

L'ORALISATION DE LA LANGUE FRANÇAISE DANS *MOI, TITUBA, SORCIÈRE...* DE MARYSE CONDÉ

Isa Bayo (PhD)

Department of French, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria
isa.b@unilorin.edu.ng

Abdullahi Babatunde Ishola

Department of French, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria
abdullahibabatunde365@gmail.com

Résumé

*Cet article propose une analyse littéraire approfondie des mécanismes d'oralisation dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé. En s'inscrivant dans une esthétique de l'oralité créole, l'auteure subvertit la norme linguistique du français classique pour en faire un vecteur d'émancipation narrative et d'affirmation identitaire. L'étude adopte une démarche à la fois stylistique et herméneutique, en mettant en lumière les procédés énonciatifs, rythmiques et lexicaux qui réactivent la voix populaire dans le cadre romanesque. L'oralisation y apparaît comme une stratégie scripturale de reterritorialisation symbolique, permettant de restaurer les voix subalternes, de revaloriser les traditions discursives afro-caribéennes et d'inscrire une mémoire contre-discursive dans le champ littéraire francophone postcolonial. Ce processus poétique fait dialoguer la mémoire collective, l'oralité ancestrale et la subjectivation littéraire, tout en défiant l'hégémonie des formes écrites occidentales.*

Mots-clés : Oralisation, créolité, postcolonialisme, mémoire collective, voix subalternes.

Abstract

*This article offers an in-depth literary analysis of the oralization mechanisms at work in *Moi, Tituba sorcière...* by Maryse Condé. As part of an aesthetic of Creole oral tradition, the author subverts the linguistic norm of classical French to make it a force for narrative emancipation and identity affirmation. The study adopts both a stylistic and hermeneutic approach, highlighting the enunciative, rhythmic and lexical procedures that reactivate the popular voice in the novelistic framework. Oralization appears as a scriptural strategy of symbolic re-territorialisation, restoring subaltern voices, revalorizing Afro-Caribbean discursive traditions and inscribing a counter-discursive in the postcolonial francophone literary field. While challenging the hegemony of Western writing forms, this poetic process brings collective memory, ancestral oral tradition and literary subjectification into dialogue.*

Keywords: Oralization, creolity, post-colonialism, collective memory, and subaltern voices

Introduction

La langue française, historiquement perçue comme une langue de prestige, s'est transformée dans les contextes postcoloniaux, notamment dans les Caraïbes où elle a été influencée par les langues locales comme le créole. Cette rencontre linguistique a donné naissance à de nouvelles formes d'expression, plus proches des réalités vécues par les populations dominées. L'oralité, souvent marginalisée dans les littératures dites classiques, devient un outil de transmission culturelle et de résistance dans ces espaces. L'écrivaine Maryse Condé illustre cette transformation dans *Moi, Tituba, sorcière...* en utilisant des formes orales pour redonner vie à la parole des opprimés.

Dans ce roman, Condé raconte l'histoire de Tituba, esclave noire injustement accusée de sorcellerie. À travers sa voix, l'auteure donne une place centrale à l'oralisation, en mêlant le français au créole et à des traditions narratives orales. Ce mélange donne à la langue une dimension humaine, vibrante, capable de raconter l'expérience coloniale de l'intérieur. L'oralisation, ici, ne se limite pas à un style : elle devient une manière de restituer la mémoire collective, comme l'expliquent Bavoux (2010) et Fioupou (1993), et de lutter contre l'effacement culturel imposé par l'histoire.

Plusieurs concepts essentiels structurent cette réflexion. L'oralisation désigne l'introduction dans l'écrit des formes empruntées à la parole vivante : répétitions, rythmes, proverbes, mots créoles. Condé s'en sert pour rapprocher le texte de la réalité populaire. La créolisation, quant à elle, renvoie à ce mélange des cultures et des langues, produisant une nouvelle écriture hybride, comme le décrivent Chamoiseau et Confiant (1997). À travers ce style, Condé célèbre les identités multiples issues de l'esclavage et du colonialisme.

L'identité culturelle, telle que vécue par Tituba, se construit à travers le déracinement, la mémoire et la parole. Condé utilise la voix de son héroïne pour exprimer une identité noire, féminine et caribéenne, souvent absente dans les récits historiques officiels. En ce sens, l'oralisation devient un outil de réhabilitation et de création identitaire. Les apports de la sociolinguistique sont également utiles pour comprendre comment la langue de Condé varie selon les personnages, révélant les tensions sociales entre classes, sexes et statuts.

Ce travail se justifie par le manque d'études spécifiques sur l'oralisation dans l'œuvre de Maryse Condé. Alors que plusieurs chercheurs ont exploré les aspects écologiques ou postcoloniaux de *Moi, Tituba, sorcière...*, peu ont examiné en profondeur le rôle des structures orales dans la narration. Or, cette oralisation n'est pas anodine : elle réinvente la langue française, la rend accessible, résistante, et surtout capable de porter des voix longtemps ignorées.

L'objectif de cette recherche est donc d'analyser les techniques littéraires et linguistiques qui rendent possible l'oralisation dans le roman. À travers une lecture textuelle et thématique, le but est de montrer comment Condé transforme l'écrit en parole vivante, réinvente les normes du français classique, et célèbre les cultures afro-caribéennes. En interrogeant la manière dont l'oralité aide à construire une mémoire collective, ce travail entend participer à une meilleure compréhension de la richesse et de la portée de la littérature postcoloniale francophone.

L'état de la question

L'oralisation en littérature francophone contemporaine est au cœur de nombreuses réflexions critiques. Plusieurs chercheurs s'accordent à dire que ce procédé dépasse le simple effet de style pour devenir un véritable moyen d'expression identitaire, culturelle et politique. Il permet aux auteurs, notamment issus des espaces postcoloniaux, de réintégrer dans l'écrit des formes et des

rythmes issus des traditions orales souvent exclues des canons littéraires classiques. Des auteurs comme Maryse Condé, Patrick Chamoiseau ou Ahmadou Kourouma (1968) utilisent ce procédé pour affirmer une parole marginalisée, en particulier celle des peuples colonisés, des femmes, et des classes populaires. Ainsi, l'oralisation devient une passerelle entre la langue française et les langues vernaculaires, un lien entre l'écrit et le parlé, entre mémoire collective et récit individuel. Comme le soulignent Kander (2021), Ndiaye (2018) et Odintz (2016), l'oralisation est aussi un acte de résistance contre l'hégémonie linguistique coloniale, en donnant vie à des voix longtemps réduites au silence.

En lien avec cette perspective, plusieurs études récentes – comme celles de Laurent (2022), Dubois & Lemoine (2015), Martin (2020), et Lefebvre (2020) – mettent en lumière l'importance de l'oralisation pour la valorisation des identités culturelles et la transmission de la mémoire. En intégrant dans les textes des éléments issus de la parole vivante – répétitions, proverbes, phrases inachevées, expressions idiomatiques, mots créoles – les auteurs recréent la cadence du langage populaire et des traditions orales africaines et caribéennes. Ils rappellent également que cette pratique n'est pas qu'un effet littéraire : elle est un moyen de revendiquer une manière différente de raconter l'histoire, de dialoguer avec le lecteur, de préserver des savoirs collectifs et de nourrir la polyphonie narrative. Ainsi, l'oralisation constitue un espace d'émancipation où les récits oubliés peuvent exister, et où la langue française, hybridée et transformée, devient un outil de liberté et de création.

Cadre théorique et méthodologique

Pour analyser la richesse narrative et stylistique de *Moi, Tituba, sorcière...* de Maryse Condé, l'approche théorique mobilisée s'appuie d'abord sur la théorie de l'oralité littéraire. Ce cadre met en évidence la manière dont l'auteure intègre les caractéristiques du langage parlé – rythme, musicalité, mémoire collective, proximité – au cœur de sa narration. Dès l'ouverture du roman, la voix de Tituba s'élève avec une intensité presque chantée, dans une posture de conteuse (Condé, 1986, p. 13). Cette oralisation ne relève pas d'un simple style, mais devient un vecteur de résistance et de mémoire, comme le souligne Tchivounda (2020), qui y voit une stratégie pour « réanimer des voix historiques exclues des archives coloniales » (p. 45). En empruntant à la parole vivante – chants, proverbes, récits spirituels – Condé insuffle au texte une charge affective et communautaire, liée aux traditions orales afro-caribéennes.

La théorie performative de Finnegan (2012) complète ce regard en insistant sur la parole comme acte social et émotionnel, incarné dans le rythme et les modulations. Condé construit son récit avec des répétitions, des pauses et des refrains qui rappellent les veillées créoles. À travers des formules identitaires telles que « Je suis Tituba, femme, noire, sorcière, esclave... » (Condé, 1986, p. 17), elle crée des effets mnémotechniques propres aux traditions orales. Yabi (2023) affirme d'ailleurs qu'« écrire à travers l'oralité, pour les femmes noires, revient à rétablir la mémoire du corps, du cri et de la parole confisquée » (p. 104). Cette oralisation devient ainsi un outil de réappropriation historique et affective, où le texte fait corps avec la voix.

En parallèle, l'analyse s'ancre dans la théorie postcoloniale, indispensable pour comprendre la manière dont Condé subvertit la langue du colon. Le français, souvent perçu comme une langue de domination, est ici réapproprié, hybridé, créolisé. L'auteure y introduit des expressions populaires et créoles, des tournures orales, créant un espace linguistique à l'image des cultures diasporiques. Bensaïd (2019) décrit cette langue comme « un champ de bataille où se confrontent

mémoire imposée et mémoire reconstruite » (p. 71). L'œuvre devient alors un espace de contre-discours, où la voix de l'opprimée – noire, femme, esclave – renverse l'ordre établi. Cette tension est également présente chez Ngũgĩ wa Thiong'o (2018), pour qui la littérature postcoloniale doit reconstruire une langue ancrée dans les expériences locales.

Sur le plan stylistique, Condé recourt à des techniques d'oralisation textuelle : phrases brèves, interjections, exclamations, et vocabulaire familier. Ces choix créent une parole incarnée, proche du lecteur, qui restitue les émotions brutes de l'expérience esclavagiste. Kouadio (2021) note que cette écriture permet de « *restituer une langue des corps, des émotions et des blessures* » (p. 98). Le style devient alors un moyen de résistance esthétique et politique, où la forme du texte elle-même reflète la souffrance, la révolte et la mémoire des personnages.

Méthodologiquement, cette étude adopte une approche qualitative et interprétative, fondée sur l'analyse littéraire et linguistique. L'analyse stylistique permet de repérer les indices textuels de l'oralisation : lexique créole, syntaxe relâchée, ponctuation expressive, dialogues vivants. Par exemple, elle alterne entre narrateur omniscient et voix intérieure de Tituba, créant un effet de polyphonie narrative où les voix des ancêtres, des esprits et du peuple esclavagisé prennent tour à tour la parole. Cette approche rappelle ce que Bakhtine appelait un récit « dialogique », où les points de vue se croisent au lieu d'être unifiés. Ngoma-Binda (2021) explique que cette rythmique orale permet de « relier la parole individuelle à la mémoire collective, et la douleur intime à la protestation universelle » (p. 121). Condé parvient ainsi à faire entendre les voix étouffées de l'histoire dans une langue éclatée, hybride, vibrante.

En complément de l'analyse stylistique, l'étude s'appuie sur une analyse narrative. Cette méthode permet de comprendre comment la structure du récit imite celle du conte oral : avec ses répétitions, ses retours en arrière, ses formules rituelles, et son rythme cyclique. La narration n'est pas linéaire ; elle suit plutôt le souffle des émotions et des souvenirs. Quand Tituba raconte ses souffrances, ses amours ou ses révoltes, c'est souvent comme si elle le faisait autour d'un feu, à voix nue, pour transmettre une mémoire vivante à ceux qui l'écoutent. Cette dimension narrative est donc fondamentale dans l'oralisation, car elle redonne aux récits populaires et aux témoignages oraux leur place dans la littérature.

En parallèle, l'analyse thématique identifie les grands axes de l'œuvre – mémoire, spiritualité, identité, marginalisation – et les lie aux formes oralisées du récit. Ces thèmes reviennent comme des refrains dans le texte, portés par une langue simple, directe, émotionnelle. Selon Dufresne (2020), cette oralité narrative « *permet de faire parler la mémoire dans une langue qui déborde les normes académiques* » (p. 64). L'oralité n'est pas seulement une forme d'écriture, c'est aussi une manière d'habiter le monde, de raconter l'histoire autrement, de résister à l'oubli. Lorsque Tituba parle à Man Yaya, invoque les morts ou partage ses peines, elle donne à la littérature une fonction de transmission : celle d'une histoire que l'histoire officielle a voulu faire taire.

Enfin, une approche sociocritique enrichit la lecture du texte en montrant que les choix linguistiques de Condé sont aussi des choix politiques. Elle interroge la place du français dans les sociétés postcoloniales et révèle comment l'oralisation peut servir de stratégie de revalorisation culturelle. Cette pluralité de méthodes – stylistique, thématique, sociolinguistique – permet de cerner comment Condé construit une littérature vivante, enracinée dans la voix des oubliés, et ouvre un espace d'expression pour les identités marginalisées. En somme, le cadre théorique et méthodologique de ce travail repose sur un croisement riche et cohérent entre l'analyse stylistique, thématique, sociolinguistique et narrative, dans une perspective postcoloniale. Cette combinaison

d'outils permet de comprendre comment Maryse Condé transforme le roman en un espace de liberté linguistique, de reconstruction identitaire et de mémoire collective. À travers l'oralisation, elle redonne la parole aux silences de l'histoire, en faisant entendre, dans le français de l'écriture, les voix multiples et profondes de la Caraïbe et de l'Afrique.

Incorporation du créole dans le roman

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, Maryse Condé intègre le créole non comme un simple décor linguistique, mais comme une voix culturelle, émotionnelle et historique. Cette langue antillaise traverse la narration, s'imisce dans les dialogues, les tournures de phrases, les références culturelles, et façonne l'identité même de Tituba. Le créole devient un instrument d'enracinement, de contestation et de réappropriation symbolique. À travers lui, Condé donne vie à une parole vivante, populaire et profondément caribéenne.

Dès les premières pages, on note une influence du créole dans la manière dont les personnages s'expriment. John Indien demande avec insistance :

« Maîtresse, quand un nègre se décide à prendre une femme, est-ce qu'il ne mérite pas deux jours de repos ? Hein, maîtresse ? » (Condé, 40).

L'expression « Hein, maîtresse ? », répétée et placée à la fin de la phrase, mime clairement l'intonation du créole antillais, notamment dans les registres de la familiarité, de la ruse ou de la supplique. La phrase est ponctuée de redondances et de rythmes affectifs. Dans la même page, on trouve aussi : « *Deux jours, maîtresse ! Deux jours !* » (Condé, 40), où la répétition rythmée évoque les techniques orales créoles pour insister ou convaincre avec intensité.

Plus loin, dans l'œuvre, l'influence du créole se manifeste dans les accusations portées contre Tituba :

« Vous êtes une négresse, Tituba ! Vous ne pouvez que faire du mal. Vous êtes le Mal ! » (Condé, 123).

La structure binaire et répétitive, « vous êtes », « vous ne pouvez que », crée une emphase dramatique, typique du créole dans sa forme accusatrice. La force du langage ici ne tient pas uniquement aux mots, mais au rythme imposé par leur agencement, qui rappelle une parole populaire, souvent collective et incisive.

Un autre exemple significatif se trouve à la page 223. Une série de phrases recrée l'atmosphère d'un cercle de parole créole, comme lors d'un conseil de marrons ou d'un moment de doute partagé autour du feu : « *Ce Satan, combien de fois l'avais-tu rencontré ? Est-il plus fort que le plus grand des quimboiseurs ? ... pas des grangreks...* » (Condé, 223).

Ici, plusieurs éléments renvoient directement à l'univers créole :

Le mot « *quimboiseur* » est un terme créole désignant un guérisseur ou un sorcier traditionnel. « *Grangrek* » vient de « *grand grec* », utilisé pour désigner ironiquement une personne pédante ou trop savante.

La syntaxe inversée et les questions rapides mimant le rythme oral renforcent l'effet de parole vivante. Maryse Condé pousse plus loin cette incorporation en plaçant des lexiques culturels typiquement antillais dans le quotidien de Tituba : « *Elle a profité de mon inattention pour arracher une poignée de feuilles de manioc...* » (Condé, 272).

Le manioc, aliment traditionnellement lié aux savoirs ancestraux caribéens, devient ici un marqueur de culture créole, à la fois nourricier et potentiellement toxique selon la manière dont il est préparé — un savoir transmis oralement de génération en génération.

Dans la même page, la parole de Tituba se fait joyeuse, presque incantatoire :

« Regarde la splendeur de notre terre. Bientôt, elle sera toute à nous. Champs d'orties et de cannes à sucre. Buttes d'ignames et carreaux de manioc. Toute ! » (Condé. 272).

L'énumération des éléments de la terre caribéenne, le rythme des phrases courtes et la fin tranchée — « *Toute !* » — sont typiques de l'esthétique de la langue créole : rythmée, imagée, directe. Toujours à la page 272, on retrouve des termes comme : « *Parfois je me fais coq guimbe dans le pitt'...* » (Condé. 272).

« *Coq guimbe* » : coq de combat (créole) « Pitt' » : désigne l'arène traditionnelle de combat de coqs dans les Antilles.

Cette phrase évoque l'univers des jeux populaires, où les hommes s'identifient à des coqs combattants, métaphore implicite de la survie dans une société opprimente.

Enfin, la phrase : « *Je me soûle de braillements bien plus que de rhum* » (Condé. 272), présente une inversion poétique et rythmée typique de l'oralité créole, où la musique, le bruit et la fête sont des éléments identitaires forts. Ce n'est pas le rhum qui enivre Tituba, mais les voix humaines, le tumulte du monde antillais — preuve que la langue ne dit pas seulement une histoire, mais fait entendre un lieu.

L'intégration du créole dans le roman ne passe donc pas uniquement par le lexique, mais aussi par le rythme, la syntaxe, la musicalité, la répétition, et le contexte culturel. Maryse Condé réécrit la langue française pour y faire entendre l'écho d'une mémoire orale, d'une culture de la parole et d'une histoire insulaire. L'oralité créole devient alors, dans l'écriture, une langue de la révolte et de la réhabilitation.

L'oralisation des croyances spirituelles : les morts parmi les vivants

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, Maryse Condé installe un monde narratif où la frontière entre les vivants et les morts est poreuse, fluide, et traversée régulièrement. La croyance que les morts continuent d'exister parmi les vivants est profondément ancrée dans l'imaginaire afro-caribéen et constitue un axe structurant du roman.

Dès les premières pages, un passage fondamental du roman qui cristallise la croyance de l'existence des morts parmi les vivants se trouve à la page 23. Il illustre non seulement l'expérience intime de Tituba avec le monde invisible, mais aussi le rôle central de la spiritualité afro-caribéenne dans sa formation. Dans ce passage, alors que Tituba voit en rêve Yao, le compagnon de sa mère décédée, elle se précipite pour en parler à Man Yaya, sa marraine spirituelle. Celle-ci, au lieu de rejeter ou d'expliquer rationnellement ce rêve, l'interprète comme une visitation réelle : « *Tu crois donc que c'était un rêve ?* » (Condé, 23). Cette simple question, posée avec un « *sourire finaud* », ouvre à une révélation essentielle : ce que Tituba pensait être un rêve est en réalité une communication avec l'au-delà. C'est à partir de ce moment que Man Yaya l'initie à une nouvelle compréhension du monde :

« Les morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs. Ils vivent si nous les chérissons, si nous honorons leur mémoire, si nous posons sur leurs tombes les mets qui de leur vivant ont eu leurs préférences, si à intervalles réguliers nous nous recueillons pour communier dans leur souvenir » (Condé, 23).

Par cette parole, Condé donne voix à une vision du monde profondément enracinée dans la pensée africaine et créole, selon laquelle les morts cohabitent avec les vivants. Ils ne sont pas absents, mais présents, tant que leur mémoire est activement honorée. Ce passage fonde la cosmogonie spirituelle de Tituba :

« Ils sont là, partout autour de nous, avides d'attention, avides d'affection. Quelques mots suffisent à les rameuter, pressant leurs corps invisibles contre les nôtres, impatients de se rendre utiles » (Condé, 23).

L'écriture même de Condé imite ici la cadence d'une incantation, d'un enseignement oral transmis de génération en génération. Le rythme lent, l'usage des répétitions (« avides d'attention, avides d'affection »), des accumulations (« le sang, le lait, liquides essentiels »), ainsi que le lexique rituel (« prières », « sacrifices », « litanies », « gestes propitiatoires ») viennent renforcer cette scène comme moment d'initiation sacrée.

Ce passage constitue une charnière dans la construction de la voix spirituelle de Tituba. À partir de là, elle ne sera plus simplement spectatrice du monde visible, mais héritière d'un savoir invisible transmis par les morts. Le roman intègre ainsi pleinement la croyance selon laquelle les défunts participent à la vie des vivants, en les accompagnant, en les guidant, ou parfois en les punissant :

« Gare à celui qui les irrite, car ils ne pardonnent jamais et poursuivent de leur haine implacable ceux qui les ont offensés » (Condé, 23).

À travers cette vision, Condé dépasse la simple fiction et restitue à l'univers afro-caribéen ses fondements ontologiques. La mort n'est pas un point final, mais une forme de continuation, où la mémoire, le rituel et la parole orale entretiennent le lien entre générations. Tituba n'est pas seule ; elle évolue dans un monde peuplé d'esprits, de souvenirs incarnés, de présences invisibles qui lui parlent et la protègent. C'est cette conviction qui, plus tard dans le roman, lui permettra d'agir en guérisseuse, en femme libre, et même en esprit après sa propre mort.

Ce passage, dans sa densité spirituelle, poétique et culturelle, montre ainsi que l'oralité créole est un outil de transmission des savoirs, de réinvention de l'histoire, mais aussi de survie pour celles et ceux que l'histoire officielle a voulu effacer.

Par ailleurs, Tituba prend la parole depuis l'au-delà. Elle ne raconte pas simplement son histoire depuis la mort, mais agit et interagit avec les vivants, confirmant que la mort dans cet univers n'est qu'un passage. Ainsi, Condé affirme par la voix de Man Yaya que « Sais-tu que la mort n'est qu'un passage dont la porte reste béante » (Condé, 194). Cette déclaration fait écho à l'idée africaine selon laquelle les morts vivent au sein de la communauté, tant qu'ils sont honorés.

Selon Kander (2021), l'un des apports majeurs de ce roman est précisément cette conception non-occidentale de la mort, héritée des religions africaines et des pratiques diasporiques antillaises. Elle montre que :

« les morts, s'ils sont chéris et interpellés, peuvent se rassembler autour de celui ou de celle qui les appelle, "impatiens de se rendre utiles" » (Kander, 2021, p. 294 ; Condé, 1986, p. 23).

Ce lien permanent avec les défunts est un savoir que Tituba hérite de Man Yaya, guérisseuse et initiée nago, qui lui enseigne également l'art de la guérison. Ce savoir fait de Tituba une figure centrale dans la continuité des traditions spirituelles. Dans les moments les plus sombres de sa vie – en prison, violée, humiliée, trahie – ses chers invisibles, notamment sa mère Abena et Man Yaya, lui apportent réconfort et avertissements. Lorsqu'elle refuse d'écouter leurs conseils en s'attachant à John Indien, elle admet plus tard :

« Tout cela, les réticences de Man Yaya, les lamentations de ma mère auraient pu m'inciter à la prudence. Il n'en fut rien. Le dimanche, je me rendis à Carlisle Bay. J'avais déniché dans une malle une robe d'indienne mauve et un jupon de percale qui avaient dû appartenir à ma mère. » (Condé, 31).

Ces figures invisibles ne sont pas seulement protectrices, elles incarnent aussi une sagesse collective transmise d'une génération à l'autre. Comme le montre Pagán López (2006), « *Tituba, fille de la douleur et de l'humiliation, est accompagnée par trois ombres tutélaires : Abena, Yao et Man Yaya* » qui l'aident à survivre dans un monde violent et oppressif (Condé. 722-723).

Tituba, même après sa mort, continue de jouer un rôle dans le monde des vivants. Elle affirme : « *Vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir* » (Condé, 268). Elle devient une présence active, guidant les autres opprimés, notamment son "fils-amant" Iphigène, et sa fille spirituelle Samantha. Ce prolongement de son existence au-delà de la mort consacre le réalisme magique que Condé utilise pour naturaliser la présence des morts dans le monde réel (Kander, 2021, p. 295).

Cette vision trouve aussi un écho chez Glissant (1990) qui, dans sa Poétique de la Relation, considère que la mémoire, les ancêtres et la transmission font partie d'un imaginaire caribéen fondé sur la relation. Tituba incarne cette relation : « *Je fus la dernière à être conduite à la potence [...] Man Yaya, Abena ma mère et Yao, m'attendaient pour me prendre la main* » (Condé, 1986, p. 263).

Enfin, la croyance en l'existence des morts parmi les vivants est à la fois une consolation et un outil de résistance. Elle permet à Tituba de ne pas sombrer dans le désespoir, de rester ancrée dans une communauté malgré l'exil, la captivité et la torture. Par-delà la mort physique, elle devient un esprit combattant, soufflant aux opprimés l'espérance : « Je me suis assignée à une autre tâche, aidée en cela par Iphigène, mon fils-amant, compagnon de mon éternité. Aguerir le cœur des hommes. L'alimenter des rêves de liberté » (Condé, 1986, p. 268).

Présence des récits oraux traditionnels

Dès les premières pages du roman, Maryse Condé ancre son écriture dans une tradition orale forte, nourrie par les légendes, les contes, les souvenirs familiaux et les paroles transmises de génération en génération. Cette oralité est présente non seulement dans la manière de raconter, mais aussi dans les récits encadrés. Elle témoigne d'une mémoire collective afro-descendante, où le récit oral est le principal véhicule de la culture, de la survie et de la résistance.

L'un des premiers exemples puissants apparaît à la page 14. Dans un moment de vulnérabilité partagée, la mère de Tituba, Abena, lie une amitié sincère avec Jennifer, la jeune épouse de Darnell Davis. Dans leurs nuits de peur, Abena partage avec Jennifer les récits de son enfance :

« Ma mère, les doigts jouant avec les longues tresses de sa compagne, lui contait les histoires que sa mère lui avait contées à Akwapim, son village natal. Elle rameutait à leur chevet toutes les forces de la nature afin que la nuit leur soit conciliante... » (Condé, 14).

Ce passage montre que les contes ne sont pas seulement un divertissement : ils sont des remparts contre la peur, un appel aux forces invisibles pour la protection, une manière d'exister au milieu de la déshumanisation de l'esclavage.

L'oralité prend une forme plus directe et dialoguée lorsque Yao, en signe d'apaisement, raconte des histoires traditionnelles ashanti à Abena : « *Est-ce que tu connais l'histoire de l'oiseau qui se moquait des frondes du palmier ?* ». Ce à quoi Abena répond avec un sourire : « *Comment pourrais-je ne pas la connaître ? Quand j'étais petite, c'était mon histoire favorite. La mère de ma mère me la contait tous les soirs.* » (Condé, 16).

À travers cet échange, on perçoit un héritage culturel commun, transmis oralement, malgré l'exil, la violence, et la dispersion. L'histoire, connue des deux personnages, devient un lieu de reconnaissance mutuelle, un espace d'émotion partagée, un refuge. Condé illustre ici la fonction de la narration orale comme ciment de la communauté et consolation dans la douleur. Dans ce même passage, une autre histoire est évoquée :

« Et celle du singe qui se voulait le roi des animaux ? Et il monta au faite d'un iroko pour que tous se prosternent devant lui. Mais une branche cassa et il se retrouva par terre, le cul dans la poussière... » (Condé, 16).

Ce conte, chargé de morale et d'humour, montre bien les traits typiques du récit oral : la fable animalière, le renversement de situation, le rire comme forme de sagesse et de divertissement. Il fonctionne ici comme un rappel des valeurs, mais aussi comme un acte de ré-humanisation dans un monde inhumain.

L'oralité traditionnelle apparaît aussi dans les gestes rituels accompagnant la naissance de Tituba où Yao célèbre sa venue au monde avec des gestes symboliques :

« Il me prit dans ses grandes mains osseuses et m'oignit le front du sang frais d'un poulet après avoir enterré le placenta de ma mère sous un fromager. Ensuite, me tenant par les pieds, il présenta mon corps aux quatre coins de l'horizon. » (Condé, 17).

Ce rituel, transmis oralement de génération en génération, est une véritable cérémonie d'intégration dans le monde des vivants, un acte profondément enraciné dans la cosmologie africaine. Il est une histoire en soi, un récit incarné dans le corps de l'enfant, transmis par le geste et la parole.

Par ailleurs, toujours à la même page, le murmure de Yao à l'oreille de Tituba prolonge cette oralité : « *Yao tournait mon visage vers le large et me murmurait à l'oreille...* » (Condé, 17)

Ces murmures, non retranscrits, sont laissés à l'imaginaire du lecteur. Ils sont l'écho de ces paroles orales, pleines de promesses, de malédictions, ou de rêves, qui parcourent toute l'histoire caribéenne.

Plus loin, le roman se clôt sur une déclaration puissante de Tituba depuis l'au-delà, où la tradition orale prend une place primordiale. Dans les dernières pages du récit (Condé, 1986, p. 267–269), Maryse Condé donne à l'héroïne une voix posthume qui incarne pleinement les fondements du récit oral caribéen. Tituba, devenue invisible, continue de transmettre son histoire non par des livres, mais par des chansons, des contes, des murmures, et des apparitions, dans un monde où la parole reste vivante et agissante. Elle affirme :

« Voilà l'histoire de ma vie. Amère. Si amère. Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n'aura pas de fin... Elle existe, la chanson de Tituba ! Je l'entends d'un bout à l'autre de l'île [...] » (Condé, 267).

Cette chanson, invisible mais omniprésente, est un symbole fort du récit oral. Elle est transmise sans être écrite, reprise par un enfant, une lavandière, un esprit : elle « court la crête des mornes », « se balance au bout de la fleur de balisier ». Ce langage poétique et symbolique évoque le mouvement naturel des récits qui passent de bouche en bouche, de génération en génération.

Le pouvoir de cette oralité ne s'arrête pas à la mémoire : il guérit, transforme, et anime. Tituba dit :

« Quand je cours au chevet d'un agonisant. Quand je prends dans mes mains l'esprit encore apeuré d'un défunt. [...] Vivante comme morte, visible comme invisible, je continue à panser, à guérir » (Condé, 268).

Cette parole de guérison fait écho aux traditions africaines et créoles où les conteurs, les guérisseurs et les initiés sont les dépositaires de récits porteurs de pouvoir. L'oralité dépasse ici le récit personnel ; elle devient un moyen de soigner les blessures individuelles et collectives.

La force du récit oral se révèle aussi dans l'impact qu'il a sur les vivants :

« Pas une révolte que je n'aie fait naître. Pas une insurrection. Pas une désobéissance. Depuis cette grande rébellion avortée de 17, il n'est pas de mois qui se passe sans que n'éclate le feu des incendies... » (Condé, 268).

Le récit oral devient ici subversif : il transmet des messages de résistance, éveille les consciences, attise les luttes. Tituba, figure ancestrale, souffle la révolte par la mémoire partagée et la parole transmise.

Enfin, l'oralité prend une forme de transmission spirituelle et féminine, lorsque Tituba se choisit une descendante :

« C'est dans leurs cœurs que les miens garderont mon souvenir, sans nul besoin de graphies. [...] Comme je suis morte sans qu'il ait été possible d'enfanter, les invisibles m'ont autorisée à me choisir une descendante. » (Condé, 269).

Cette déclaration affirme que l'oralité permet aussi l'adoption spirituelle et la transmission symbolique au-delà du sang. Le lien entre Tituba et Samantha, sa « fille choisie », ne passe ni par le sang ni par l'écriture, mais par l'expérience vécue, le regard, le geste et la parole. Dans cette

même page, le récit de l'accouchement difficile de Samantha, les prières murmurées, la présence invisible de Tituba, tout concourt à faire de cette scène un « conte initiatique » où la naissance d'un être nouveau est aussi celle d'un héritage oral qui se perpétue : « *Il [le fœtus] finit par triompher et je reçois, dans mes mains, une petite fille aux yeux curieux, à la bouche résolue* » (Condé, 269).

Ainsi, les dernières pages du roman ne concluent pas, mais prolongent l'histoire par la voix. Le récit de Tituba devient chant, conte, légende. Il survit dans la mémoire collective, dans les cœurs et les têtes, là où vivent les histoires transmises oralement. Maryse Condé fait ici une œuvre profondément orale, en rupture avec l'écriture figée, coloniale et livresque : « *Je n'appartiens pas à la civilisation du Livre* » (Condé, 268).

À travers ces récits, Maryse Condé montre que même dans la douleur de l'esclavage, la parole continue de circuler. Ces récits oraux servent à enseigner, à aimer, à survivre, à transmettre une histoire que les maîtres blancs ont tenté d'effacer. L'oralité devient donc non seulement une esthétique littéraire, mais aussi un acte de mémoire et de résistance.

Pertinence de l'oralisation pour la valorisation de la langue, de la culture et de la littérature créole

L'oralisation dans *Moi, Tituba, sorcière...* n'est pas un simple effet de style. Elle représente un geste littéraire majeur, un acte de résistance face aux modèles narratifs occidentaux, mais surtout un outil de valorisation de la langue, de la culture et de la mémoire créole. Maryse Condé, à travers ce roman, démontre que l'écriture peut devenir une chambre d'écho pour des voix historiquement réduites au silence, notamment celles des esclaves, des femmes noires, et des peuples colonisés.

Dès les pages inaugurales (Condé, 1986, p. 13–17), Condé met en scène une tradition orale profondément vivante. La mère de Tituba, Abena, raconte à Jennifer des histoires héritées de sa propre mère : « *Elle lui contait les histoires que sa mère lui avait contées à Akwapim, son village natal* » (Condé, 14). Cette transmission intergénérationnelle inscrit le récit dans un univers africain où la parole est vectrice de savoir, de protection et d'humanité. La culture orale, ici, n'est pas secondaire par rapport à l'écrit : elle est mémoire, pédagogie, et consolation.

Plus loin, l'échange de contes entre Abena et Yao permet de retrouver le goût de vivre dans l'espace de la servitude : « *Est-ce que tu connais l'histoire de l'oiseau qui se moquait des frondes du palmier ?* » (Condé, 16), « *Ma mère me la contait tous les soirs* » (Condé, 16). Ces récits, marqués par la sagesse africaine, deviennent des instruments de résilience, des marques identitaires au sein de l'oppression. Le fait que ces histoires soient connues à la fois d'Abena et de Yao, bien que tous deux arrachés à leurs villages et langues maternelles, prouvent que la culture créole, née de la rencontre de plusieurs mondes, s'édifie dans la parole, non dans la conservation de l'écrit.

Pour ajouter, la fin du roman, Condé (1986, p. 267–269), prolonge cette réflexion. Tituba, devenue une figure spirituelle, ne cesse de transmettre son histoire et ses valeurs à travers une chanson populaire : « *Elle existe, la chanson de Tituba ! Je l'entends d'un bout à l'autre de l'île* » (Condé, 267).

Cette chanson, apprise par des enfants, chantée par des lavandières, devient un mythe vivant. L'oralisation ici valorise non seulement la mémoire d'une femme noire esclave, mais aussi le peuple créole qui, par la voix, fait vivre ses ancêtres, ses douleurs et ses espoirs.

En refusant de conclure son récit dans les cadres de la « civilisation du Livre » (p. 268), Condé célèbre un art du récit qui ne dépend pas de la trace écrite, mais de l'ancrage oral dans les « *cœurs et les têtes* » (p. 269). Elle écrit : « *C'est dans leurs cœurs que les miens garderont mon souvenir, sans nul besoin de graphies* » (Condé 269). Cette phrase résume la force et la pertinence de l'oralisation : elle valorise une autre forme de littérature, une autre langue (le créole), et une autre manière de transmettre (la parole vivante).

Ainsi, par son roman, Maryse Condé contribue à redéfinir la littérature francophone en intégrant pleinement l'héritage oral des peuples créoles. Elle fait de l'oralisation un espace d'expression légitime, une forme de narration riche, poétique et politique, qui inscrit la culture créole au cœur même de la création littéraire.

Conclusion et Recommandation

Ce travail a permis d'explorer avec attention la manière dont Maryse Condé insuffle la vie à son roman *Moi, Tituba, sorcière...* par le biais de l'oralisation. En donnant à la langue française un souffle venu des traditions créoles, l'auteure transforme l'écrit en une parole vibrante, enracinée dans la mémoire, l'émotion et l'identité. À travers cette voix vive, elle redonne place aux récits longtemps oubliés, à ceux des femmes noires, des esclaves, des peuples opprimés. Loin d'un simple ornement stylistique, l'oralisation devient un acte profond de réappropriation culturelle, un cri, un chant, un murmure de dignité.

Tout au long de l'analyse, il est apparu que Condé utilise le créole, les proverbes, les chansons, les prières et les contes comme des piliers d'une parole vivante. Ces éléments racontent une histoire non pas figée dans les livres, mais transmise de bouche en bouche, de génération en génération. Ainsi, elle montre que tant qu'il y a des voix pour dire, il y a une culture qui résiste. L'oralisation devient un outil de résistance contre l'ordre établi, un moyen de guérir, de transmettre et de libérer.

À travers la figure de Tituba, c'est tout un pan de l'histoire silencieuse qui retrouve le droit de parler. La langue française, souvent vue comme langue de l'opresseur, est ici déformée, remodelée, traversée de rythmes nouveaux. Elle devient un territoire libre pour dire l'intime, le collectif, le sacré et l'invisible. *Moi, Tituba, sorcière...* devient alors plus qu'un roman : c'est un espace de mémoire vivante, un hommage aux voix disparues et un message d'espoir pour celles qui luttent encore.

C'est pourquoi il est important de recommander que davantage de travaux littéraires s'intéressent à l'oralisation, notamment dans les œuvres postcoloniales portées par les écrivains issus de culture à forte tradition orale. Ce choix stylistique est un outil puissant de résistance, mais aussi de valorisation des cultures marginalisées. Les chercheurs, enseignants et lecteurs gagneraient à écouter plus attentivement ces voix orales dans les textes, à reconnaître leur légitimité, leur beauté et leur pouvoir. Loin d'être une forme inférieure, l'oralité est un art de dire, de survivre, de transmettre. Il serait également nécessaire que les programmes scolaires et universitaires intègrent davantage d'œuvres comme celle de Condé. Cela permettrait non seulement de mieux faire connaître les langues créoles, les traditions orales et les récits de la diaspora, mais aussi de former une génération plus sensible à la pluralité des voix et à la diversité des histoires.

Enfin, ce champ reste ouvert. Il serait fécond de le prolonger en comparant les formes d'oralisation dans d'autres littératures du Sud — en Afrique, dans les Amériques ou en Asie — afin de mieux comprendre la richesse d'un patrimoine littéraire encore trop souvent relégué aux marges. Écouter

les voix oubliées, c'est déjà leur redonner vie. Et grâce à des auteures comme Maryse Condé, cette parole reprend sa place, libre, fière et indélébile.

Références

- Bavoux, C. (2010). *Langue et identité en contexte postcolonial*. L'Harmattan.
- Bavoux, C. (2010). *Langue française et cultures postcoloniales*. L'Harmattan.
- Bensaïd, A. (2019). *Discours narratif et oralité : Langue, mémoire et résistance*. Presses de la Méditerranée.
- Chamoiseau, P., & Confiant, R. (1997). *Écrire en pays dominé*. Gallimard.
- Condé, M. (1986). *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*. Mercure de France.
- Dubois, J., & Lemoine, P. (2015). *Langages et résistances*. Presses Universitaires de Rennes.
- Dufresne, T. (2020). *Langue, rythme et oralité dans les littératures francophones postcoloniales*. Presses de l'Université de Montréal.
- Finnegan, R. (2012). *Oral literature in Africa*. Open Book Publishers.
<https://www.openbookpublishers.com/books/10.11647/obp.0025>
- Fioupou, C. (1993). *La voix créole dans les écrits de Maryse Condé*. Éditions Caribéennes.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- Kander, M. (2021). *Pouvoir de mort et art de la Relation : Une étude de Moi, Tituba, sorcière...* de Maryse Condé. *Romanica Cracoviensia*, 21(4), 293–300.
- Kander, M. (2021). *Moi, Tituba, sorcière... et l'oralisation comme résistance littéraire*. Éditions Francophones.
- Kouadio, A. L. (2021). *Sociolinguistique et littératures africaines : Entre diversité et unité linguistique*. Presses Universitaires de Côte d'Ivoire.
- Kourouma, A. (1968). *Les soleils des indépendances*. Seuil.
- Laurent, C. (2022). *Mémoire et oralité dans les littératures antillaises féminines*. Éditions Karthala.
- Ndiaye, A. (2018). *L'impact de l'oralisation sur la narration dans Moi, Tituba, sorcière...* Presses Universitaires de Lyon.
- Ngoma-Binda, R. (2021). *Poétique de l'oralité dans les littératures africaines modernes*. Presses Universitaires de Yaoundé.
- Ngũgĩ wa Thiong'o. (2018). *Décoloniser l'esprit : La politique du langage dans la littérature africaine*. Présence Africaine.
- Odintz, J. (2016). *Re-writing maturity: Coming-of-age through female community in Maryse Condé's Moi, Tituba, sorcière... and Nicole Brossard's Le désert mauve*. *Women in French Studies*, 24, 46–60.
- Pagán López, A. (2006). *Le visible et l'invisible : Moi, Tituba, sorcière... Encrucijada*. Universidad de Murcia.
- Tchivounda, G. (2020). *Voix d'oralité et mémoire des peuples dans les récits postcoloniaux*. Éditions du Septentrion.
- Yabi, L. (2023). *Voix noires, corps écrits : L'oralité comme écriture politique*. Presses de la Sorbonne.