

**« Une féministe ! Qu'est-ce que c'est que cela ? »**  
**Penser le féminisme et l'écriture féminine dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986) et *Célanire cou-coupé* (2001) de Maryse Condé**

Julie Brugier  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Dans ses entretiens, essais et œuvres romanesques, Maryse Condé fait preuve d'une certaine méfiance à l'égard du féminisme. Lorsque Françoise Pfaff lui demande, par exemple, en 1993, si elle se considère féministe, Condé lui répond : « on m'a demandé cela cent fois et je ne sais même pas ce que cela veut dire exactement, alors je ne pense pas l'être<sup>1</sup>. » Sept ans plus tard, quand Elizabeth Nuñez lui pose la même question, Condé évoque des modèles féminins qui l'ont influencée, mais se défend encore une fois d'être féministe : « J'ai été élevée par ma mère et ma grand-mère, deux caractères forts. Tout comme mes sœurs. Et comme les autres femmes que j'ai connues en Guadeloupe. Elles n'abdiquaient pas face à l'adversité. Je ne me considère pas comme une féministe. J'écris sur ce que je connais<sup>2</sup>. » Ces déclarations, qu'elle ne cesse de réitérer, semblent aller à rebours d'une œuvre qui accorde une place importante à la condition féminine et qui, selon Elsa Dorlin, a participé, avec celles de Simone Schwarz-Bart, de Lucie Julia et de Gisèle Pineau, « d'une véritable conscience féministe antillaise<sup>3</sup> ». Sa réticence porte moins, cependant, sur les engagements du féminisme, que sur le terme « féministe » lui-même et son présupposé d'universalité – lequel ne permettrait pas de rendre compte de son expérience de romancière antillaise.

Dans *La Parole des Femmes*, un essai publié en 1979, Maryse Condé interroge la façon dont les auteures antillaises sont reçues et les obstacles spécifiques qu'elles rencontrent. Les propos qu'elle tient en introduction permettent d'éclairer la façon dont elle conçoit leur expérience mais aussi ses prises de position vis-à-vis du féminisme :

[O]n chercherait vainement à travers les romans des écrivains femmes des Antilles l'écho tapageur de revendications féministes et de la haine du mâle perçu comme dominant. Il s'agit beaucoup plus d'une dénonciation subtile de la condition des rapports homme/femme, d'une réflexion sur leurs difficultés ou leur dégradation [...]<sup>4</sup>.

Deux éléments de cette citation doivent être soulignés. D'une part, en parlant de la « haine du mâle perçu comme dominant », Condé prend ses distances vis-à-vis d'un féminisme radical, lequel se présenterait comme une guerre des sexes. D'autre part, quand elle évoque « l'écho tapageur des revendications féministes », Condé cherche aussi à mettre en évidence l'absence de résonance de ces revendications dans l'écriture des femmes antillaises. Ces dernières auraient été éclipsées ou réduites au silence par un militantisme assourdissant<sup>5</sup>. Toutefois, cela n'empêcherait pas leur écriture d'être le lieu d'une « dénonciation subtile » (et donc, pour Condé, plus nuancée) des inégalités entre hommes et femmes.

---

<sup>1</sup> Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993, p. 49.

<sup>2</sup> Maryse Condé, « La race n'est pas primordiale », entretien avec Elizabeth Nuñez, *Courrier de l'Unesco*, novembre 2000, p. 47-51, ici p. 50.

<sup>3</sup> Elsa Dorlin, « Introduction », in *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 14.

<sup>4</sup> Maryse Condé, *La Parole des femmes, Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, p. 39.

<sup>5</sup> Il faut noter, d'ailleurs, que Condé reprend plus loin cette expression et la modifie légèrement : elle parle en effet de l'« écho strident des revendications féministes », comme si cet écho se convertissait en bruit assourdissant, rendant inaudibles les voix des auteures antillaises. Voir Maryse Condé, *La Parole des femmes, op. cit.*, p. 44.

Ce qui se profile derrière ce féminisme à l'« écho tapageur » est en fait un rejet de ce que Condé appelle le « féminisme à l'occidentale<sup>1</sup> », auquel elle oppose une autre façon de parler de la condition féminine. Elle dit ainsi, au sujet des auteures antillaises :

Ce qu'elles expriment est très différent de ce qu'expriment les hommes. Ce n'est pas la revendication politique, ce n'est pas la prise de conscience qui débouche sur la lutte, ce n'est pas non plus le féminisme à l'occidentale. Il semble que les femmes s'intéressent à des choses qu'on appelle intimistes et qui, en fait, sont des problèmes de société<sup>2</sup>.

Dans le rapprochement entre l'intime et le social, Condé ébauche une réflexion sur les particularités de l'écriture féminine. Il ne s'agit pas pour l'auteure de s'inscrire pour autant dans la lignée des théoriciennes de l'écriture féminine, telles qu'Hélène Cixous ou Julia Kristeva<sup>3</sup>. Elle cherche avant tout à présenter l'écriture des femmes comme une pratique, tournée vers une autre forme d'engagement politique, fondée sur l'expérience individuelle. En cela, Maryse Condé, qui a longtemps enseigné dans des universités américaines, semble avoir été plus influencée par le *Black Feminism* étasunien que par le féminisme français<sup>4</sup>. Ses déclarations sur l'écriture des femmes antillaises ou sur le féminisme doivent donc être replacées dans le contexte de cet héritage théorique et, en particulier, du *womanism* d'Alice Walker — dont l'influence aux Antilles a déjà été soulignée par Carole Boyce-Davis et Elaine Savory-Fido dans *Out of the Kumbia : Caribbean Women and Literature* (1989). Les deux romans que nous proposons d'analyser, *Moi Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) et *Célanire Cou-Coupé* (2000), témoignent de la façon dont Maryse Condé s'est appropriée la pensée critique du *black feminism* pour s'engager, à travers la fiction, dans un débat avec la théorie féministe.

### **L'héritage du *Black Feminism* et l'écriture *womanist***

À partir des années soixante-dix, émergent aux États-Unis des débats sur la place des femmes noires dans les mouvements féministes. C'est dans les décennies suivantes que le *Black Feminism* se développe, autour de figures comme Angela Davis, Alice Walker ou Barbara Smith. De nombreux articles et essais théoriques de féministes afro-américaines viennent alors dénoncer le racisme du mouvement d'émancipation des femmes. Selon Elsa Dorlin, on peut définir le *Black Feminism* comme : « [...] un courant de pensée qui, au sein du féminisme, a défini la domination de genre sans jamais l'isoler des autres rapports de pouvoir, à commencer par le racisme ou le rapport de classe<sup>5</sup> ». Les théoriciennes du *Black Feminism* reprochent surtout aux féministes de la deuxième vague la facticité de leur appel à une « sororité » au sein d'un mouvement où les femmes noires doivent lutter pour la visibilité. Dans un article intitulé « Sororité : la solidarité politique entre femmes » (1986), la militante afro-américaine bell hooks<sup>6</sup> dénonce ainsi la façon dont le concept de « sororité » a servi à occulter les différences de race et de classe au sein du féminisme :

---

<sup>1</sup> Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, op. cit., p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pour une synthèse critique sur ce concept et ses paradoxes, voir Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'« écriture féminine » », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°11, 2000 [En ligne], URL : <http://clio.revues.org/218>, consulté le 20/03/2016.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet, l'essai du critique Derek O'Regan sur l'influence du canon littéraire anglo-saxon dans l'œuvre de Condé : Derek O'Regan, *Postcolonial Echoes and Evocations: The Intertextual Appeal of Maryse Condé*, New York, Peter Lang, 2006. Sur l'héritage critique, voir Dawn Fulton, *Signs of Dissent: Maryse Condé and Postcolonial Criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, coll. « New World Studies », 2008.

<sup>5</sup> Elsa Dorlin, *Black Feminism*, op. cit., p. 21.

<sup>6</sup> bell hooks est le nom de plume de Gloria Jean Watkins, qu'elle écrit délibérément en minuscules.

[L]a sororité se fondait sur l'idée d'une oppression commune. Il va sans dire que ce furent surtout les femmes de la bourgeoisie blanche, de tendance libérale ou radicale, qui cultivèrent la notion d'oppression commune. L'« oppression commune » était un mot d'ordre mensonger et malhonnête qui masquait la véritable nature de la réalité sociale vécue par les femmes, sa complexité et sa variété<sup>1</sup>.

Cette idée d'une « oppression commune », inattentive à la spécificité des expériences des femmes issues des minorités ou de classes sociales défavorisées, crée une méfiance vis-à-vis du féminisme. Elle s'accompagne d'une mise à distance du mot, soupçonné d'effacer la multiplicité des formes de marginalisation.

Pour répondre à ces questionnements, Alice Walker, une des figures centrales du *Black Feminism*, crée le terme « *womanist* », qu'elle utilise pour la première fois en 1979, dans une nouvelle intitulée « *Coming apart* ». Ce néologisme se popularise par la suite grâce au succès de son essai *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983). On peut noter qu'en choisissant de sous-titrer son essai « *prose womanist* », Walker semble faire du *womanism* une pratique d'écriture plutôt qu'à un concept théorique. Par ailleurs, l'expression « *womanist* » a, selon Walker, l'avantage d'être directement issue de la culture afro-américaine et de ne pas avoir besoin, comme le mot « féministe », d'être précédée de l'adjectif « *black*<sup>2</sup> ». Elle forge en effet ce mot à partir d'une expression du vernaculaire noir américain, « *You acting womanish* » et le définit ainsi :

*Womanist 1. From womanish. (Opp. of "girlish," i.e., frivolous, irresponsible, not serious.) A black feminist or feminist of color. From the black folk expression of mothers to female children, "You acting womanish," i.e., like a woman. Usually referring to outrageous, audacious, courageous, or willfull behavior. [...]*

*2. Also : A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. [...] Sometimes loves individual men, sexually and/or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. [...]*

*4. Womanist is to feminist as purple is to lavender.*

« *Womanist 1. De womanish (par opposition à « fillette », c'est-à-dire frivole, irresponsable, désinvolte.) Une féministe noire ou féministe de couleur. De l'expression populaire chez les Noirs américains, que les mères utilisent en s'adressant à leurs filles : « Tu te comportes de façon womanish », c'est-à-dire, comme une femme. Fait généralement référence à un comportement scandaleux, audacieux, courageux ou volontaire. [...]*

*2. Aussi : Une femme qui aime d'autres femmes, sexuellement et/ou non-sexuellement. [...] Parfois aime des hommes individuellement, sexuellement et/ou non-sexuellement. Engagée pour la survie et intégrité de tous, hommes et femmes. [...]*

*3. La womanist est à la féministe ce que la couleur pourpre est à la lavande<sup>3</sup>. »*

Si la *womanist* est à la féministe ce que la couleur pourpre est à la lavande, cela montre bien que le *womanism* n'est pas un refus catégorique du féminisme mais introduit au contraire une nuance au sein de celui-ci, appelle à le rendre plus inclusif. Comme le soulignent Carole Boyce-Davies et Elaine Savory Fido, le terme permet avant tout de redéfinir le féminisme à partir d'expériences autres que celles des femmes occidentales et blanches, et de l'adapter à la théorie

<sup>1</sup> bell hooks, « Sororité : la solidarité politique entre femmes » [1986], trad. française d'Anne Robatel, in Elsa Dorlin, *Black Feminism, op. cit.*, p. 113-134, ici p. 116.

<sup>2</sup> Alice Walker, « *Coming apart* », in Laura Lederer, dir., *Take back the night. Women on Pornography*, New York, William Morrow and Company, 1980, p. 84-93.

<sup>3</sup> Alice Walker, *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, San Diego, New York, Londres, Harcourt Brace Jovanovitch, 1983, p. xi-xii. Nous traduisons.

et l'écriture des femmes afro-américaines et afro-caribéennes. Alors que le féminisme serait concerné en premier lieu par l'émancipation politique des femmes, le *womanism* s'attacherait à son aspect culturel<sup>1</sup>. De plus, en forgeant le mot à partir d'une expression que les mères utilisent pour s'adresser à leurs filles, Walker place au cœur de l'écriture *womanist* non seulement la préservation d'une culture orale afro-américaine, mais aussi d'une tradition matrilineaire. L'écriture doit donc se tourner vers les ancêtres, mères et grand-mères, pour comprendre comment la créativité des femmes noires a pu être préservée, alors même qu'elles ne pouvaient ni lire ni écrire.

### ***Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* : un « défi au discours féministe<sup>2</sup> » ?**

Dans les deux romans qui font l'objet de notre propos, *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) et *Célanire Cou-Coupé* (2000), Maryse Condé fait de la fiction le lieu où se rejouent ces débats sur le féminisme et où s'exprimerait peut-être une veine *womanist* de son écriture. Il y a, toutefois, d'une œuvre à l'autre, une évolution dans le traitement de ce sujet. Condé semble en effet s'orienter vers une ironie de plus en plus grinçante, qui déconstruit toute possibilité d'engagement féministe. Sa fiction devient ainsi, pour reprendre l'expression de Lilian Manzor-Coats, un « défi au discours féministe ».

*Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem* (1986) est l'autobiographie fictive d'un personnage historique originaire de la Barbade : Tituba Indien, esclave d'un pasteur puritain, condamnée en 1692 lors du procès des sorcières de Salem. Les registres historiques ne gardent pas de traces de Tituba après sa sortie de prison. Maryse Condé aurait écrit ce roman pour réparer les torts de l'historiographie, laquelle aurait voué Tituba à l'oubli. Dans un premier temps, le roman a été pris au sérieux par la critique : en choisissant de placer au centre de son récit un personnage réduit au silence par l'histoire, l'auteure aurait voulu faire entendre cette voix marginalisée. Condé soutient, cependant, dans des entretiens postérieurs à la publication, qu'il s'agit en fait d'une parodie<sup>3</sup>. Elle donne pour preuve de ce registre parodique le dialogue qu'elle imagine entre Hester Prynne, protagoniste de *La Lettre écarlate* (1850) de Nathaniel Hawthorne, et Tituba, toutes deux en prison, et dont voici un extrait :

« Tu aimes trop l'amour, Tituba ! Je ne ferai jamais de toi une féministe !  
– Une féministe ! Qu'est-ce que c'est que cela ?  
Elle me serrait dans ses bras et me couvrait de baisers :  
– Tais-toi ! Je t'expliquerai cela plus tard<sup>4</sup> ! »

Condé met en scène un dialogue d'autant plus invraisemblable qu'il est anachronique puisque les deux personnages, dans l'Amérique puritaine du XVII<sup>e</sup> siècle, parlent de féminisme en termes très modernes. L'anachronisme permet de mettre en avant tout le scepticisme de Condé vis-à-vis d'un mot autour duquel s'orchestre un rapport de domination entre la femme blanche et la femme noire. L'ironie est d'autant plus féroce que le personnage qui réduit Tituba au silence, affirmait juste avant cet extrait, qu'elle rêvait d'une communauté féminine. Hester admet, en effet, qu'elle rêve d'écrire un livre où elle exposerait le modèle d'une société matriarcale, gouvernée et administrée par les femmes, élevant seules les enfants et n'ayant

---

<sup>1</sup> Carol Boyce-Davies, Elaine Savory Fido, *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*, Africa World Press, 1988, p. xii ; Sam Haigh, « Écriture féminine aux Antilles : une tradition "féministe" ? », *LittéRéalité*, vol. 18, n°1, 2001, p. 13-30, ici p. 34.

<sup>2</sup> Lilian Manzor-Coats, « Of Witches and Other Things: Maryse Condé's Challenge to Feminist Discourse », *World Literature Today*, vol. 64, n°4, 1993, p. 737-744.

<sup>3</sup> Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, op. cit., p. 90.

<sup>4</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 160.

recours aux hommes que pour la reproduction<sup>1</sup>. Or, dans le passage que nous venons de citer, elle semble incapable de percevoir que son discours est inaudible pour celle qu'elle prétend traiter en égale.

Il est difficile de ne pas reconnaître dans Hester Prynne une caricature du féminisme occidental radical, partisan d'un séparatisme des sexes plus ou moins violent, tel qu'il a pu être exprimé, par exemple, par la canadienne Shulamith Firestone dans son essai *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970), lequel revendique l'utilisation des technologies reproductives pour ébranler les structures sociales ayant servi à une division biologique des sexes, ou encore par Monique Wittig, dans *Les Guerrillères* (1969). Le dialogue entre Hester et Tituba se présenterait alors, selon Derek O'Regan, comme « la subversion parodique d'un dogme féministe militant alors qu'un modèle politique et culturel occidental cherchait à s'imposer partout aux femmes, dans l'irrespect des cultures et de l'histoire<sup>2</sup>. » Aux antipodes de ce dogme dont l'« écho tapageur » ne semble pas résonner avec son expérience de romancière caribéenne, Condé choisirait de mettre en scène un personnage pouvant servir de contrepoint antillais et *womanist* à un modèle occidental.

De nombreux éléments du roman semblent aller dans le sens de cette interprétation. Il met effectivement en scène deux figures d'ancêtres, sous la forme de fantômes venant dialoguer avec Tituba et la conseiller tout au long de sa vie de « déveine<sup>3</sup> » : Man Yaya, sa grand-mère adoptive, et sa mère Abena. Man transmet oralement à Tituba un savoir surnaturel proche du quimbois et qualifié de *hoodoo* (vaudou) par le tribunal de Salem. Celui-ci se présente surtout comme une connaissance de la nature et des éléments :

Man Yaya m'apprit à écouter le vent quand il se lève et mesure ses forces au-dessus des cases qu'il se prépare à broyer.

Man Yaya m'apprit la mer. Les montagnes et les mornes.

Elle m'apprit que tout vit, tout a une âme, un souffle. Que tout doit être respecté.

Que l'homme n'est pas un maître parcourant à cheval son royaume<sup>4</sup>.

Cette connaissance du monde naturel, transmise de façon orale<sup>5</sup> et matrilinéaire, n'est pas sans rappeler l'essai d'Alice Walker. En effet, la métaphore que choisit Walker pour désigner l'esprit créatif des femmes noires, occulté par des siècles d'oppression, est celle du jardin. Quand elle se demande où s'est cachée la créativité que ses ancêtres n'ont pu exprimer, elle pense au jardin que sa mère cultivait avec ardeur. Ce lieu d'une grande beauté est aussi une œuvre d'art. C'est dans cet héritage que Walker puise les sources de sa propre créativité : « *in search of my mother's garden, I found my own*<sup>6</sup> » (« partie en quête du jardin de ma mère, j'ai trouvé le mien »).

La présence du surnaturel, à travers la sorcellerie et le vaudou, permettrait aussi de corroborer une lecture *womanist* du roman, dans la mesure où ces pratiques ont souvent été associées à un pouvoir féminin afro-américain. Des critiques comme Houston Baker parlent même à ce sujet d'un type de pouvoir « remarquablement *womanist*<sup>7</sup> ». Walker tisse, en effet, un lien très clair entre écriture et sorcellerie en citant un extrait d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, où l'auteure anglaise fait des sorcières et rebouteuses des poétesses dont le génie

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

<sup>2</sup> Derek O'Regan, *Postcolonial Echoes and Evocations: The Intertextual Appeal of Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>3</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière...*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>5</sup> Dans cet extrait, l'oralité est mise en avant notamment par les répétitions, la brièveté des phrases, ainsi que par les rythmes binaires et ternaires qui donnent à la prose une certaine musicalité.

<sup>6</sup> Alice Walker, *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 243. Nous traduisons.

<sup>7</sup> Houston A. Baker Jr., *Workings of the Spirit: The Poetics of Afro-American Women's Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 81.

n'aurait pu s'exprimer<sup>1</sup>. La pratique de la sorcellerie par Tituba serait donc une forme de résistance authentique, antillaise et féminine, voire *womanist*<sup>2</sup>, et il n'est dès lors pas étonnant que la préface de l'édition américaine ait été rédigée par une des figures centrales du *Black Feminism*, Angela Davis.

Toutefois, les commentaires de Condé au sujet de son roman nous incitent à nuancer cette hypothèse. Après avoir dit que le livre est moqueur, elle déclare ainsi à Françoise Pfaff que « [c]'est aussi un pastiche du “roman héroïque” féminin, une parodie qui contient des tas de clichés sur la grand-mère, la sacro-sainte grand-mère, la femme et ses rapports avec l'invisible<sup>3</sup> ». De plus, lorsque celle-ci lui demande si son traitement de l'occulte relève du réalisme magique de certains auteurs antillais, Condé répond : « Absolument pas. Tout ceci est largement de la dérision<sup>4</sup>. »

En parlant du « roman héroïque » féminin, Condé vise aussi bien les réécritures féministes ou postcoloniales, que toute tentative de glorification d'un personnage féminin. En effet, les éléments qui serviraient à soutenir une lecture *womanist* du roman sont déconstruits par Condé : si le féminisme « à l'occidentale » est objet de sa critique, les clichés des textes *womanist* (et de la littérature antillaise en général) n'échappent pas non plus à son ironie. Par exemple, à travers deux allusions à la série télévisée *Bewitched* (*Ma sorcière bien-aimée*), relevées par Elisabeth Wilson<sup>5</sup>, Condé déjoue aussi bien l'idée de la transmission matrilineaire d'un savoir féminin que celle du potentiel subversif de la sorcellerie. L'un des amants de Tituba, l'appelle « ma sorcière bien-aimée<sup>6</sup> » et la fille adoptive qu'elle se choisit depuis l'au-delà, censée hériter de ses connaissances, s'appelle Samantha, comme la protagoniste de la série. Le rapport entre Tituba et Samantha devient alors une version parodique de celui qui unissait Tituba à Man Yaya. La parodie de la « sorcière » n'est sans doute pas anodine sous la plume de Condé<sup>7</sup>, surtout si l'on songe à la façon dont les féministes françaises se sont réappropriées ce mot de façon positive dans les années 1970, notamment avec la revue *Sorcières*, de Xavière Gauthier<sup>8</sup>. Or, ce que montre finalement le roman de Condé c'est que le mot « sorcière », tout comme le mot « féministe », est problématique si on veut en faire un symbole de militantisme – fût-il celui d'une résistance féminine à la double oppression coloniale et patriarcale<sup>9</sup>.

### ***Célanire Cou-Coupé, vers une écriture du désordre ?***

À travers l'ironie et la parodie, Condé met en place ce que nous proposons d'appeler une écriture du désordre. En effet, dans un article de 1983, intitulé « Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer », Condé évoque les injonctions multiples auxquelles se trouvent confrontés les écrivains caribéens, sommés de correspondre aux modèles imposés tour à tour par la négritude, l'antillanité et la créolité – et qu'elle considère avec d'autant plus de méfiance

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *Selected Works of Virginia Woolf: A Room of One's Own*, Londres, Wordsworth Editions, p. 561-634, ici p. 593.

<sup>2</sup> Derek O'Regan, *Postcolonial Echoes and Evocations: The Intertextual Appeal of Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 82-104.

<sup>3</sup> Maryse Condé in Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Elisabeth Wilson, « Sorcières, sorcières : *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*, révision et interrogation », in Nara Araujo, dir., *L'Œuvre de Maryse Condé, à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Actes du colloque sur l'œuvre de Maryse Condé organisé par le Salon du Livre de la ville de Pointe-à-Pitre, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 105-113, ici p. 112.

<sup>6</sup> Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière...*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>7</sup> Ce bien qu'elle soutienne, dans un entretien avec Françoise Pfaff, ne jamais avoir entendu parler des réhabilitations féministes des sorcières. (Voir Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 89.)

<sup>8</sup> Nous tenons à remercier Audrey Lasserre, qui nous a suggéré ce rapprochement.

<sup>9</sup> Pour une analyse plus développée des liens entre le mot « féministe » et le mot « sorcière » dans le roman *Moi, Tituba sorcière...*, voir Dawn Fulton, *Signs of Dissent*, *op. cit.*, p. 54.

qu'ils ne font pas de place aux femmes. Contre cet « ordre » normatif, Condé rappelle un mythe cosmogonique bambara, racontant qu'après la création et l'organisation de la terre, la femme y aurait introduit le désordre. Or, Condé fait du désordre un synonyme de créativité. L'écriture des femmes aurait, selon elle, la capacité de semer le trouble, de produire du désordre. Elle déclare ainsi : « *Whenever women speak out, they displease, shock, or disturb*<sup>1</sup>. » (« À chaque fois que les femmes parlent franchement, elles choquent, déplaisent ou dérangent. ») Ce désordre est avant tout sémantique : c'est celui d'un questionnement ironique perpétuel, menaçant de déstabiliser tout concept figé.

Dans *Tituba*, l'ironie ne semble pas invalider une lecture au premier degré : il n'en va pas de même, toutefois, pour *Célanire Cou-Coupé*, roman fantastique que Condé publie en 2000. Réécriture du *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, il raconte l'histoire de Célanire, une métisse née en Guadeloupe, victime d'un sacrifice alors qu'elle est encore bébé. On essaye de lui trancher la gorge, mais elle survit grâce au Dr. Jean Pinceau qui la recoud et l'adopte. Le roman suit les voyages successifs de Célanire, au début du XX<sup>e</sup> siècle, en Côte d'Ivoire, en Guadeloupe et au Pérou, dans ce qu'on présume être une quête de vengeance. Sur son chemin, elle sème les histoires sulfureuses et les morts violentes.

Si dans *Tituba*, le lien entre le personnage et l'univers des esprits est explicite et bienveillant, dans *Célanire* celui-ci reste opaque, et le personnage est d'autant plus inquiétant que le lecteur se voit confronté à ce que Dawn Fulton appelle une « confusion interprétative perpétuelle<sup>2</sup> ». Cette opacité du personnage se redouble dans le discours que Condé lui fait tenir sur le féminisme, lequel ne cesse d'évoluer au fil de ses pérégrinations.

À son arrivée en Côte d'Ivoire, Célanire prend ainsi la direction du Foyer des Métis, qui devient, très rapidement, un lieu de prostitution où les jeunes monitrices peuvent rencontrer des fonctionnaires haut gradés. Ce projet est présenté par Célanire comme un projet de résistance, permettant de s'opposer à la colonisation mais aussi à l'oppression exercée sur les femmes tant par les Français que par les Africains :

Elle avait une mission : faire de cet humble Foyer un monument qui survivrait dans les mémoires. [...] Les Africains asservissaient et mutilaient les femmes. Les Français ne leur apprenaient qu'à tenir une aiguille et manier une paire de ciseaux. Désormais, on allait voir ce qu'on allait voir. [...] Seules les femmes pouvaient tenir en échec la colonisation, car il y avait un aspect plus important encore. Est-ce qu'un colon qui avait serré une négresse dans ses bras restait le même ? Non, non, non<sup>3</sup> !

À travers le discours indirect libre, Condé semble souligner ce que le projet de Célanire a de caricatural et d'absurde. Toutefois, la réaction des habitants de Bingerville ne l'est pas moins et le roman semble les renvoyer dos à dos. En effet, quand Célanire quitte la Côte d'Ivoire, ils gardent le souvenir d'une « dangereuse féministe<sup>4</sup> ». On retrouve alors le même questionnement sur le sens de ce mot, qui ne vise plus seulement le féminisme occidental, mais se retourne aussi contre ceux qui le critiquent au nom de la différence culturelle :

Les hommes la considèrent comme une dangereuse féministe. Cependant, quel sens donnent-ils exactement à ce mot qui peut tout signifier ? Ils ne supportent pas ses prises de position contre l'excision. Ils jurent qu'elle a rendu les femmes rétives, exigeantes, peu respectueuses du mâle. [...] La femme africaine, disent-ils, doit être

---

<sup>1</sup> Maryse Condé, « Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer » [1993], *Yale French Studies* (« 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1988 »), n°97, 2000, p. 151-165, ici p. 161. Nous traduisons.

<sup>2</sup> Dawn Fulton, *Signs of Dissent*, op. cit., p. 154.

<sup>3</sup> Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 51.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

la gardienne éternelle des traditions. Si elle est prostituée, c'est toute la société qui est ébranlée<sup>1</sup>.

Le discours sur l'éternel féminin, l'emploi de la généralisation pour parler de « la femme africaine » et la mise à distance de la « dangereuse féministe » par la modalisation qui attribue l'expression à un point de vue masculin, invitent évidemment à la méfiance. Le mot « féministe » fait ici l'objet de nouveaux amalgames, contre lesquels Condé semble nous mettre en garde. Ils sont d'autant plus faciles à critiquer qu'ils ont peu de fondement dans les actions attribuées au personnage. Si elle réorganise le foyer au nom d'un projet censé être féministe et si elle tient de grands discours sur l'assujettissement des femmes africaines, Célianire semble avant tout instrumentaliser les discours contre l'oppression. Cela permet à Condé de nous alerter aussi contre une mauvaise lecture du roman : percevoir ces amalgames ne doit pas pour autant nous pousser à faire de Célianire un modèle de militantisme. Il s'agit plutôt, au contraire, de nous faire mesurer la distance entre le discours théorique féministe et sa pratique. En effet, le Foyer est bientôt laissé à l'abandon par Célianire et, au fil de ses déplacements, elle ne cesse de perpétuer cette instrumentalisation du discours féministe.

Après avoir abandonné son faux projet féministe et anticolonial, la protagoniste revient en Guadeloupe où semble s'accomplir partiellement le souhait d'Hester Prynne dans *Moi, Tituba* : la communauté sans hommes qu'elle appelait de ses vœux devient dans *Célianire Cou-coupé* une utopie lesbienne. En effet, Célianire rassemble autour d'elle des femmes de la bourgeoisie guadeloupéenne qui créent une association féministe appelée « Les Lucioles » et fondent même une maison d'édition pour publier le recueil de la poétesse lesbienne Élissa de Kerdoré, intitulé *Fulgurances*. Elles se réunissent régulièrement à l'îlet Fajoux, dont Condé dit qu'il est « transformé en Lesbos<sup>2</sup> ». Dans ce nouveau Lesbos, les femmes s'aiment librement et organisent des joutes oratoires, des représentations théâtrales et des concours de poésie en créole.

Bien sûr, on décèle encore une fois l'ironie de Condé qui met en scène une sociabilité féminine éminemment élitiste, laquelle n'est pas sans rappeler les milieux lesbiens de fin-de-siècle, et des poétesses comme Renée Vivien ou Nathalie Barney. Le nom d'Elissa de Kerdoré est en outre ouvertement caricatural, non seulement à cause de la particule, mais aussi parce que son patronyme, Kerdoré, fait écho au titre de son recueil, *Fulgurances*, où l'on peut entendre une antiphrase, et au nom de l'association féministe – le tout suggérant, si l'on pense à l'intermittence avec laquelle brillent les lucioles, un effet de mode passagère et frivole. La conclusion du roman effectue un dernier retournement, puisque Célianire, après avoir accompli sa vengeance, s'éloigne de ses amantes successives et se tourne vers son mari pour lui demander un enfant. Le livre se clôt alors sur cette phrase : « S'il te plaît ! C'est tout ce que je peux être à présent : une bonne mère<sup>3</sup>. » Cette fin inattendue semble nier tous les discours attribués au personnage, mais elle est évidemment encore une fois ironique. Après avoir épuisé et déconstruit tous les discours sur l'émancipation, le cliché de la maternité comme solution de la quête identitaire féminine est ici déjoué sans qu'il soit nécessaire pour cela de faire continuer l'intrigue.

À travers sa fiction, Maryse Condé prend donc ses distances aussi bien avec le discours féministe qu'avec une écriture *womanist*. En déconstruisant les termes même du débat sur l'écriture féministe, elle semble alerter ses lecteurs contre les discours trop théoriques qui sont, comme ceux de Célianire, « sans poids ni charge<sup>4</sup> », et qui menacent toujours de dériver vers le dogmatisme. La seule réponse possible est peut-être alors une écriture qui sème le désordre et permet d'exposer l'impossibilité d'un discours critique stable sur le féminisme ou sur les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Maryse Condé, *Célianire Cou-coupé*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145.



femmes. À travers cette pratique d'écriture, Condé ne cesse de redéfinir les enjeux d'un débat critique qui ne peut évoluer que tant qu'il est mis à l'épreuve par la littérature.

Pour citer cet article : Julie Brugier, « “Une féministe ! Qu'est-ce que c'est que cela ?” Penser le féminisme et l'écriture féminine dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986) et *Célanire coupé* (2001) de Maryse Condé », *SELF XX-XXI*, Écriture féminine aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, entre stéréotype et concept, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/rapports-ambivalents-a-lheritage-feministe-2>