man Yaya, une vieille femme vivant à la lisière des plantations. Cette savante lui apprend que « la mort n’est qu’un passage dont la porte

reste béante »¹ et que les morts, s'ils sont chéris et interpellés, peuvent se rassembler autour de celui ou de celle qui les appelle, « impatients de se rendre utiles » (p. 23).

La mort est un thème récurrent dans les romans de Maryse Condé, comme le montrent certaines études comparatives : Francis Angrey² (2013) commente le phénomène d'agrégation sociale qu'engendrent des veillées funéraires et l'aspect libérateur de la mort pour certains personnages dans l'œuvre de Condé, tandis qu'Antonia Pagán Lopez (2012 : 211) souligne, suivant Mireille Rosello (1992 : 61–62), que la vision de la mort en tant que *passage* vers une existence autonome, mais toujours lié au monde de l'ici-bas, provient des religions de l'Afrique de l'Ouest importées aux Antilles par les personnes transportées de force dans des bateaux d'esclaves. Pour la présente étude, ces éléments nous intéresseront moins, dans la mesure où nous tenterons plutôt de voir comment cette croyance est présentée dans le roman de 1986 et d'analyser la manière avec laquelle elle est travaillée par la narration qui mobilise le concept de réalisme magique³. Le réalisme magique permet de concevoir les « invisibles » sur le plan du réel et de leur donner une existence perceptible non seulement à la vue et à l'ouïe, mais aussi à l'odorat et au toucher. Nous verrons que, dans les différentes parties du roman, les conséquences de ce choix narratif sont importantes.

En étudiant de près la narration dans *Moi, Tituba sorcière*, nous nous demanderons d'abord ce que cela comporte d'effacer le passage entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le monde visible et le monde des invisibles dans le système-monde du roman. Nous réfléchirons ensuite à ce que cela signifie d'insérer cet effacement dans un système oppressif que, à l'instar du thanatologue Louis-Vincent Thomas, nous identifions en tant que *pouvoir par la mort* (Thomas 1978 : 90). Il s'agit d'un système où le pouvoir sur le vivant se manifeste par la menace de la mort, par la destruction de la personne tout en conservant son corps pour l'exploiter (torture psychologique, viol) ou par le meurtre. Il sera enfin possible de voir que l'exemple de Tituba rappelle la poétique de la « Relation » conceptualisée par Édouard Glissant, car penser la Relation implique penser par elle (Glissant 1990 : 199). Pour le poète et essayiste martiniquais, la Relation ne pouvait pas être conçue sans la conscience du colonialisme. Le roman, dont l'action se passe à la fin du XVII^e siècle, peut être lu à la lumière de cette théorie, qui éclaire des stratégies créatives de la formation des liens dans le choc de la colonisation. L'universalisme totalisant, qui est celui de l'Occident, est opposé à la figure forte et humainement contradictoire de Tituba, qui porte en soi un imaginaire total, nomade, et ouvert.

¹ Condé ([1986] 2019 : 194). Dorénavant les citations du roman seront signalées simplement par la page entre parenthèses.

² Sauf que la mort n'est presque jamais « sans retour » dans ces romans.

³ Le réalisme magique a une longue et importante tradition dans la région caribéenne : traditionnellement, le texte fondateur est considéré être *Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier. Condé en est clairement très consciente, car les références et les reprises du roman de 1954 sont nombreuses dans *Moi, Tituba sorcière...*, souvent aussi d'une façon polémique. Marion Labourey retrace le renouement de cette tradition antillaise dans « La confrontation des romans magico-réalistes caribéens avec le réalisme des canons littéraires occidentaux : vers l'élaboration d'un autre réalisme ? ».

LA MORT À LA BARBADE

Résultat du viol de sa mère, Abena, sur le bateau qui la déportait vers les îles de la Barbade, Tituba naît sur la plantation Darnell, au XVII^e siècle. Évoluant dans ce contexte, elle est vite confrontée au système de mort en place autour d'elle. Souvent, les hommes de sa communauté reviennent du travail meurtris par les coups de fouet des chefs d'équipe. Parfois, ils ne reviennent pas, tués à la tâche. À la suite d'un enterrement d'un de ces infortunés, « on se réjouit, car celui-là au moins était délivré et allait reprendre le chemin du retour » (p. 19). Une première vision de la mort est ici présentée : si la violence corporelle suscite l'horreur, la mort signifie la libération du système esclavagiste et un retour de l'âme à la terre d'origine, au-delà de l'océan. C'est à cette image de la mort que nous convient les paroles de Yao, le père adoptif de Tituba : « Un jour, nous serons libres et nous volerons de toutes nos ailes vers notre pays d'origine » (p. 18). Délivrance par la mort ou allusion au mythe de l'Africain volant⁴, cette croyance que Tituba rencontre dans sa première enfance semble venir de celui qui a été déporté et qui vit dans l'espoir d'un retour à sa terre natale. Le point de vue de la protagoniste est différent, puisqu'elle n'a jamais connu la terre de ses aïeux. Elle grandit en acceptant l'île comme sa patrie et la Barbade devient son point de repère, malgré son ambivalence vis-à-vis de celle-ci. La terre que Tituba aime est aussi celle qui, à cause du système plantationnaire, l'a tenue captive dans un « chantage à la mort » (Thomas 1978 : 141) et a tué sa mère : celle-ci, se défendant du viol de Darnell, le frappe au couteau et est pendue. L'exécution publique est faite à titre d'exemple et a un effet profond sur l'enfant de sept ans qui était Tituba. Elle sent « se solidifier en [elle] comme une lave, un sentiment qui ne devait plus [la] quitter, mélange de terreur et de deuil » (p. 20). La mise à mort d'Abena rétablit le pouvoir du colonialiste, contesté par le geste de la femme. Si l'intention de destruction est dirigée contre elle, de façon à anéantir celle qui a osé se soustraire à la volonté de l'homme blanc, l'effet de domination se dirige contre ceux et celles qui restent, pour les réduire à sa merci. Tituba survit, mais en elle se niche la peur de la violence ultime envers son corps, devant laquelle elle serait sans ressources comme sa mère.

Devenue orpheline, elle est chassée de la plantation et recueillie par Man Yaya, une vieille Nagô (des terres qui aujourd'hui correspondent au Bénin) « ayant cultivé à l'extrême le don de communiquer avec les invisibles » (p. 21). Commence ici un nouvel apprentissage pour Tituba qui s'initie à l'art de la guérison et du respect de la vie et qui débouche sur la possibilité de communiquer avec les défunts. Abena, Yao et finalement Man Yaya, quand elle meurt, ne reviennent pas dans leurs pays natals, mais restent autour de Tituba, sur l'île qui a vu leur mort. Cela signe les débuts d'une nouvelle communauté qui s'inscrit dans le présent et bâtit des traditions nouvelles au lieu

⁴ Le mythe de l'Africain volant pourrait être né du suicide d'Igbo Landing, en Géorgie, aux États-Unis. En 1803, 75 personnes déportées d'Afrique pour être vendues en tant qu'esclaves se sont jetées à l'eau pour se noyer. Le geste pourrait aussi avoir été inspiré par le mythe, selon lequel ceux et celles qui n'étaient pas encore nés dans les colonies auraient pu marcher sur l'eau ou bien voler au-dessous de l'Océan pour rentrer au pays natal. Nous pouvons supposer que Maryse Condé s'appuie sur cette deuxième théorie, car l'intrigue du roman se passe dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Alternativement, il pourrait s'agir d'un autre motif anachronique, tout comme la mention du mot « féminisme », attesté pour la première fois au XIX^e siècle.

de se tourner vers un passé perdu à jamais. Selon Louis-Vincent Thomas, toute société s'arme contre la mort pour mieux la nier, surtout la société capitaliste, car l'accumulation des richesses n'aurait aucun sens dans la perspective d'aboutir sur le néant de la mort. Le thanatologue français porte aussi l'exemple des traditions et des rites de certaines tribus africaines, notamment les Sakalava du nord-ouest (Thomas 1978 : 45–46), étudiés par Jean-François Baré. L'interprétation des rites conduit les deux anthropologues à voir dans la consultation des défunts une façon de garantir la hiérarchie et l'ordre établi, donc encore une fois de maintenir le pouvoir des royaux sur le reste de la population. Thomas élargit cette fonction des défunts à « partout dans les ethnies africaines » (Thomas 1978 : 45–46). Si cela pourrait informer une interprétation de la fonction des aïeuls dans la saga de *Ségou*⁵, le rapport aux ancêtres change pour Tituba. Dans *Ségou*, l'histoire se passe au Mali et, selon l'analyse de Delphine Perret (1995), les défunts sont les gardiens du passé autant que les connaisseurs du futur ; leur influence sur la vie des vivants est grande, dans le bien et dans le mal. Dans *Moi, Tituba sorcière...* le savoir passe d'une femme à l'autre. Les hommes, bien que présents, n'en sont pas les détenteurs principaux, conformément aux normes des sociétés matriarcales qui caractérisent les Antilles encore aujourd'hui. Mais est-ce que Man Yaya, Abena et le moins actif Yao forment une hiérarchie sociale pour Tituba ? Nous ne pouvons que répondre par la négative, car leur pouvoir d'influence est limité par le fait que Tituba, jeune insolente, ne les écoute pas. Les invisibles l'avertissent : se lier à John Indien lui apportera une suite de malheurs, l'amenant dans le froid de Boston et de Salem où elle sera jugée comme sorcière, isolée, violée, condamnée, mise en prison et vendue à Benjamin Cohen d'Azevedo avant de pouvoir revenir à sa Barbade natale. Certainement leurs mots ne sont pas si précis ni leurs avertissements si détaillés, car ils ont le devoir de garder certains secrets. Tituba fait la sourde oreille et avoue : « Tout cela, les réticences de Man Yaya, les lamentations de ma mère auraient pu m'inciter à la prudence. Il n'en fut rien » (p. 31). L'aveuglement du premier amour est le plus fort : la protagoniste veut John Indien et décide de ne pas donner de l'espace aux autres instances. Fortement individualiste, poussée par ses désirs et sa volonté, Tituba continue à opposer sa liberté et ses choix aux circonstances de sa vie et les ancêtres ne peuvent rien contre ses décisions.

Dans un contexte plus ample que celui du roman, notamment dans l'historiographie en langue française de l'esclavagisme, peu d'initiative et de résistance était prêtée, en 1986, aux personnes esclavagées (Le Glaunec 2017), et elles étaient vues comme des victimes. Toute l'audace de Tituba se dresse contre ce discours et, effectivement, elle choisit d'entrer en servitude par amour pour John Indien. Elle devient ainsi une des « possessions » de Susanna Endicott, la vieille veuve raciste d'un planteur et les lectures suivent l'affrontement entre pouvoir et liberté des deux femmes. « Entrave à la liberté, donc à la vie, subie au nom de la peur qu'inspire la menace ou de la mutilation de soi qu'implique la sanction, nous sommes, avec le pouvoir, doublement au cœur du problème de la mort », souligne Thomas (1978 : 58). Les deux femmes se détestent immédiatement et Tituba, soupçonnant qu'Endicott veuille la dénoncer en tant que sorcière, demande aux invisibles de l'aider à lui faire du mal. Sur son île natale, entourée par les siens, Tituba se sent assez forte pour réagir à la menace et veut répondre à la mort

⁵ Saga en deux volumes publiés en 1984 et 1985 par Robert Laffont.

par la mort. Mais les deux esprits mettent la jeune en garde : « Même si elle meurt, ton destin s'accomplira. Et tu auras vicié ton cœur. Tu seras devenue pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire » (p. 53).

Les invisibles servent de guide, mais surtout de résistance éthique non mimétique de l'exemple violent des blancs. Man Yaya et Abena ne sont pas seulement le lignage de Tituba : elles constituent toute sa communauté, avec les conseils et les avertissements, les lignes directrices qui la structurent, tout en gardant l'espace de liberté pour que ses membres, dont la protagoniste, trouvent leur autodétermination.

LA MORT AU MASSACHUSETTS

Sentant la mort qui approche, Susanna Endicott utilise ses dernières énergies pour se venger de Tituba et la vend à Samuel Parris, un pasteur dont les pupilles sont froides, « créant le mal parce qu'elles le voyaient partout » (p. 58). À la suite de celui-ci, Tituba quitte la Barbade pour Boston, puis Boston pour le petit village de Salem.

La traversée de l'océan vers le nord signifie un éloignement des invisibles qui préfèrent ne pas « enjamber » l'eau, car le mouvement des ondes les effraie. Tituba entre dans un isolement progressif, dans la société du Livre et de la Parole, qui la condamne pour ses pouvoirs — car Samuel Parris est un pasteur puritain et son pouvoir s'exprime avant tout par le discours. Tituba avait déjà rencontré le mot « sorcière », référé à sa connaissance des plantes et à son activité de guérisseuse, et n'en comprenait pas l'aura de peur et de jugement. Parmi les puritains du petit village du Massachusetts, la parole de leur dieu est un moyen de contrôle des corps et des mœurs, mais surtout une vigilance des habitants les uns sur les autres, la peur de la dénonciation qui rampe par les ruelles et sous les portes.

Insatisfait par son pouvoir sur les âmes malveillantes de Salem, Samuel Parris décide d'accaparer les richesses de certaines familles du village. Pour le faire, il orchestre une histoire de visites et possessions démoniaques, ce qui débouche sur une chasse aux sorcières. Tituba, qui pourtant a bien appris la leçon et ne lève plus ses mains (ni son pouvoir) contre les autres, se trouve au cœur du scandale. Déjà, sa peau la désigne comme une « émissaire de Satan » (p. 105) dans le système culturel puritain. Ce type d'enseignement est appris aussi par les enfants, les premiers à dénoncer l'œuvre de Satan dans le village. Ils crient et s'ébattent frénétiquement, simulant la possession du Malin, mais le tribunal requiert la confession d'une adulte pour procéder aux arrestations. Pour l'annihiler « tout en sauvegardant le support du pouvoir, un corps miné qui n'est que l'ombre de l'être » (Thomas 1978 : 174), Parris et deux juges complices violent et battent Tituba (p. 143–145), la forçant à une fausse confession. Le viol est ici consciemment employé comme arme de guerre et la torture est un substitut de la mort qui est présente, mais retardée.

Après cette expérience éprouvante, l'espace de la liberté de Tituba se rétrécit au minimum, car elle est emprisonnée dans une cellule microscopique. Tous les éléments naturels qui serviraient à invoquer les invisibles ne sont pas à sa portée ni le recueillement nécessaire à la prière. En prison, elle connaît Hester Prynne — la protagoniste de la *Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne —, avec laquelle elle se lie d'amitié. Hes-

ter l'aide à préparer sa confession, lui répétant que par une loi de l'État du Massachusetts, une sorcière qui avoue ses torts ne peut pas être tuée. Malgré les paroles d'Hester, Tituba est habitée par la peur. Sachant bien ce qui l'attend après la mort, connaissant l'éternité du monde des invisibles, Tituba pourrait moins craindre sa possible fin. Toutefois, au début de sa permanence à Boston, un événement la secoue profondément. Sur la place publique, elle assiste à la pendaison d'une « sorcière »⁶ qui lui rappelle la mort de sa mère et leur impuissance, à toutes deux, face à leurs destins. L'exécution fait naître la peur de devoir revivre tout le malheur qui était arrivé entre l'exécution d'Abena et le moment présent :

On s'étonnera peut-être que je tremble à l'idée de la mort. Mais c'est là l'ambiguïté de mes pareilles. Nous possédons un corps mortel et par conséquent nous sommes la proie de toutes les angoisses qui assaillent les êtres du commun. Comme eux, nous redoutons la souffrance. Comme eux, la terrible antichambre qui termine la vie terrestre nous effraie. Nous avons beau savoir que ses portes s'écarteront devant nous pour une autre forme d'existence, éternelle, celle-là, nous suffoquons d'angoisse. (p. 137)

Non seulement la croyance, mais aussi l'expérience matérielle des invisibles ne nient la mort comme étape fondamentale de la vie et spéculaire à la naissance⁷. Or ici la peur ne concerne pas la mort que tout vivant porte en soi, mais davantage la mort subie, la violence sans recours infligée par un bourreau qui détient le pouvoir. Reprenons une équation de Thomas qui illustre bien la partie nord-américaine du roman de Condé : « par l'argent et pour l'argent = par le pouvoir et pour le pouvoir = par la mort et pour la mort » (Thomas 1978 : 208). Seule l'amnistie garantie par un pouvoir provincial supérieur permet à Tituba d'être innocentée. Elle sort de prison rachetée par un veuf juif, Benjamin Cohen d'Azevedo, devenant la servante d'une minorité qui depuis des siècles connaît la persécution. Tituba pourrait haïr cet homme qui ne lui rend pas sa liberté ; pourtant, encore une fois, elle reste une « totalité ouverte » qui est celle propre de la Relation (Glissant 1990 : 185) qui « par force poétique et pratique et sans arrêt cherche à se parfaire, à se dire, c'est-à-dire simplement à se compléter » (Glissant 1990 : 48). Ainsi, prise de pitié par la douleur de l'homme en deuil, elle reprend à pratiquer son art et rappelle sa femme morte. Son art arrive à créer un pont avec une invisible juive : c'est la première fois que Tituba pratique son art en dehors de sa culture et de sa famille élargie. Plus tôt dans la narration, lorsqu'elle était encore emprisonnée, Tituba mentionnait les visites de l'esprit d'Hester qui s'était pendue pour se soustraire au monde patriarcal. Sachant qu'avant d'apprendre son art, Tituba avait vu en rêve Abena et Yao (déjà morts), nous pourrions supposer qu'elle a une sorte de don ou bien une prédisposition naturelle à rencontrer les âmes dans le sommeil. Les rites, cependant, sont des matrices culturelles. Subtilement, quelque chose de révolutionnaire se produit ici : Tituba peut

⁶ Il est intéressant de faire un parallèle avec une scène très semblable dans *Le royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier, où le marron Mackandal est pendu dans la place publique. Les esclaves présents voient Mackandal survivre à l'exécution grâce à sa transformation en moustique, tandis que le narrateur prend le point de vue des Blancs et confirme la mort du héros. Dans *Moi, Tituba...* Condé opère une inversion des regards : les Blancs voient l'esprit de la dite « sorcière » se transformer en chauve-souris (p. 82), tandis que Tituba voit une femme barbarement tuée.

⁷ Cela est clair dans le roman : l'enfant qui meurt avec Tituba, quand elle est pendue, ne naît jamais et ainsi ne peut pas accéder à la vie après la mort.

communiquer avec des morts de différentes cultures et religions. S'il est vrai, comme le montre Rosello, qu'« à Tituba revient le pouvoir spirituel, au maître le pouvoir politique » et qu'il n'y a pas d'« union ou [de] lutte collective » (Rosello 1992 : 65) entre les deux, nous savons aussi que dans le cadre de ce roman historique⁸ ce type de lutte ne peut pas avoir lieu, tout comme nous savons que la révolte que Tituba et Iphigène organisent ne peut qu'aboutir sur un échec.

La mort, qui est une séparation, est un universel du vivant. Nous avons vu comment le monde dans lequel vit Tituba opère son pouvoir *par* la mort. C'est un monde où esclaves, puritains, juifs sont séparés et où tout groupe de Blancs lutte pour affirmer par la violence sa vision du monde, donc son pouvoir. Guérisseuse, le pouvoir de Tituba, appelé *art*, est bien plus fragile et ne la protège pas contre l'oppression. Pourtant, elle s'inscrit dans la Relation contre un monde qui est séparation. Cette habilité la rend capable de dépasser les barrières culturelles et les rites des différentes religions pour créer un lien et établir une communication avec le vivant. Le plan réel, presque matériel⁹, sur lequel sont présentés les invisibles – Man Yaya, Hester, Abigail – contraste avec le discours vide de la foi puritaine. Dieu est absent du roman, Satan n'existe pas sinon comme un nom qui cache les intérêts très concrets des vivants, faisant en sorte que la religion chrétienne apparaisse comme une pure fabulation. En revanche, l'art de Tituba met en pratique l'imaginaire d'un tout plein relationnel

LA CHANSON INFINIE ET CONCLUSION

Tituba meurt et l'éternité commence : son chant et son histoire n'auront pas de fin. Il s'agit d'un clin d'œil de l'écrivaine vers les lecteurs et les lectrices, dépositaires du récit ; mais aussi un chant de révolte perpétuelle à l'égard des colonialismes et des néocolonialismes qui ont encore leurs racines dans les îles caribéennes. Christophe Lamot souligne avec justesse que, dans les romans de Maryse Condé, « les héros y font, bon gré, mal gré, l'apprentissage de la dimension inéluctablement politique de leur existence » (Lamiot 1996 : 78). Toute sa vie, Tituba est un exemple de résistance envers le système de mort dans lequel elle est forcée de vivre et envers l'envie de répondre au mal par le mal. Finalement, elle décide de se vouer à la révolte et cet engagement continue dans son existence d'après la mort. De l'au-delà, Tituba déclare que le jour de la liberté totale viendra. De l'autre monde, elle s'engage à souffler ce vent d'espoir aux hommes et aux femmes opprimées, les gardant tout proches, leur montrant la beauté de la vie. De cette façon elle remplit le vide de la mort par le lien de la communauté. De plus, il s'agit d'un choix volontaire, comme toujours pour cette femme. Elle revendique ne pas appartenir « à la civilisation du Livre et de la Haine » (p. 268–269). Si Thomas a raison quand il affirme que « la mort, du moins l'usage social qui en est fait,

⁸ Mais aussi autobiographique, magico-réaliste, burlesque, anti-épique... il est bien sûr impossible de résumer ce roman à un seul genre.

⁹ Ce renversement est possible grâce à l'épaisseur donnée aux invisibles par le réalisme magique qui leur fournit une existence bien réelle – non limitée au domaine des rêves, de la folie ou de l'imagination – et une autonomie dans l'action.

devient l'un des grands révélateurs des sociétés et des civilisations », Maryse Condé suggère ici un renouvellement de l'imaginaire par le lien de la Relation. Cet imaginaire nouveau se concrétise en une collectivité syncrétique, diversifiée et en constant changement : c'est le processus imprévisible de la créolisation glissantienne (v. par exemple Glissant 1997 : 25), dont Tituba est, dans le cas de ce roman, l'actrice principale.

Tituba ne nie pas la mort ni cherche à l'exploiter à son avantage. Son histoire est un apprentissage de survie à d'énormes douleurs, dans lequel la protagoniste cultive toujours la relation là où la mort est semée.

Maryse Condé redonne une vie à Tituba, la tissant entre la grande et la petite histoire, entre les cultures et les différentes terres. Si la source de l'écriture de cette autrice est le « désespoir », il y a aussi la volonté de « rendre le monde meilleur » (Larcher 2019) : l'exemple de Tituba, sa résistance, son ouverture, la qualité de rapports qu'elle construit. Grâce au grand et souple art de tisser la Relation l'écrivaine trouve des façons subtiles de renverser le pouvoir dominant, de frayer des chemins de liberté pour sa protagoniste et d'engendrer une voix de résistance.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGREY Francis Unimna, 2013, La mort ou la migration sans retour ? Une lecture thanatico-psychologique des romans de Maryse Conde, *Neohelicon* 40 : 655–664.
- CONDÉ Maryse, [1986] 2019, *Moi Tituba sorcière...Noire de Salem*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT Édouard, [1990] 2020, *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard.
- GLISSANT Édouard, 1997, *Traité du tout-monde : poétique IV*, Paris : Gallimard.
- LABOUREY Marion, 2017, La confrontation des romans magico-réalistes caribéens avec le réalisme des canons littéraires occidentaux : vers l'élaboration d'un autre réalisme ?, *Revue de littérature comparée* 364 : 444–458.
- LAMIOT Christophe, 1996, *Poétique de Maryse Condé : l'écriture comme politique*, (in :) *L'œuvre de Maryse Condé. Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte : Actes du Colloque, 14–18 Mars 1995*, Paris : L'Harmattan, 77–90.
- LARCHER Laurent, 14.09.2019, « Maryse Condé, écrire et ne rien céder. Entretien », *LaCroix*, disponible sur : <https://www.la-croix.com/Culture/Maryse-Conde-ecrire-rien-ceder-2019-09-14-1201047474> (consulté le 9.09.2021).
- LE GLAUNEC Jean-Pierre, 2017, Résister à l'esclavage dans l'Atlantique français : aperçu historiographique, hypothèses et pistes de recherche, *Revue d'histoire de l'Amérique française* 71 : 13–33.
- PAGÀN LOPEZ Antonia, 2012, La mort et l'au-delà dans *La Migration des cœurs* de Maryse Condé, *Anales de Filología Francesa* 20 : 207–220.
- PERRET Delphine, 1995, Dialogue with the Ancestors, *Callaloo*, Maryse Condé : A Special Issue, 18 : 652–667.
- ROSELLO Mireille, 1992, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris : Karthala.
- THOMAS Louis-Vincent, [1978] 2010, *Mort et pouvoir*, Paris : Payot.