



HAL
open science

**Transformer le monde à travers soi : le parcours
initiatique de la sorcière dans Moi, Tituba Sorcière...
Noire de Salem de Maryse Condé et Circé de Madeline
Miller**
Fanny Dague

► **To cite this version:**

Fanny Dague. Transformer le monde à travers soi : le parcours initiatique de la sorcière dans Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem de Maryse Condé et Circé de Madeline Miller. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03516159

HAL Id: dumas-03516159

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03516159>

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



université de bretagne
occidentale

**Transformer le monde à travers soi : le parcours
initiatique de la sorcière dans *Moi, Tituba Sorcière...Noire de
Salem* de Maryse Condé et *Circe* de Madeline Miller**

Mémoire de recherche de Master Littératures, Correspondances, Edition
deuxième année

Présenté par :

Fanny Dague

Sous la direction de :

Mme Véronique Léonard-Roques, Professeur des Universités en
Littérature générale et comparée, Habilitée à diriger des recherches,
Université de Bretagne Occidentale

Faculté de Lettres et Sciences Humaines Victor Segalen

Université de Bretagne Occidentale

Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont à ma directrice de mémoire, Mme Léonard-Roques, pour sa patience inlassable, ses conseils avisés, son investissement constant, son soutien et ses encouragements. Merci de m'avoir permise de travailler ce sujet qui me tenait à cœur. Merci de m'avoir nourrie de votre érudition et d'avoir ouvert mon esprit sur des horizons nouveaux, d'avoir renforcé mon goût pour la littérature comparée et la littérature moderne.

Je remercie également M. Mortelette d'avoir accepté de faire partie de mon jury, d'avoir lu et corrigé le présent-mémoire. Son enseignement joyeux et riche a sans cesse alimenté mon intérêt pour la stylistique et la littérature du XIXe siècle (bien que ce ne soit pas ici mon sujet).

Je dois bien sûr ma reconnaissance à mon compagnon Miguel qui est une véritable source d'inspiration, et qui a su se montrer sévère mais juste dans ses corrections et ses relectures.

Introduction

« "Nature les fait sorcières." - C'est le génie propre à la Femme et son tempérament. Elle naît Fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est Sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaitante), elle est Sorcière et fait le sort, du moins endort, trompe les maux.¹ » C'est ainsi que Jules Michelet ouvre son célèbre essai *La Sorcière* en 1862, soulignant d'emblée l'ambiguïté intemporelle de cette figure et la connexion que les cultures ont naturellement créée entre la femme et la magie. Cette aura de mystère, à la fois terrifiante et séduisante, alimente toute la fascination que l'on éprouve à son égard. Innommable, indéfinissable et mouvante, la femme qui pratique la magie est une source inépuisable d'observations à la fois ethniques, religieuses, historiques et littéraires. Elle devient peu à peu malgré elle le reflet des peurs et des problèmes de chaque époque, tout en s'en faisant le remède. C'est ce qui nous permet de considérer la sorcière² comme une figure mythique ayant une consistance littéraire particulièrement intense. En effet, Laurent Mattiusi souligne que :

Comme toute figure mythique englobant dans son idéalité majestueuse les êtres appelés à s'accomplir en l'imitant, le type est un modèle, une forme virtuelle : la série indéfinie des réalisations s'y trouve contenue, qui prendront corps dans les œuvres à venir. (...). Support d'idées d'images, de thèmes sous-jacents, associés à des schèmes et à des archétypes, il fait signe vers un arrière-plan abstrait. Figure définie par des traits distinctifs, il est indubitablement concret.³

Et cette concrétisation de la figure mythique de la sorcière passe par une individualisation, une incarnation dans des avatars qui reflèteront les conceptions que chaque âge et chaque civilisation ont des femmes qui pratiquent la magie. L'on trouvera alors des personnages précis dont les histoires survivront au fil des siècles avec des constantes et des variantes qui s'adaptent à la mentalité de l'époque qui les réécrit. C'est ainsi que naissent parmi tant d'autres Circé et Tituba, deux avatars complètement différents d'idéologies aussi diverses appliquées aux femmes, au sacré, à la marginalité et à la nature. Mais l'archétype de la sorcière ou de la magicienne naît surtout de

¹ MICHELET J. *La Sorcière*, éd. Gallimard, Paris, 2016, p. 29.

² Les considérations terminologiques complexes qui entourent la dénomination de la femme qui pratique la magie nous pousseront à utiliser majoritairement le terme de « sorcière ». Bien que Circé ait davantage été considérée comme une magicienne dans l'Antiquité, Madeline Miller utilise le terme *witch* (« sorcière ») dans ses entretiens de même que dans son ouvrage au sujet de son personnage. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé clarifie de son côté dès le titre la dénomination choisie. Nous rappellerons également au cours de notre démonstration l'usage particulièrement abondant et engagé du terme « sorcière » au cours des luttes féministes qui ont agité la fin du XXe siècle.

³MATTIUSI L. « Schème, Type, Archétype » in CHAUVIN D. (dir.) *Questions de mythocritique : dictionnaire*, éd. Editions Imago, Paris, 2005, p. 313.

l'union de deux notions très complexes et entremêlées : le mythe et la magie, qu'il convient de délimiter pour notre étude.

Aspects fondamentaux des civilisations humaines depuis des temps immémoriaux, la magie et le mythe ont l'une et l'autre suscité autant de scepticisme et de questionnements que de fascination. Cela résulte probablement de leur caractère souvent métaphysique voire sacré, dimensions qui sont – nous le verrons – largement rejetées par les sociétés modernes. Il faut dire que ces deux objets n'étaient pas considérés comme crédibles en tant que sujets d'érudition jusqu'à la fin du XXe siècle : trop imprécis, difficilement définissables, datables, ou même crédibles. En effet, Véronique Gély rappelle que plusieurs philosophes ont creusé l'écart entre "mythos" et "logos" si bien que le mythe devient une forme de pensée a-logique ou pré-logique au même titre que la magie a été classée en opposition à la raison et à la rationalité. De fait, mythe et magie ont chacun été davantage étudiés d'un point de vue ethnologique, historique et philosophique que littéraire jusqu'à la fin du XXe siècle où la matière mythique a été prise pour objet par des critiques littéraires comme de P. Albouy, A. Siganos et Philippe Sellier. Le mythe religieux s'est alors distingué du mythe littéraire, et celui-ci du mythe littérisé.⁴ La pluralité controversée des approches, sans nécessairement être contradictoires, conduit à considérer le mythe selon un autre angle, qui serait – comme le propose Véronique Gély en se fondant sur Aristote – de n'en donner aucune définition exclusive, permettant en outre d'éviter l'essentialisation que certains auteurs comme Mircea Eliade ont proposée du mythe. Nous devons de fait délimiter notre perception de ce dernier avec prudence, car : « Tout discours théorique sur le mythe s'appuie sur des présupposés qui relèvent de l'idéologie sinon de la métaphysique.⁵ » Finalement, la définition que Véronique Gély propose paraît être la plus large et la plus neutre : « une tradition, une image, un scénario ou un récit reconnus et répétés au sein d'une communauté humaine⁶ »

C'est paradoxalement souvent à travers le surnaturel que le mythe tente d'éclairer la réalité :

En tant que pensée, le mythe a une visée objective. Il est tendu par la nécessité de désigner un objet comme étant réel. Le mythe n'appartient pas au domaine

⁴ « Le glissement du premier au second s'effectue ainsi dans un récit qui se déroule hors du temps ordinaire : « Les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie "raisonnable". Leur logique est celle de l'imaginaire. Psychologisation et rationalisation marquent le passage du mythe au roman (Dumézil). »

SELLIER P. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*, n°55 « La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle », 1984, p. 113/114 consulté sur <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239>

⁵BALLESTRA-PUECH S. « Longue durée et grands espaces : le champ mythocritique », in BALLESTRA-PUECH S. et MOURA J.-M. (dir.) *Le Comparatisme aujourd'hui*, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 1999, p. 23/24.

⁶GELY V. « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », in TOMICHE A., ZOBBERMAN P. (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Paris, 2007, p. 48.

de l'imagination mais à celui de l'action. Cette dimension de la pensée mythique est précisément incarnée par la magie. Pour Cassirer, la magie ne se résume pas à un besoin de croire à l'efficacité d'un sortilège. Elle cherche avant tout à posséder une chose au moyen notamment de la connaissance de son nom.⁷

Mais comment définir la magie, catégorie consubstantielle à l'archétype de la sorcière ? Frazer analyse cette notion à partir du triptyque « Magie, Religion, Science » qui sera adopté par plusieurs anthropologues et philosophes à sa suite. Si la religion s'adresse généralement aux mêmes interlocuteurs transcendants que la magie, les deux notions se distinguent en tant que la première est institutionnelle, communautaire et instaure un ordre moral, tandis que la seconde incarne une forme de marginalité et une utilisation individuelle du sacré. D'autre part, bien que la magie constitue un mode d'action et une tentative de contrôle de la nature comme la science, elle reste dans un même temps une croyance portant sur l'existence d'une surnature – ce que la science nie majoritairement. L'objectif de la magie est alors de ramener l'inconnu au connu ; de s'approprier ce qui échappe à la volonté de l'homme, représentant le savoir, le pouvoir et le désir.

Mais les philosophes Max Weber et Walter Benjamin parlent aujourd'hui de « désenchantement du monde » qui est, selon Weber, « d'abord un processus religieux de rupture avec la magie, et plus précisément de rupture avec la recherche de moyens magiques pour obtenir le salut.⁸ » Tous deux observent une désacralisation et une rationalisation, une intellectualisation du monde qui suppose que la magie appartienne au primitif, à l'archaïque. Ces théories sont cependant très controversées et quelques études suggèrent que le déclin de la magie en Occident ne serait pas contradictoire avec son aspect fondamental dans la pensée humaine, bien qu'elle soit consciemment rejetée. La magie reste un moyen de contrer les peurs existentielles irrésolues ou insuffisamment résolues par la science. L'on remarque d'ailleurs qu'en littérature et en cinématographie, les genres de la fantasy, de l'horreur, du fantastique ont vu leur production et leur consommation se stabiliser voire augmenter au fil des décennies.⁹

Ce qui intéresse particulièrement notre analyse est le fait que la magie se définit la plupart du temps comme une forme d'érudition technique et donc perfectible. Les dictionnaires introduisent la notion comme une « science qui apprend à faire des choses surprenantes et

⁷SANCHEZ P. « 3. La magie : le conflit des interprétations » in SANCHEZ P. (dit.) *La Rationalité des croyances magiques*, éd. Librairie Droz, Genève, 2007 pp. 77-157 consulté sur 10.3917/droz.sanch.2007.01.

⁸VINCENT J.-M. « Le désenchantement du monde : Max Weber et Walter Benjamin » in *Revue Européenne des Sciences sociales*, vol. 33, n° 101, 1995, pp. 95-106 consulté sur www.jstor.org/stable/40370102

⁹ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'étude suivante : HOMMEL E. « Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire », Université de Lyon, 2017 consulté sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01679661>

merveilleuses¹⁰ » ou un « art qui produit des effets merveilleux par des causes occultes.¹¹ » Cette approche du surnaturel était particulièrement prisée au Moyen-Âge pour qui la *magia* recouvrait sans doute des connaissances élevées¹² et l'art de la nigromance était le fruit de longues études qui la placèrent parmi les sept arts.¹³ En tant qu'apprentissage, la magie a toujours eu recours aux rites initiatiques pour se structurer et éveiller l'esprit du « profane » – au même titre que le mythe et la littérature en général. D'un point de vue psychologique, les trois étapes de l'initiation développées par l'ethnologue Arnold van Gennep peuvent être interprétées de la façon suivante : la séparation vis-à-vis du groupe ou de la situation initiale est à rapprocher d'une mort symbolique ; la marginalisation équivaudrait à une forme de gestation, tandis que la réintégration au groupe et à une nouvelle place sociale incarnerait une renaissance symbolique pour l'individu. Si l'on s'intéresse à l'étymologie du terme,

Le mot grec *telete* et le verbe *teletv* indiquent le but de l'opération, « rendre parfait ». La racine *telos* vient elle-même de l'indo-européen *queles*, qui désigne l'endroit où, à la course, ou dans le labour, on fait demi-tour, ayant *accompli* la partie neuve du parcours. (...) Les Grecs, friands du Verbe et du jeu sur le Verbe ont, avec prédilection, fait se rencontrer les mots : *teleiosthai/televtav* être initié-mourir¹⁴

La réintégration de l'homme au cosmos et à la vérité passe donc par une mort symbolique permettant d'accepter la mort réelle. Ces rites d'initiation constituent à la fois un commencement, un parcours et une fin. En cela, la structure rituelle et initiatique correspond en tous points aux objectifs du mythe originel.¹⁵

L'analyse des mythes et des archétypes reste toujours pertinente puisque ces derniers offrent un prisme permettant de comprendre chaque époque à travers ses évolutions. Mais il nous a semblé nécessaire de contribuer à la réhabilitation de trois objets d'études encore trop récents, trop souvent ridiculisés, minorés ou délaissés par la recherche : les femmes, la magie et particulièrement la sorcière qui en est la synthèse. Et cela est d'autant plus à propos aujourd'hui

¹⁰« Magie » in FURETIERE A. *Dictionnaire universel*, éd. Classiques Garnier Numérique, 1690.

¹¹« Magie » in *Dictionnaire de l'Académie française*, éd. Classiques Garnier Numérique, 1687.

¹²BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident*, *Ibid.* p. 48.

¹³LANCNER-HARF L. *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, éd. Honoré Champion, Paris, 1984, p. 416.

¹⁴VIERNE S. *Rite, roman, initiation*, éd. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p. 7.

¹⁵Selon George Gusdorf dans *Mythe et Métaphysique* (Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987), l'un des trois états de consciences de l'humanité est : « La conscience mythique, comme structure de l'être dans le monde (...). Elle est une relation au monde tendant à intégrer le sujet dans le rythme du cosmos. Dans ce contexte, et dans la mesure où, depuis la naissance, l'existence est perçue comme un traumatisme de séparation (ex-istence signifie étymologiquement "sécession"), l'expérience mythique a pour fonction de réintégrer l'homme dans l'univers » in MONNEYRON F. *Mythes et littérature*, éd. Presses universitaires françaises, coll. Que sais-je ?, Paris, 2012 [2002], p. 14.

que l'on a observé au cours des dernières décennies un déplacement progressif faisant passer le surnaturel d'élément indéniable de la réalité acceptée et rationnelle à objet de création artistique purement imaginaire. En effet, Xavier Garnier remarque que « "Ajouter du monde au monde", c'est désormais superposer au monde vécu un monde fictionnel (et non plus adjoindre un récit à une réalité vécue). Le roman ne capte pas la vie vécue mais extrait le sens du monde en exprimant les problèmes. (...) Avec le roman la magie devient le point sensible d'une interrogation sur le réel, et son complément, l'irréel.¹⁶ » Il se révèle donc particulièrement intéressant d'observer la manière dont les auteurs appréhendent la magie par rapport à d'autres éléments plus communs comme la nature, les relations humaines, les questions existentielles qui agitent l'humanité, etc. Comme le souligne Robert Muchembled :

À toute époque, l'espace du sacré est en réalité immense, contradictoire, parcouru par les forces principales, souvent antagonistes, qui assurent le développement des sociétés. Il n'est donc pas surprenant que l'Europe de la fin du XXe siècle soit en train de le réexplorer, pour le réorienter à son bénéfice, au moment où son destin collectif se joue à la surface de la Terre. Comme elle a inventé au XVIe-XVIIe siècles la religion conquérante, puis au XIXe siècle la science dominante, elle cherche sans doute confusément une nouvelle manière de globaliser le sacré.¹⁷

C'est à cette réhabilitation et à cette réexploration que l'Américaine Madeline Miller née en 1978 à Boston et la Française Maryse Condé née en 1937 à Pointe-à-Pitre (Guadeloupe) s'attachent dans leurs romans respectifs : *Circe* (2018) et *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986). Les deux autrices proposent de matérialiser, de rendre accessible à l'imagination et à la compréhension du lecteur, cet apprentissage de la mort et cette réintégration de l'homme dans le cosmos à travers la figure synthétique de la sorcière. Cette dernière, en effet, par sa position ambivalente et médiatrice entre les différents mondes – qui entraîne une solitude nécessaire à l'introspection –, acquiert un savoir universel. Cette conception partagée de la sorcière ou de la magicienne nous conduit à proposer une étude comparatiste de *Circe* de Madeline Miller et *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé malgré leur choix de deux archétypes associés à deux idéologies complètement différentes : la magicienne antique et la sorcière chrétienne et antillaise. Cette actualisation commune de la figure se justifie probablement en partie par la proximité temporelle des deux œuvres, séparées par trente-deux années d'écart seulement, et toutes deux situées après la deuxième vague de féminisme des années 1970 qui utilisera le personnage comme figure de proue. Les deux ouvrages partagent de fait des points communs d'ordre

¹⁶GARNIER X. *La Magie dans le roman africain*, éd. Presses universitaires de France, Paris, 1999, p. 5.

¹⁷MUCHEMBLED R. « Les métamorphoses du sacré » in MUCHEMBLED R. (dir.) *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, éd. Armand Colin Paris, 1994, p. 320.

thématique, mais également formel puisqu'il s'agit de deux romans homodiégétiques et éponymes.

D'autre part, *Circe* de Madeline Miller et *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé n'ont jamais fait l'objet d'une étude comparatiste. Elles ont surtout été le sujet d'articles ou d'ouvrages monographiques ou, pour le roman de Madeline Miller, de mises en relation avec ses contemporains anglophones. Les œuvres ont été principalement analysées sous l'angle du féminisme (notamment dans le choix de la réécriture pour *Circe*), de l'énonciation ou du postcolonialisme (et de l'identitaire par conséquent) pour *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Cependant, aucune étude n'a encore examiné ces deux œuvres selon le point de vue principal de l'initiation. Bien entendu, l'utilisation de la figure de la sorcière porte dans ces deux ouvrages une dimension politique et idéologique très forte puisqu'un tel personnage permet de poser sur le monde un regard exotique¹⁸ mais surtout chargé d'histoire et de discriminations au sein de la culture occidentale moderne. La sorcière offre au lecteur et aux autrices une position de critique privilégiée du fait de sa place particulière dans la société, permettant tout un éventail de situations qui lui sont caractéristiques. Le discours de Madeline Miller et Maryse Condé est de fait orienté et dénonciateur des systèmes patriarcaux et racistes dont elles éclairent les mécanismes violents ou insidieux et les conséquences. La matière mythique est alors remodelée dans l'optique d'une prise de position sur le monde, notamment en révisant des clichés et stéréotypes sur la norme, la différence, le monstre et le divin, entre autres thèmes. Ces éléments convoquent en outre l'idée que l'on peut agir sur le monde et sur les mentalités par l'écriture, aspect particulièrement frappant chez Maryse Condé qui met en valeur la contamination réciproque des idéologies du sacré africain et américain – adoptant l'idée d'une mixité naturelle des civilisations.¹⁹ Cependant, plusieurs études²⁰ ayant déjà été produites sur les deux romans selon ce point de vue, nous nous

¹⁸ Dans ces deux œuvres, l'exotisme est triple puisqu'il est à la fois temporel (Antiquité et XVIIe siècle), spatial (Amérique et Méditerranée) et métaphysique.

¹⁹ Arsène Magnima-Kakassa souligne l'importance que la magie au sein des civilisations antillaises a gagné dans la recherche postcoloniale avant la publication du roman de Maryse Condé : « Souvent rattachée à des pratiques traditionnelles caribéennes ou africaines, la figure de la sorcière a aussi été reprise par les études postcoloniales, afin qu'elle représente plus fidèlement les peuples marginalisés, les coutumes et les discours des différents pays ayant vécu sous le joug colonial (entre autres dans les travaux de Léonard Sainville (1977), Laënnec Hurbon (1979), et Honorat Aguessy (1981). Plusieurs chercheurs comme James Haskins (1974), Chadwick Hansen (1974), Robert E. Morsberger (1974) se sont également intéressés, dans une perspective postcoloniale, aux figures historiques de descendance africaine ou antillaise qui peuplent l'imaginaire de la sorcière en vue de les réhabiliter. » MAGNIMA-KAKASSA A. « Histoire et fictions littéraires : l'exemple des sorcières de Salem chez Maryse Condé », in *Akofena*, Vol. 1, n°002, Université Omar Bongo, 2020, p. 426.

²⁰ Nous pouvons citer pour Maryse Condé : MAGNIMA-KAKASSA A. « Histoire et fictions littéraires : l'exemple des sorcières de Salem chez Maryse Condé », in *Akofena*, Vol. 1, n°002, Université Omar Bongo, 2020, pp. 425-434.

concentrerons essentiellement sur l'aspect magique et initiatique de la narration, bien que nous abordions les enjeux idéologiques et contextuels de la révision mythique plus loin dans notre réflexion.

Pour cette analyse, nous utiliserons principalement une méthodologie mythocritique afin d'étudier les deux sorcières en tant que figures mythiques. Les approches offertes par la critique thématique seront particulièrement utiles pour examiner les différents attributs mythiques et les différentes étapes de l'initiation. L'importance du genre dans la construction du personnage et dans les choix d'écriture nous conduira également à adopter le point de vue des *gender studies*.

D'après l'ensemble de ces éléments, nous avons choisi d'étudier *Circe* de Madeline Miller et *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem* de Maryse Condé selon la perspective suivante : observer la façon dont l'apprentissage de la magie s'entremêle à celui plus commun de la vie et du monde pour former une véritable quête initiatique. En d'autres termes, l'évolution et la quête de la puissance surnaturelle des deux sorcières altèrent, voire remanient entièrement leur perception de l'existence, ce qui leur donne accès à une connaissance plus avancée de son fonctionnement. Le prisme magique propose donc une lecture herméneutique du monde, qui se clarifie et se rectifie au fil des rites de passage que les protagonistes traversent. Le mot d'ordre de cette étude, tout comme celui des protagonistes et des romans étudiés, est donc la transformation, alchimie qui se produit d'abord sur les sorcières avant de se répercuter sur l'extérieur.

Dans cette optique, nous analyserons en premier lieu le contexte littéraire et historique qui a entouré la création de ces deux œuvres afin de mieux en cerner les caractéristiques. Cette première partie permettra de tracer l'origine des mythes de Circé et de Tituba en abordant les conceptions qu'avaient l'Antiquité et la chrétienté puritaine de la magie et de la figure de la sorcière. Nous y évoquerons l'évolution de cette figure à travers les siècles jusqu'à la deuxième vague de féminisme qui a précédé l'écriture de notre corpus. D'un point de vue plus théorique, nous nous attarderons également sur le contexte littéraire contemporain, axé sur une littérature dite « remédiatrice²¹ », réhabilitant les figures minorées et oubliées telles que celle de la sorcière, notamment à travers des perspectives de réécritures mythologique et historique. Concernant la

SULLIVAN M. « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière...* de Maryse Condé », in *Voix plurielles*, Vol. 14, n°1, 2017, consulté sur <https://doi.org/10.26522/vp.v14i1.1547>

Et pour Madeline Miller :

GOVERS S. *Feminist Voices in Modern Mythmaking. On the representation of women in Pat Baker's The Silence of the Girls and Madeline Miller's Circe*, Université de Leiden, 2020.

²¹GEFEN A. *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, éd. Corti, Paris, 2017.

matière particulière que constitue le surnaturel, nous analyserons les choix esthétiques et narratifs des autrices.

Pour la suite de notre étude, nous avons choisi d'adapter à la structure de notre mémoire les trois finalités que Simone Vierne confère à l'initiation : s'insérer dans le monde ; dominer le monde ; dominer la mort.²²

Dans un second temps, nous observerons donc l'insertion de la sorcière dans le monde, qui implique paradoxalement aussi une exclusion. Cette étape passe par une intégration, notamment par la nécessaire définition vis-à-vis des autres catégories d'individus. Il s'agira ainsi de préciser ce que signifie « être sorcière » pour les deux protagonistes de notre corpus, notamment concernant leur place dans le cosmos et l'appréhension de leurs pouvoirs. Nous nous attarderons en outre sur la position médiatrice qu'occupe la sorcière entre les communautés, ce qui suppose une marginalisation.

Il s'agit ensuite pour l'initié de dominer le monde par la connaissance de celui-ci. Nous appréhenderons donc la maîtrise de l'univers intérieur de Circé et de Tituba, en tant qu'elles doivent gouverner, voire exploiter, leurs émotions afin de contrôler leurs pouvoirs. Ensuite, nous étudierons l'influence de la sphère intérieure sur le monde extérieur, envisagé d'un point de vue spatial et élémentaire puisque les notions de nature, de voyage et d'exil sont particulièrement importantes dans les deux ouvrages.

Enfin, l'initiation complète et ultime s'accomplit à travers la domination de la mort. Les deux protagonistes y parviennent notamment par la maîtrise du temps et surtout du cycle. Les tourments et la nostalgie du passé, l'importance de la mémoire s'entremêlent avec leurs dons prophétiques au sein du cycle de la mort et de la vie, dont elles tentent de contrôler, du moins de comprendre le flux. Finalement, il s'agit comme dans toute initiation d'apprendre à mourir en contrôlant sa peur et son désir paradoxal de ne plus vivre, mais aussi en considérant la mort comme un simple passage ou encore le début d'un nouveau cycle.

²²Ces notions sont détaillées dans VIERNE S. *Rite, roman, initiation*, éd. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973.

Partie 1 : Sorcières, féminisme et révision de la matière mythique

Le choix de reconfigurer une figure mythique nécessite de prendre en compte son arrière-plan historique, social et littéraire. Les créateurs font alors délibérément de leur œuvre un amalgame d'avatars antérieurs et de problématiques contemporaines. C'est pourquoi il est ici essentiel, afin de mieux comprendre les ouvrages de notre corpus, d'appréhender la façon dont ont évolué les figures de la sorcière à partir de leur contexte de création jusqu'à leur conception moderne : « Puisque la figure mythique est, intrinsèquement, une forme mouvante, polymorphe, sujette à une constante palingénésie, qui est le fondement même de sa "vie" et de sa survie, il n'est d'autre solution pour définir un mythe que de chercher à le cerner tout d'abord par ses réalisations les plus anciennes, mais sans toutefois chercher une inaccessible et hypothétique version primitive.²³ » Ce sont ce renouvellement incessant et cette mutation inévitable qui justifient un choix consciencieux de formes et de modes d'écriture. Nous envisagerons donc également la question du contexte littéraire des œuvres qui nous occupent et notamment la façon dont l'évolution littéraire des derniers siècles permet d'adapter l'écriture à un sujet tel que celui de la sorcière grâce à un métissage des genres.

I. L'évolution de la figure de la sorcière de l'Antiquité au XXIe siècle

Le traitement de la figure de la sorcière s'articule selon trois étapes cruciales, correspondant aux trois époques abordées par notre corpus. Nous traiterons plus précisément de l'Antiquité tout d'abord, berceau d'une conception ambiguë de la magie et de la magicienne (Circé). Puis, nous étudierons la chasse aux sorcières qui s'est étendue principalement du XIVe siècle au XVIIe siècle (Tituba), marquant l'imaginaire moderne par leur association au Diable chrétien. Enfin, nous nous attarderons sur l'époque d'écriture des deux œuvres de notre corpus, les XXe et XXIe siècles, qui ont vu la réhabilitation progressive de la sorcière, notamment dans le cadre du mouvement féministe.

A. La magicienne antique : Circé

Dès l'Antiquité, l'on observe des difficultés à nommer et à catégoriser la magie et ceux qui la pratiquent.

Ceux qui connaissaient certains grands secrets du monde étaient dits *divini*, *magi*, *harioli*. Ceux qui pouvaient invoquer les esprits s'appelaient

²³ MONNEYRON F. *Mythes et littérature*, [2002], éd. Presses universitaires françaises, coll. Que sais-je ?, Paris, 2012, p. 92.

incantatores, (ou *coragii* en Germanie.) On nommait pythones, haruspices, augures, ceux qui savaient lire l'avenir et, selon le mode de divination qu'ils utilisaient on distinguait encore les *pyromantii* (par le feu), *hydromantii* (par l'eau), *necromantii* (par le recours aux âmes des morts), etc. Les tireurs d'horoscopes furent au cours des temps nommés *mathematici*, *horoscopi*, *genethliaci*, etc. On connut encore les *fascinatores*, propres à jeter le mauvais œil, et aussi des striges (*strigae*) ou lamies (*lamiae*) qui, bien avant le vol des sorcières du sabbat chrétien, étaient soupçonnées de perpétrer des crimes sous la forme d'oiseaux de nuit.²⁴

Mais dans la Grèce antique, l'on distingue principalement trois catégories de sorcier : le plus commun est le *màgos* qui signifiait selon Hérodote « prêtre qui interprète les songes²⁵ ». On relève également l'usage du terme *màgganon* ; « le verbe *magganeùo* signifie "user de philtres, de sortilèges", et Aristophane (*Plutus*, v. 310) l'emploie au sujet de Circé²⁶ ». Enfin, l'on constate l'existence du terme *pharmakeus* ou *pharmakos* de *pharmakon* qui désigne originellement un simple, une plante à usage médicinal et magique (il apparaît notamment dans *L'Odyssee*). Par extension, l'appellation s'applique aux « drogue[s] », « breuvage[s] magique[s] », « sortilège[s] ». André Bernand précise en outre :

Pharmakeùs désigne tout à la fois « un préparateur de drogue, un empoisonneur, un magicien », comme l'attestent Sophocle, Platon, Plutarque, etc., tandis que la *pharmakis*, chez Aristophane ou chez Démosthène, est une « magicienne », une « sorcière ». Le verbe *pharmakeuō*, dénominateur de *pharmakeùs*, peut ainsi signifier « donner un médicament » chez Platon, mais aussi « purger » chez Hippocrate ou Ménandre, « user de la magie » chez Hérodote, « empoisonner » chez Euripide ou Platon, « épicer » un poisson chez Philémon. Accentué sur la dernière syllabe, *pharmakòs* désigne la « victime expiatoire » (...) mais le nom ainsi accentué constitue aussi un terme d'injure.²⁷

C'est sur cette dénomination que Madeline Miller se fondera pour désigner Circé, Aeétés, Persès et Pasiphaé dans son roman, pour des raisons que nous tenterons d'expliquer plus loin.

La marginalité qui caractérise le magicien le situe alors dans une sphère extérieure au pouvoir, voire opposée à ce dernier selon ses pratiques : « La magie noire est donc condamnée, parce que dangereuse pour l'ordre de la Cité et, bien au-delà, parce qu'elle bouleverse un ordre cosmique en contraignant les dieux à l'obéissance.²⁸ » L'évolution négative de la sorcellerie est probablement liée à son association avec la déesse Hécate.

²⁴BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident : La Destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, éd. Plon, Paris, 1997, p. 14.

²⁵BERNAND A. *Sorciers grecs*, éd. Fayard, Paris, 1991, p. 44.

²⁶*Ibid.* p. 45.

²⁷*Ibid.* p. 48.

²⁸MARTIN N. « Sorcière (la) » in BRUNEL P. *Dictionnaire des mythes féminins*, *Ibid.* p. 1720.

Accompagnée des Erinyes, Hécate était supposée venir se livrer là [aux carrefours ou sur les lieux des crimes] à des opérations de divination. Les peupliers noirs étaient consacrés à cette déesse, maîtresse de l'ombre, incarnant les trois phases de la lune et terrorisant le monde par les cauchemars et les fantômes qu'elle envoyait.²⁹

L'affiliation de la divinité avec les femmes (en protectrice des femmes enceintes) explique par ailleurs en partie la féminisation de la sorcellerie. La déesse se retrouve alors intégrée à la généalogie de célèbres magiciennes comme Circé ou Médée. Par ailleurs, comme le note Michael Martin, « si la sorcière est toujours une mortelle qui reçoit ces pouvoirs de différentes manières, l'antiquité gréco-romaine ne connaîtra, pour sa part, que des magiciennes d'origine divine, cette divinité étant à l'origine de ces pouvoirs magiques mais étant aussi une divinité déchue. C'est à ce titre, et à ce titre seulement, qu'elles quittent progressivement la sphère du divin pour devenir des magiciennes.³⁰ »

La figure s'intègre alors à la matière littéraire qui contribue à lui forger une certaine image et un certain nombre de caractéristiques. Marianne Closson signale à ce propos :

il y a une certaine difficulté à distinguer la magicienne de la sorcière (...), nous dirons pour l'instant – du moins pour les textes de l'Antiquité – que la magicienne dispose de pouvoirs véritables : elle peut réellement faire parler les morts, se métamorphoser, etc. ; conservant les attributs naturels attribués aux divinités, elle est un personnage véritablement surhumain, que l'on trouve dans les genres nobles, l'épopée ou la tragédie. La sorcière, quant à elle, appartient le plus souvent à un univers réaliste, qui est parfois celui de la prostitution, et, si elle accomplit un certain nombre de rites quasi semblables à ceux des magiciennes, il s'agit avant tout de magie amoureuse, dont l'efficacité est rarement montrée.³¹

L'on retient de l'ensemble de ces éléments trois caractéristiques importantes de la sorcière antique : une connexion importante à la fois avec la nature, avec le corps et avec l'au-delà. Selon Barbette Stanley Sparth, les sorcières représentent un renversement menaçant de l'univers masculin : « Witches' lust is considered so overpowering that it can cause the male impotence. (...) The witch's control of the natural world is an inversion of the "natural" order of things, whereby men through their association with culture gave control of the world.³² »

²⁹BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident*, *Ibid.* p. 18-19.

³⁰MARTIN M. *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, éd. Le Manuscrit, 2004, Paris, p. 18.

³¹CLOSSON M. *L'Imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : Genèse de la littérature fantastique*, éd. Droz, Genève, 2000, p. 82.

³²STANLEY SPARTH B. (Barbette) « From Goddess to Hag : The Greek and the Roman Witch in Classical Literature » in STRATTON K.B. et KALLERES D. S. (dir.) *Daughters of Hecate : Women and Magic in the Ancient World*, éd. Oxford university press, 2014, New York, p. 43-45.

Une représentation extraordinaire et presque divine ou titanesque de la sorcière apparaît en parallèle dès le II^e siècle avec *L'Âne d'or* d'Apulée, résumant les attributs mythiques qui lui sont associés : « Une sorcière, dit [Socrate], une possédée [lien avec les démons ou esprits], capable d'abaisser le ciel, de suspendre la terre, de tarir les fontaines, de dissoudre les montagnes [contrôle des quatre éléments], de faire remonter les morts [nécromancie] et descendre les dieux [rébellion, renversement du pouvoir], d'éteindre les astres, d'illuminer le Tartare lui-même [aspect contradictoire mais intégré dans une cosmogonie].³³ »

L'on retrouve alors aisément la plupart des composantes qui ont mené à la naissance de l'une des figures emblématiques de la magie antique : Circé. Cette dernière est une création littéraire d'Homère, apparaissant dans le chant X de *L'Odyssée*. Mais elle doit également sa célébrité et sa postérité à la *Théogonie* d'Hésiode, aux *Métamorphoses* d'Ovide, à l'*Enéide* de Virgile et aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. La polysémie de son nom reflète par ailleurs sa multiplicité symbolique. D'après Michael Martin, l'on apparente Circé « à *kirke* qui désigne l'"oiseau de proie" et plus précisément encore à *kirkos* "une sorte de faucon qui plane en tournoyant". (...) *Kirkos*, c'est aussi l'anneau, ce qui fait définitivement ressortir la notion de cercle dans le nom de Circé.³⁴ » Duarte Mimoso Ruiz estime également que le nom est dérivé « de la navette (*kerkis*)³⁵ ».

Le personnage s'inscrit dans la mythologie comme la sœur d'Eète ou Aeète, (père de Médée et roi de Colchide) et la fille de l'union du Soleil avec l'océanide Perséis. Bien que les auteurs ne l'expriment pas explicitement, l'arborescence généalogique de la mythologie gréco-romaine suppose l'intégration de Pasiphaé (épouse et mère du minotaure) et de Persès (roi de Tauride parfois considéré comme le père d'Hécate) dans la fratrie de Circé. Certains font également de cette dernière la fille d'Hécate.

Les éléments mythiques associés à la figure de Circé sont généralement la métamorphose (le plus souvent animale), la confection de drogues, l'utilisation d'une baguette magique (mythème qui sera retiré de la réécriture de Madeline Miller), l'insularité, le chant, la divination, le secret de l'évocation des morts, l'appétit amoureux et charnel, la divinité et la posture d'adjuvante dans les

« Le désir sexuel des sorcières est considéré comme si intense qu'il peut causer l'impuissance de l'homme. Le contrôle qu'a la sorcière sur le monde naturel est une inversion de l'ordre "naturel" des choses, par lequel les hommes, à travers leur association à la culture, donnèrent le contrôle du monde. » [Notre traduction]

³³Socrate à propos de Méroé, l'une des sorcières les plus puissantes de l'antiquité gréco-romaine. Elle y est représentée comme meurtrière de Socrate et cannibale.

APULEE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, [1958] éd. Gallimard, Paris, 1975, p. 36.

³⁴MARTIN M. *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, *Ibid.* p. 37.

³⁵MIMOSO RUIZ D. « Circé » in BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, éditions du Rocher, 2002, Paris, p. 418.

quêtes héroïques. Cette position et l'aspect plus implicite de son rôle salvateur sont soulignés par Duarte Mimoso Ruiz : « La magie de Circé, déesse psychopompe, réfère à des données sotériologiques, à la métempsycose (selon les pythagoriciens et Platon) et à une contiguïté avec l'espace de la mort qui trouve des prolongements dans l'*Epitomè* d'Apollodore et les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes.³⁶ »

Paradoxalement, Circé est souvent associée à l'hospitalité forcée (une valeur très importante pour la société grecque qui se retrouve ainsi renversée négativement) et à une certaine cruauté que l'on reconnaît être l'apanage des divinités gréco-romaines. Dans l'économie de l'*Odyssée*,

tout comme Pénélope est perçue à travers une polarité positive, Circé – sa rivale et sa contre-image – est traditionnellement retranchée vers une polarité négative. Si, comme l'affirme Alicia Ostriker, "c'est grâce au mythe que l'on pense que la femme est soit un ange, soit un monstre" Pénélope tend vers l'ange, et Circé vers le monstre.³⁷

Pour autant, Jean Dorat formule une hypothèse intéressante pour nos réflexions au sujet du personnage de Circé dans *L'Odyssée* :

Circé ne désigne pas, à proprement parler, la volupté ou le plaisir, comme Horace l'a pensé, mais plutôt la science et la connaissance des choses inférieures. On aura donc intérêt à comprendre par Circé la philosophie naturelle, c'est-à-dire la physique, qui montre à Ulysse les enfers, à savoir les choses humaines et les puissances des herbes, cachées dans les entrailles de la terre et secrètes à nos yeux.³⁸

Dès les versions les plus anciennes, Circé est donc une figure initiatrice, une allégorie de l'immanence reliée à la fois à la surface de la terre (par la connaissance de la nature) et à son aspect souterrain (par son lien aux enfers), mais éloignée semble-t-il de toute science au-dessus de la terre et des choses humaines.

D'autres figures de sorcières naissent alors dans les épopées. La postérité conservera principalement les noms de Médée, Calypso ou des sorcières de Thessalie qui se partagent les caractéristiques attribuées aux magiciennes antiques. Les évolutions de leurs mythes ont été largement exploitées dès l'âge classique par le biais du théâtre, puis du roman au sein du mouvement romantique. Concernant Circé, l'on retiendra pour exemples *La Circe* de Lope de

³⁶*Ibid.* p. 419.

³⁷GONDOUIN S. « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine » in *Cahiers d'études romanes*, n° 27, 2013 pp. 209-219 consulté sur <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4078>

³⁸DORAT J. in VAN KASTEEL H. *Questions homériques : physique et métaphysique chez Homère*, éd. Beya, Bruxelles, 2012, p. 952.

Vega (1624), *Circe, Tragédie* de Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier (1675), *Cantae de Circe* par Jan Baptiste Rousseau (1703), *La Circe de Paris* de Joseph Méry (1877). Si nous trouvons davantage d'occurrences de Circé en tant que personnage secondaire au fil des siècles qui ont suivi sa création, nous remarquons plus récemment un retour de la figure en tant que personnage principal ou majeur, notamment dans les romans *Paix à Ithaque !* de Sandor Marai (1952), *Navigation de Circe* de Sandra Petriagnani (1987) ou encore *L'île de Circe* de Manuel Ruiz (2007). *Circe* de Madeline Miller serait cependant le premier ouvrage à donner la parole à Circé et à la suivre de sa naissance à sa mort sans changer de point de vue.

B. La sorcière maléfique de la chrétienté : Tituba

La christianisation opérée durant le Moyen-Âge mais surtout le déploiement du fanatisme religieux supprime totalement l'aspect bénéfique de la magicienne pour en faire une figure du mal et de la laideur. La Bible déclare en effet dès l'Exode : « Tu ne laisseras point vivre la magicienne³⁹ », la condamne de nouveau dans le Lévitique – « Si un homme ou une femme ont en eux l'esprit d'un mort ou un esprit de divination, ils seront punis de mort ; on les lapidera : leur sang retombera sur eux⁴⁰ » – et précise dans le Deutéronome : « Qu'on ne trouve chez toi personne qui fasse passer son fils ou sa fille par le feu, personne qui exerce le métier de devin, d'astrologue, d'augure, de magicien, d'enchanteur, personne qui consulte ceux qui évoquent les esprits ou disent la bonne aventure, personne qui interroge les morts. Car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel⁴¹ ». Cependant, c'est le problème de l'ambiguïté entre miracle divin et pratique démoniaque qui pousse l'Eglise à effectuer une distinction claire en criminalisant la sorcellerie :

avec la chrétienté se démarque un sacré faste d'un sacré néfaste : celui de Dieu et celui du diable. Si celui du diable n'est possible qu'avec la permission de Dieu, (...) il n'est pas contestable qu'entre miracle et sorcellerie le critère de démarcation n'est pas externe. (...) D'où la nécessité absolue de condamner et de bannir tout acte surnaturel – ou considéré comme tel – qui ne soit pas strictement encadré par l'Eglise, d'autant plus à une période où la crédulité en la magie est si répandue⁴²

³⁹ Exode XXII, 18 in *Traduction Œcuménique de la Bible*, trad. Louis Segond 1988 [1910] consulté sur <https://www.levangile.com/Bible-LSG-2-22-1-complet-Contexte-oui.htm>

⁴⁰ Lévitique XX, 27 in *Traduction Œcuménique de la Bible*, *Op.cit.* consulté sur <https://www.levangile.com/Bible-LSG-3-20-1-complet-Contexte-oui.htm>

⁴¹ Deutéronome XVIII, 10-12 in *Traduction Œcuménique de la Bible*, *Op.cit.* consulté sur <https://www.levangile.com/Bible-LSG-5-18-1-complet-Contexte-oui.htm>

⁴² MARTIN N. « Sorcière (la) » BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, éditions du Rocher, 2002, Paris, p. 1722.

D'autre part, l'institution de la sorcière en tant que bouc émissaire est démontrée par plusieurs historiens et sociologues comme Jean Palou :

Il se dégage des innombrables affaires de Sorcellerie, du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle, une constante. Chaque fois que dans un pays donné surviennent des malheurs économiques ou sociaux, naissent alors des épidémies de Sorcellerie. (...) De cela, nous pourrions citer des centaines d'exemples qui marquent fortement la corrélation entre les faits politiques (guerres civiles ou invasions ennemies), ou économiques (pestes, épizooties, disettes, etc.) et les phénomènes de Sorcellerie.⁴³

La littérature accusatrice concernant la sorcellerie devient prolifique au XVe siècle. Hans Nedier est considéré comme l'inventeur du sabbat avec l'écriture du *Formicarius* (1467). Il y dénombre notamment sept façons de faire le mal pour un sorcier : « provoquer l'amour ; provoquer la haine ; empêcher l'acte sexuel ; déclencher les maladies ; rendre fou ; faire mourir les gens et ruiner les biens d'autrui.⁴⁴ » Mais le plus célèbre ouvrage et celui qui a sans doute le plus influencé la chasse aux sorcières reste le *Malleus Maleficarum* (1486). Celui-ci se démarque de ses prédécesseurs en proposant une analyse plus complète des pratiques de sorcellerie et de leur punition, en apportant de nombreux témoignages et surtout, en détenant l'autorité du saint siège.

La féminisation de la sorcellerie se concrétise particulièrement dans le texte biblique avec la pythonisse d'En Dor⁴⁵ qui est nécromancienne. Lors de la répression sexuelle des XVIe et XVIIe siècles, « l'Eglise et les juges établissent alors une liaison entre le sexe féminin et la mort », ce qui fit de la sorcière « l'envers de la Vierge Marie ; la femme-mère sans sexe, contre le plaisir et le corps de la femme sexuée qui attirent et repoussent les hommes.⁴⁶ » La littérature façonne au Moyen-Âge d'autres figures mêlant sorcellerie et féerie : Morgane et Mélusine se distinguent particulièrement par leur influence maléfique. Cette féminisation est également à mettre sur le compte de la représentation de la sorcière comme « fiancée de Satan », instaurant une relation maritale (mais aussi sexuelle) entre les deux parties du pacte passé avec le Diable. De nombreux traités théologiques et médicaux soulignent en outre – dès le mythe originel avec Eve, mais le *Malleus Maleficarum* affirme que dans son étymologie « Femina comes from Fe and Minus, since

⁴³PALOU J. « Misère et Sorcellerie » in PALOU J. *La Sorcellerie*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p. 22 consulté sur <https://www.cairn.info/la-sorcellerie--9782130524991-page-16.htm>

⁴⁴BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident : La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, *Op.cit.*, p. 147.

⁴⁵ 1 Samuel XXVIII, 3-25 in *Traduction Œcuménique de la Bible*, *Op.cit.* consulté sur <https://www.levangile.com/Bible-NEG-9-28-1-complet-Contexte-oui.htm>

⁴⁶GABORIT L., GUESDON Y., BOUTROLLE-CAPORAL M. « Sorcière (la) » in BRUNEL P. *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1255.

she is ever weaker to hold and preserve the faith⁴⁷ » – la faiblesse morale et physique de la femme qui est considérée comme plus sujette à la corruption démoniaque.⁴⁸ Il s'agit également d'un processus d'exclusion des femmes du savoir, notamment concernant le domaine médical.

Le fameux pacte qui fait d'une femme une sorcière consiste à renier Dieu, à abandonner son âme et à accepter la souveraineté de Satan. Les deux parties procèdent ensuite à un échange de cadeaux : le Diable offre généralement des pièces qui s'évaporent ou des animaux familiers qui suivent les sorcières en contrepartie d'un morceau du corps de sa fiancée, puis de son corps entier.⁴⁹

Plusieurs signes permettent alors l'identification d'une damnée et la mise en place d'une série d'épreuves lors des procès en sorcellerie. L'on retrouve notamment chez la sorcière une odeur de brûlé, de soufre (associée aux enfers), l'incapacité de réciter complètement une prière chrétienne et une légèreté surnaturelle car la sorcière est de nature ignée (l'homme, associé à la terre, est en-dessous de l'eau, laquelle est en-dessous du feu)⁵⁰. Enfin, la « marque du diable » est visible sur le corps de la damnée, qui doit être « marquée par une dartre, une tache, une verrue, une quelconque petite anomalie ; puis être insensible (...) car ce que le Diable a touché est forcément mort ; enfin, troisième caractéristique, ne pas saigner, ou saigner très faiblement⁵¹ »

Tout au long du XVI^e siècle, la persécution, voire l'instauration de la peine capitale pour sorcellerie, fut légalisée en premier lieu par la Caroline sous le règne de Charles Quint, puis en Angleterre, en Ecosse, en Suisse, en France et aux Pays-Bas espagnols. En Amérique, cela se justifiait d'autant plus aisément qu'il fallait imposer le pouvoir aux peuples autochtones « en les dépréciant au point de proscrire totalement la possibilité de leur identité », et les crimes « attribués jusque-là à l'absence d'éducation religieuse, sont alors interprétés comme le signe que les "Indiens" étaient sous le contrôle du diable, et, par conséquent, qu'il était possible de les priver de

⁴⁷« Femina vient de Fe et Minus, car elle est toujours plus faible à maintenir et préserver la foi. » KRAMER H., SPRENGER J. *Malleus Maleficarum*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Montague Summers, [1928], éd. Pantianos Classics, 1948, p. 74.

⁴⁸LEONARD-ROQUES V. « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre », *Sociopoétiques*, n°1, 2016 consulté sur <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=611>

⁴⁹Silvia Federici précise au sujet de ces animaux (dont l'association avec la sorcière crée la continuité avec sa représentation antique) : « Il s'agissait de chats, de chiens, de lièvres, de grenouilles, dont elles prenaient soin et qu'elles allaitaient censément à l'aide de tétons spéciaux. (...) Les sorcières étaient souvent accusées de changer de forme et de se transformer en animaux, le "familier" le plus souvent cité étant le crapaud, qui, en tant que symbole du vagin, synthétise la sexualité, la bestialité, la féminité et le mal. »

FEDERICI S. *Caliban et la Sorcière Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit de l'anglais par le Collectif Senonevero, éd. Entremonde et Senonevero, Genève, 2014 [2004] p. 311.

⁵⁰« C'est probablement en liaison avec le poids relatif des quatre éléments. La sorcière a un rapport avec le feu d'enfer qui, bien sûr, est sous nos pieds parce qu'il est contenu, mais qui, normalement, s'élève avec ses flammes vers le haut, au-dessus de la terre et même de l'eau. L'homme, lui, est terrestre et même terrien. C'est un élément du bas, au-dessus duquel il y a l'eau (...), le tout surmonté du feu. » BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident : La Destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, Op.cit, p. 383.

⁵¹*Ibid.* p. 386.

leurs terres et de leur ôter la vie⁵² ». C'est dans ce contexte que se déroula l'hystérie collective de Salem, village du Massachusetts.

L'une des premières et plus emblématiques sorcières accusées de sorcellerie lors des célèbres procès de Salem de 1692 fut Tituba. De nombreux ouvrages (dont celui de Maryse Condé) font d'elle une femme noire mais les documents de son procès parlent d'une Amérindienne Arawak. Les rares informations attestées à son propos mentionnent une femme originaire d'Amérique du Sud avant d'être capturée comme esclave pour la Barbade, puis vendue au prêtre Samuel Parris qui l'emmena à Boston en 1680. Lorsque la famille Parris s'installa avec Tituba et son mari John à Salem, la fille et la nièce de Parris accusèrent l'esclave de les avoir ensorcelées à l'aide de leurs voisines Sarah Good et Sarah Osborne, en leur causant des douleurs et des convulsions. Leur arrestation, et particulièrement la confession de Tituba, provoquèrent une « épidémie » d'accusations et de comportements étranges chez les habitants de Salem. Le témoignage de Tituba marqua notamment les esprits par son aspect dramatique et frappant pour l'imagination. Elle raconte avoir rencontré le diable et explique :

(T) sometimes it is like a hog and some times like a great dog
 (H) what did it say to you
 (T) the black dog said serve me but I said I am afraid he said if I did not he would doe worse to me
 (H) what did you say to it
 (T) I will serve you no longer then he said he would hurt me and then he lookes like a man and threatens to hurt me. shee said that this man had a yellow bird that kept with him and he told me he had more pretty things that he would give me if I would serve him ⁵³

L'on retrouvera par ailleurs un extrait de cet interrogatoire dans *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem* de Maryse Condé. Plusieurs sources indiqueraient que ces confessions étaient en réalité forcées (par la torture notamment, courante dans les procès de sorcellerie) par Parris. D'autre part, en tant qu'esclave racisée, Tituba n'avait rien à perdre et avait probablement compris que ses aveux pouvaient lui offrir sa liberté. Elle les aurait finalement rétractés et un jury d'Ipswich la déclara non coupable en 1692 par manque de preuves. Elle resta en prison jusqu'en

⁵²FEDERICI S. *Caliban et la Sorcière Femmes, corps et accumulation primitive*, *Ibid.* p. 341.

⁵³CHEVERS E. « Salem Village, March the 1st Sarah Goods Examination », 1691/2, in *Essex County Court Archives, Salem – Witchcraft*, Vol. 1, n°11 & 12 consulté sur <http://salem.lib.virginia.edu/n125.html>

« (T) Parfois, c'est comme un cochon et parfois, comme un grand chien.

(H) Qu'est-ce qu'il t'a dit ?

(T) Le chien noir a dit « sers -moi » mais j'ai dit « j'ai peur », il a dit que si je ne le faisais pas, il pourrait me faire pire.

(H) Qu'est-ce que tu lui as dit ?

(T) Je ne te servirai plus. Puis, il a dit qu'il me ferait du mal, et puis il prend l'apparence d'un homme et menace de me faire du mal. Elle dit que cet homme avait un oiseau jaune qu'il gardait avec lui, et il me dit qu'il avait davantage de belles choses qu'il me donnerait si je le servais. » [Notre traduction (qui rétablit la ponctuation)]

1693 car Parris refusait de payer sa liberté, et fut vendue (sans doute avec son mari John) à un inconnu. Aucune autre information n'a pu être retrouvée à son sujet après cet événement. De telles imprécisions et obscurités autour de Tituba ont aisément contribué à sa mythification et à faire d'elle un avatar incarnant toutes les caractéristiques de la sorcière des Temps modernes.

Il s'agit en effet de la première des trois étapes que Pascale Auraix Jonchière distingue pour la mythification d'une figure historique :

La transmutation du simple personnage en « figure mythique » me semble reposer sur trois phases complémentaires : éléction, sublimation, structuration (ou scénarisation). (...) Tout processus de mythification suppose en effet une plasticité inhérente au personnage, tributaire des lacunes ou du mystère qui lui sont attachés. L'inconnu, le manque, sont vide fécond par où s'infiltré l'imagination, qui nimbe les faits de merveilleux et tire l'histoire du côté de la Fable.⁵⁴

L'un des procédés qui contribuent à la deuxième étape que constitue la sublimation est paradoxalement la mort de la figure : « Le phénomène de déshistoricisation du personnage atteint son paroxysme avec ce qui constitue tout à la fois le point final de sa trajectoire humaine et l'apothéose de son devenir mythique.⁵⁵ » Cette phase a été désamorcée concernant Tituba, qui a échappé de peu aux condamnations à mort qui lui étaient destinées. Mais c'est justement cette mort incomplète, inconnue et dramatisée par l'assimilation du personnage à la foule de femmes massacrées lors des procès de Salem qui s'est cristallisée autour de la figure comme un de ses attributs principaux. Maryse Condé s'attache d'ailleurs à rétablir sa sublimation funeste en racontant la mort de la sorcière à la fin de son roman. Enfin, la mythification s'accomplit dans l'intégration de Tituba à un mythe littéraire qui structure son parcours à travers l'écriture. Philippe Sellier observe : « Existence menacée, épiphanie, aventures multiples, apothéose : on retrouve cet unique schéma, enrichissement du parcours initiatique, sous une foule d'épopées⁵⁶ ou de romans de type épique.⁵⁷ »

Et c'est ce qui se produit en effet avec la publication de *Tituba of Salem Village* de Ann Petry (1964) et celle de *Moi Tituba, Sorcière Noire de Salem* de Maryse Condé (1986). Cette dernière fait apparaître un personnage à « l'existence menacée » par sa condition d'esclave noire et de femme. Son « épiphanie » se produit alors dans l'apprentissage de la sorcellerie auprès d'un

⁵⁴AURAIX JONCHIERE P. « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc » in LEONARD-ROQUES V. (dir.) *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2008, p.237/ 238.

⁵⁵ *Ibid.* p. 245.

⁵⁶Il est intéressant ici de préciser que le roman de Maryse Condé s'établit comme une épopée burlesque, ce que nous détaillerons un peu plus loin dans notre réflexion.

⁵⁷ SELLIER P. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Op.cit.*

mentor qui éveille des capacités et une vision plus précise du monde. L'élément perturbateur que constitue le premier amour entraîne des « aventures multiples » auprès de différents maîtres, lesquels révéleront involontairement ses différents pouvoirs. Enfin, « l'apothéose » a lieu à travers le passage dans l'au-delà, où Tituba jouit de liberté et de puissance.

L'on peut ajouter ici que la magie décrite par Maryse Condé dans son roman est davantage antillaise que chrétienne. Celle-ci tient une place suffisamment prépondérante dans la culture des Antilles pour faire l'objet d'une thèse d'Eugène Revert nommée *De quelques aspects du folklore martiniquais : la magie antillaise*⁵⁸ en 1948, où l'on retrouve des similitudes dans l'usage des plantes avec la sorcellerie de Tituba. Xavier Garnier a également écrit une étude sur *La Magie dans le roman africain*⁵⁹ en effectuant notamment un état des lieux de la relation étroite entre la réalité dans la pensée africaine et l'irrationnel, l'invisible à partir de la littérature.⁶⁰

Dès lors, plusieurs attributs sont associés à la figure mythique de la sorcière. Nicolas Martin constate une trinité caractéristique qui tient son origine des mythes antiques : « Tout d'abord, la Nature est son domaine, elle connaît les vertus des plantes, mais également leurs poisons. (...) Elle touche à la vie mais également à la mort. Elle conserve en effet cet invariant de l'évocation des âmes. (...) Enfin, son dernier invariant se retrouve dans le commerce charnel.⁶¹ » L'on remarque également qu'un certain nombre d'attributs à forte symbolique se fixent à la figure de la sorcière. On compte notamment des instruments, parmi lesquels le chaudron qui a particulièrement survécu à travers les siècles : « Le chaudron des Sorcières devient l'emblème d'une matrice négative et le cannibalisme est perçu aujourd'hui comme le fantasme de la transgression. (...) Il faut bien convenir avec Nicole Chaquin que "dans le chaudron du sabbat, ce sont, symboliquement, la société et le cosmos qui se trouvent voués à la dissolution, à la liquéfaction."⁶² » C'est également la matérialisation de l'expérience alchimique qui agit à plusieurs niveaux. En outre, les représentations associent la baguette magique et le balai à la sorcière, « détournant de leur usage les instruments familiers du ménage, attachés à la maison et réputés féminins : le chaudron sert à préparer leurs philtres, le balai devient mode de déplacement aérien.⁶³ »

⁵⁸REVERT E. *De quelques aspects du Folklore martiniquais : la magie antillaise*, [1948], éd. Editions Bellenard, Paris, 1951.

⁵⁹GARNIER X. *La Magie dans le roman africain*, éd. Presses universitaires de France, Paris, 1999.

⁶⁰ Nous nous permettons de mentionner la tradition africaine puisque la culture antillaise naît d'un métissage entre les cultures africaine et américaine. La génération précédant Tituba est en outre africaine dans le roman de Maryse Condé.

⁶¹MARTIN N. « Sorcière (la) » in BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, *Ibid.* p. 1725.

⁶²MARTIN N. « Sorcière (la) » BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, éditions du Rocher, Paris, 2002, 1262.

⁶³TANET C. et REY A. « Sorcellerie, sorciers et sorcières » in REY A. (dir.) *Dictionnaire Culturel en langue française*, éd. Dictionnaires Le Robert, Paris, 2005, p. 903.

Dès le XVIII^e siècle, l'horreur se transforme peu à peu en fascination pour l'occulte et Satan, qui deviennent les fondements de la littérature fantastique (notamment avec *Le Diable amoureux* de Cazotte en 1772), voire du roman noir anglais (avec M.G. Lewis et son ouvrage *The Monk* de 1795). Proche de la nature, marginale, rebelle et mouvante, la sorcière nourrit largement l'imaginaire romantique. La représentation de la magicienne se fragmente peu à peu dans un univers manichéen où chaque forme est associée à un système et un rôle bien précis. En effet, Hélène Laplace-Claverie remarque que « ce n'est qu'au fil du temps qu'apparaît le clivage entre *bonnes fées* et *méchantes sorcières*, tel qu'on le retrouvera par exemple en 1890 dans *La Belle au bois dormant* de Petipa. L'image devenue archétypale de la sorcière – une vieille femme repoussante – est une invention moderne, liée à la récupération folklorique du personnage.⁶⁴ »

C. La réhabilitation féministe de la sorcière au XX^e siècle

La figure de la sorcière a été progressivement revalorisée au fil des siècles, notamment grâce à l'ouvrage de Jules Michelet en 1862, jusqu'à devenir un symbole des révoltes féministes. Matilda Joslyn Gage fut la première féministe à revendiquer ce titre dans le cadre de sa lutte pour le droit de vote des femmes, pour les droits des Amérindiens et pour l'abolition de l'esclavage à la fin du XIX^e siècle. « Elle a inspiré le personnage de Glinda dans *Le Magicien d'Oz*, écrit par Lyman Frank Baum, dont elle était la belle-mère. En adaptant ce roman au cinéma, en 1939, Victor Fleming a donné naissance à la première "bonne sorcière" de la culture populaire.⁶⁵ » Mais c'est surtout lors de la deuxième vague féministe des années 1970 que la figure fut considérablement réutilisée. À l'occasion d'Halloween en 1968, le mouvement *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* fut créé et plusieurs femmes défilèrent en dansant et psalmodiant, main dans la main. Comme le souligne Silvia Federici :

Les féministes comprirent rapidement que des centaines de milliers de femmes n'avaient pas pu être massacrées et soumises aux plus cruelles tortures sans avoir menacé la structure du pouvoir. Elles réalisèrent aussi qu'une telle guerre contre les femmes, menée sur une période de plus de deux siècles, était un tournant dans l'histoire des femmes en Europe, le « péché originel » du processus d'avilissement social subi par les femmes avec l'avènement du capitalisme. Il fallait revisiter ce phénomène si l'on voulait comprendre la misogynie qui imprègne toujours les pratiques institutionnelles et les relations hommes-femmes⁶⁶

⁶⁴LAPLACE-CLAVERIE H. « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahier de danse*, vol. 30, no. 2, 2012, pp. 5-8.

⁶⁵CHOLLET M. *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, éd. La Découverte, coll. Zones, Paris, 2018, p. 157.

⁶⁶FEDERICI S. *Caliban et la Sorcière Femmes, corps et accumulation primitive*, *Ibid.* p. 258/259.

Lors de cette deuxième vague, la France a vu la création de la revue *Sorcières*, publiée à Paris entre 1976 et 1981 sous la direction de Xavière Gauthier. Hélène Cixous, Marguerite Duras, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Nancy Huston et Annie Leclerc collaborèrent notamment à son écriture. Cette revendication fière d'un terme utilisé le plus souvent comme une insulte est un procédé sociologique courant que l'on appelle le « retournement du stigmat » (Louis Gruel, *Revue française de sociologie*, 1985).

Tout comme les siècles précédents se sont fondés sur la Bible et la figure d'Eve pour dévaloriser et affaiblir la femme, les féministes utilisent alors une figure de la tradition juive considérée comme la première femme d'Adam, Lilith, pour symboliser la rébellion et la revendication d'une égalité des pouvoirs : « elle ne voulait pas être en dessous d'Adam, elle protestait en disant : "Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] Moi aussi j'ai été faite avec la poussière, et je suis donc ton égale" Devant l'intransigeance d'Adam, Lilith se fâcha, prononça le nom magique de Dieu et vola pour vivre sur les bords de la mer Rouge avec les autres démons (...).⁶⁷ » Si l'évolution du mythe a fait de Lilith un démon ou une sorcière dévoreuse d'enfant, le mouvement féministe se réapproprie son aspect vengeur, rebelle et indépendant.

Cette révolution dans la représentation de la sorcière se heurte cependant toujours à une marginalisation, voire une ridiculisation des femmes indépendantes (notamment vis-à-vis de l'homme), de fait associées aux sorcières : les célibataires, les veuves, les femmes ne correspondant pas au canon de beauté et de jeunesse établi. « Derrière la figure fameuse de la "célibataire à chat", laissée-pour-compte censée être un objet de pitié et de dérision, on distingue l'ombre de la redoutable sorcière d'autrefois, flanquée de son "familier" diabolique⁶⁸ ». L'on remarque alors la tendance de la société moderne à réutiliser les mythèmes associés à la sorcière pour dévaloriser, voire criminaliser, certaines catégories de femmes. L'« antimère » dévoreuse et tueuse d'enfants dont Lilith est la figure emblématique a été facilement rapprochée des militantes pour le droit à la contraception et à l'avortement.

Cette deuxième vague féministe s'accorde par ailleurs avec la naissance de l'écoféminisme dont les principes sont préfigurés dans le livre *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson. La première occurrence de la contraction « écoféminisme » se trouve dans *Le féminisme ou la mort* (1974) de Françoise d'Eaubonne bien que le mouvement ait connu davantage de succès chez les Anglo-

⁶⁷MADONDO H. « "Pourquoi dois-je me coucher sous toi ? [...] moi aussi j'ai été faite avec de la poussière, et je suis donc ton égale" Lilith, première Eve et sage-femme » in CAIOZZO A. et ERNOULT N. (dir.) *Femmes médiatrices et ambivalentes : mythes et imaginaires*, éd. Armand Colin, Paris, 2012.

⁶⁸CHOLLET M. *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, *Ibid.* p. 26.

saxonnes que chez les Françaises. Celui-ci établit des rapports entre les mouvements féministes et écologistes à partir de liens entre destruction de la nature et domination patriarcale. Il semble que la conception moderne de la sorcière matérialise les enjeux de l'écoféminisme spirituel, lequel « veut revenir à des croyances qui n'instaurent pas un rapport de domination entre les hommes et les femmes, ainsi qu'entre les êtres humains et la nature. En effet, dans les religions monothéistes, le Dieu unique est un homme de sexe masculin et les femmes tiennent les rôles de pécheresse et de tentatrice, quand ce ne sont pas ceux de servante et de mère.⁶⁹ » Le courant souhaite rétablir de manière positive l'interconnexion entre l'esprit, le corps féminins et la nature.

Dans cette recherche, nombre d'entre elles [écrivaines écoféministes] sont conduites à proposer des généalogies du « système oppressif » qu'elles dénoncent – les premières écoféministes l'appellent « système phallocrate » (d'Eaubonne), les altermondialistes des années 1980-1990 « patriarcat capitaliste » (Mies) ou « capitalisme patriarcal » (Shiva), les auteures plus abstraites des années 1990-2000 « mise à distance » (Starhawk), « logique de domination » (Warren) ou « paradigme du maître » (Plumwood).⁷⁰

L'on remarque d'ailleurs la prévalence de ce processus de revalorisation du féminin en parallèle avec celui de la nature dans les deux œuvres de notre corpus, qui établissent l'environnement sauvage comme nécessité du bonheur des protagonistes. Nous étudierons plus précisément la nature et le rôle de cette interconnexion dans le développement des pouvoirs de Tituba et Circé.

Mona Chollet constate en outre que la catastrophe écologique a probablement « diminué le prestige et le pouvoir d'intimidation de la société technicienne, levant les inhibitions à s'affirmer sorcière.⁷¹ » Ce passage de pouvoir sur la nature couplé à d'autres découvertes scientifiques, notamment sur la conscience, ont tendance à entériner l'intuition des sorcières, ainsi qu'en témoigne Starhawk, écrivaine écoféministe d'envergure et sorcière wicca⁷² : « La physique

⁶⁹GANDON A.-L. « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société » in *Recherches féministes*, vol. 22, n°1, 2009, p. 5-25 consulté sur <https://id.erudit.org/iderudit/037793>

⁷⁰BURGART GOUTAL J. « Amazones et sorcières : deux récits d'origine dans la pensée écoféministe. », Communication aux journées d'étude de l'Association Charles Gide : "Fictions originelles, états hypothétiques et conjectures historiques dans la pensée économique", 2016 consulté sur https://www.academia.edu/25159114/Amazones_et_sorci%C3%A8res_deux_r%C3%A9cits_dorigine_dans_la_pens%C3%A9e_%C3%A9cof%C3%A9ministe_Communication_aux_journ%C3%A9es_d%C3%A9tude_de_lAssociation_Charles_Gide_Fictions_originelles_e_tats_hypoth%C3%A9tiques_et_conjectures_historiques_dans_la_pens%C3%A9e_%C3%A9conomique_2016

⁷¹CHOLLET M. *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, *Ibid.* p. 23.

⁷² La Wicca ou le wiccanisme est une religion pagane moderne qui s'est développée en Angleterre au cours de la deuxième moitié du XXe siècle. Gerald Gardner, considéré comme son créateur, assimile la religion à une forme de sorcellerie – du vieil anglais « wicca » désignant un sorcier de l'Angleterre médiévale – et comme une contraction de « Craft of the Wise » (art des sages). Il s'agit d'une religion duothéiste, révéant une Déesse mère et un Dieu cornu. Ses pratiquants croient pour la plupart en une forme de magie inhérente à la nature qui peut agir sur le monde physique à travers la pratique de rituels de guérison, de protection, de fertilité ou pour bannir les mauvaises influences.

moderne ne parle plus des atomes séparés et isolés d'une matière morte, mais de vagues de flux d'énergies, de probabilités, de phénomènes qui changent quand on les observe ; elle reconnaît ce que les chamans et les sorcières ont toujours su : que l'énergie et la matière ne sont pas des forces séparées mais des formes différentes de la même chose. »⁷³

La complexité symbolique de la sorcière peut s'étendre et s'enrichir de sens plus profonds en quittant les domaines purement sociaux et esthétiques pour contaminer la réflexion métaphysique et ainsi justifier son existence mythique :

La Sorcière est un personnage frontalier, entre le civilisé et le sauvage, le réel et le sacré, le passé et le présent ; c'est elle qui lie les différents univers, héritant, comme le signalait le livre d'Enoch, d'un secret qui lui est transmis. (...) Chaque sorcière, ou chaque femme qui s'institue sorcière, intègre et grossit un mythe déjà constitué. D'où la prégnance dans le mythe d'une parole transmise, répétée, obscure, héritée des temps où l'homme était plus proche des dieux, où il vivait à leur contact.⁷⁴

De ce compte rendu diachronique, l'on retient plusieurs caractéristiques accompagnant les métamorphoses de la figure à travers les siècles. Premièrement, la sorcière entretient une triple connexion privilégiée avec le corps charnel, la nature et l'au-delà. Elle a donc la capacité de distiller l'essence de l'humanité, de son aspect le plus matériel au plus immatériel, du plus visible au plus insondable, dans son microcosme le plus limité au macrocosme le plus infini. D'autre part, la figure de la sorcière est transgressive, non seulement parce qu'elle ne connaît pas de frontières mais aussi parce qu'elle représente l'insoumission aux pouvoirs patriarcal, institutionnel et divin. C'est également un personnage rejeté, effrayant et associé à une transcendance terrible : Hécate, Satan, Lilith. Enfin, la sorcière est un objet qui oscille sans cesse entre l'imaginaire et le réel, puisque les croyances magiques subsistent toujours à un certain degré selon les civilisations et les époques.

II. Adapter le roman à la figure de la sorcière – Adapter la représentation de la sorcière au lectorat contemporain

L'écriture des romans de Maryse Condé et Madeline Miller est motivée par l'ensemble de ces considérations et la complexité intemporelle de la figure de la sorcière constitue un véritable défi pour les autrices. Celles-ci se retrouvent donc confrontées à une double problématique. Tout d'abord, renouveler la matière choisie (un avatar de la sorcière) suppose le choix d'un contenu et

⁷³ STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, traduit de l'anglais par Morbic, éd. Cambourakis, coll. Sorcières, 2015, [1982], p. 47.

⁷⁴ MARTIN N. « Sorcière (la) » in BRUNEL P. *Dictionnaire des mythes féminins*, *Ibid.* p. 1725.

d'un contenant modernisé, convenant davantage à un sujet difficile à cerner, mais permettant d'autre part un renversement dans l'approche jusque-là négative de la sorcière. Ensuite, il s'agit d'offrir au lectorat contemporain un mode d'écriture qui correspond dans une certaine mesure à ses habitudes de lecture, tout comme à sa manière d'envisager à la fois la magie et les figures mythiques choisies par les autrices. Ces deux approches se rejoignent dans le choix de la réécriture mythologique romanesque dont nous expliquerons l'intérêt pour nos deux œuvres ; mais aussi dans l'utilisation entremêlée de différents sous-genres entretenant une lecture ambiguë du surnaturel et rapprochant ce dernier de la réalité admise.

A. La littérature remédiatrice des XXe et XXIe siècles : le *revisionist mythmaking*

a) *Le choix de la réécriture dans l'éthique du care moderne*

Les multiples guerres qui ont agité le XXe siècle ont déclenché une certaine méfiance à l'égard des idéologies dominantes et des systèmes totalisants, et de fait provoqué un intérêt croissant pour les catégories du « mineur⁷⁵ ». Dans un même temps, le développement de la micro-histoire dans les années 1970 prend le point de vue de l'individu, de l'anonyme, du quelconque, du dissimulé pour réécrire l'histoire et penser la société à nouveaux frais. La littérature du XXIe siècle se veut « remédiatrice » selon les mots de Alexandre Gefen ; d'après la capacité qu'a le récit à appeler à l'empathie sociale et mystique. Cette éthique du *care* est définie par Joan Tronto selon plusieurs traits principaux : « un matériau thématique privilégiant les subalternes et les êtres privés de paroles » ; « le déplacement de l'intensité émotionnelle de la situation (...) à la relation du narrateur envers son sujet » ; « la déflation du roman en récit : c'est l'ordinaire de la détresse et non l'extraordinaire qui est visé » ; « l'absence de discours moral abstrait » selon une « micropolitique du sensible »⁷⁶.

C'est ce qui explique sans doute la profusion au cours des XXe siècle et XXIe siècles de nombreuses réécritures mythiques des figures de la marge, lesquelles s'inscrivent dans le courant du *revisionist mythmaking*. Ce mouvement part du principe que les mythes ont été instaurés pour normaliser les structures de la société et ses rites, leur instituer des origines et des motivations. Les sociétés patriarcales auraient alors défini les rôles des femmes en particulier par ce moyen. La révision des mythes par les femmes permettrait de détruire ces anciennes structures à la racine

⁷⁵Voir DELEUZE G., GUATTARI F. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.

⁷⁶GEFEN A. *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, éd. Corti, Paris, 2017 p. 157/158 reformulant *Un monde vulnérable : pour une politique du care* de Joan C. Tronto.

pour en établir de nouvelles. Alicia Ostriker définit ainsi le *revisionist mythmaking* (qui s'établit principalement d'un point de vue féministe) :

Whenever a poet employs a figure or story previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potential is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropriated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of the individual poet but ultimately making cultural change possible.⁷⁷

Bien que le mythe soit constamment sujet à une palingénésie (Jacqueline Thibault Schaefer souligne la position de ce dernier à l'intersection et au cœur des relations transtextuelles ; à la fois hypertexte, intertexte et métatexte)⁷⁸, c'est précisément le terme *revisionism* qui rend compte d'une volonté de subvertir le mythe, de le renverser pour recréer une histoire culturelle adaptée à des valeurs souvent encore peu communément admises. Il s'agit de restituer aux figures oubliées, représentatives de classe, de genre, de sexualité, d'ethnie dominés, l'importance et la voix que l'histoire culturelle a pu leur retirer. L'on comprendra donc aisément que les *gender studies* et la littérature postcoloniale⁷⁹ réutilisent largement cette stratégie : « Since the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge to and correction of gender stereotypes embodied in myth, revisionism in its simplest form consists of hit-and-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them.⁸⁰ » Par ailleurs, le choc créé par l'intégration à un récit connu et lointain d'éléments auxquels le lecteur contemporain peut s'identifier contribue au changement des mentalités. En effet,

⁷⁷OSTRIKER A. « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking » in *Signs*, Vol. 8, n°1, p. 72 consulté sur <https://www.jstor.org/stable/3173482?seq=1>

« Chaque fois qu'un poète emploie une figure ou une histoire précédemment acceptée et définie par une culture, le poète utilise le mythe, et la probabilité est toujours présente que l'usage sera révisionniste : c'est-à-dire que la figure ou l'histoire sera appropriée pour des fins modifiées, le réceptacle ancien rempli de vin nouveau, satisfaisant initialement la soif du poète individuel, mais en fin de compte rendant possible le changement culturel. » [Notre traduction]

⁷⁸THIBAUT SCHAEFER J. « Récit mythique et transtextualité » in CAZIER P. (dir.) *Mythe et création*, coll. Université Charles-de-Gaulle-Lille III, éd. Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994.

⁷⁹ « un nombre significatif des œuvres représentent et/ou probléatisent les processus historiques nés de la colonisation : rémanences de l'ère coloniale, dynamiques autochtones d'accès à l'indépendance. Le problème des représentations culturelles (de soi, de l'autre) est pour elles [les littératures postcoloniales] une donnée majeure et constante. Elles insistent ainsi sur la notion d'*identité* (culturelle ou nationale), à la fois aliénée et recherchée. Aussi diverses que soient leurs origines, elles apparaissent comme le répondant littéraire de l'avènement de la *culture globale* propre au XX^e siècle finissant, elles signalent et décrivent l'entrée des "Autres", naguère colonisés, dans une culture désormais mondiale. » in MOURA J.-M. « La littérature postcoloniale, "Nouveau Roman" de l'âge global » in MOURA J.-M. (dir.) *Europe littéraire et l'ailleurs*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, pp. 173-195 consulté sur <https://www.cairn-int.info/europe-litteraire-et-l-ailleurs--9782130493129-page-173.htm>

⁸⁰OSTRIKER A. « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking » in *Signs*, *Ibid.* p. 73.
« Puisque le cœur du révisionnisme mythologique pour les poétesses réside dans le défi et la correction des stéréotypes de genre incarnés par le mythe, le révisionnisme dans sa forme la plus simple consiste en des attaques en "frappe-et-cours" sur des images familières et les conventions sociales et littéraires qui les soutiennent. » [Notre traduction]

L'écrivain fait subir alors à cette dernière [l'histoire] une proximation en remplaçant éventuellement la guerre de Troie par la guerre de Sécession. Il lui ajoute éventuellement une intrigue secondaire ou quelques actions susceptibles de soutenir l'attention du lecteur ou du spectateur. Il modifie aussi les motivations des personnages ou les valeurs auxquelles ceux-ci obéissent.⁸¹

L'essai *A Room of One's Own* de Virginia Woolf allait déjà en 1929 dans le sens d'une recreation de la généalogie d'écrivaines comparable à celle que les hommes possèdent lorsqu'ils se mettent à l'écriture. Mais il s'agit également d'offrir à travers la matière mythique des modèles pour chaque femme, dans leur quotidien, leur corps et leur manière d'appréhender le monde. Car, comme le souligne Nicole Brossard, « sans supports culturels et institutionnels, sans espace mythique et sans ancrage imaginaire, le féminisme ne peut être que ponctuel, c'est-à-dire soumis à la fluctuation des motifs et des mobiles.⁸² » Il devient alors nécessaire d'offrir un point de vue intériorisé qui mette en lumière un autre mode d'existence ; une autre forme de domination de la mort qui n'implique pas un pouvoir institutionnel mais marginal ou alternatif.

L'on remarque cependant que les dénominations concernant ce travail de « réécriture mythique » varient d'un auteur à l'autre.⁸³ Madeline Miller elle-même considère son travail comme une « literary adaptation⁸⁴ ». Dominique Kunz Westerhoff parle quant à elle de « réinvention des mythes » en instaurant un « pouvoir de décatégorisation et de recatégorisation

⁸¹MORTIER D. « Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception » in FOUCRIER C. et MORTIER D. (dir.) *L'Autre et le Même : Pratiques de Réécritures*, Publications de l'Université de Rouen, Paris, 2001, p. 107.

⁸² BROSSARD N. « L'angle tramé du désir » in BERSIANIK L., BROSSARD N., COTNOIR L., DUPRE L., SCOTT G., THEORET F. *La Théorie, un dimanche*, les éditions du remue-ménage, Montréal, 2018, p. 31.

⁸³ Shanna Govers reconsidère le terme de « réécriture » concernant les œuvres comme celle de Madeline Miller : « By regarding these new stories as "rewritings", Cox and Theodorakopoulos, also create a division, with "originals" on the one hand, and "rewritings" on the other. Like the use of the term fictionalization, it establishes a direct hierarchy. By calling these stories "rewritings", an inclination is created to read these "rewritings" only in relation to their "original" texts. The prefix "re" is crucial and reoccurring here. It leads us to think that these writings are here to change the "original", to write it all anew. It makes it very difficult to look at the narratives as independent stories. » in GOVERS S. *Feminist Voices in Modern Mythmaking. On the Representation of Women in Pat Baker's The Silence of the Girls and Madeline Miller's Circe*, thèse soutenue en 2020, Université de Leiden, p. 31.

« En considérant ces nouvelles histoires comme "réécritures", Cox et Theodorakopoulos créent également une division, avec les "originaux" d'un côté et les "réécriture" de l'autre. Comme l'usage du terme fictionalisation, cela établit une hiérarchie directe. En appelant ces histoires "réécritures", une tendance est créée à lire ces "réécritures" uniquement en relation avec leur texte "original". Le préfixe "re" est crucial et récurrent ici. Cela nous mène à penser que ces écrits sont là pour changer l'"original", pour l'écrire de nouveau. Cela rend vraiment difficile la considération de ces récits comme des histoires indépendantes. » [Notre traduction]

Il nous semble cependant que l'on ne peut nier que ces réinventions soient des hypotextes et que le terme de réécriture est un terme convenu pour parler d'intertextualité, sans jugement de valeur.

⁸⁴Entretien avec Madeline Miller par John Plotz et Gina Turrigiano « On *Circe* Mythological Realism and Literary Corrective », *Publicbooks*, 6.6.2019 consulté sur <https://www.publicbooks.org/madeline-miller-on-circe-mythological-realism-and-literary-correctives/>

des récits auxquels elle puise. » Cela la conduit à allégoriser ces réinventions mythiques sous le nom de Mnémosyne :

Entendue comme la production d'une *figure* à partir d'un ensemble de lieux communs transmis par la culture littéraire, la réécriture mythique procède de cette répétition qui libère la différence, de cette répétition divergente que Deleuze défendait en la plaçant notamment sous le régime de *Mnémosyne* – cette mémoire dynamique capable de reconstruire les données du passé dans un acte de présence à soi. Comme la déesse *Mnémosyne* donnait naissance aux Muses dans la mythologie grecque, la mémoire vive des formes symboliques devient une ressource de l'invention littéraire.⁸⁵

Alexandre Gefen évoque d'ailleurs une « ère hypermnésique⁸⁶ », cherchant à restituer le souvenir des disparus, à rendre hommage, à conférer une forme d'immortalité. Cela s'observe notamment à travers l'engagement de Maryse Condé qui a d'ailleurs été à la tête du Comité pour la mémoire de l'esclavage de 2004 à 2008.

b) Exemples emblématiques de révision des mythes : le cas de notre corpus

C'est dans ce contexte que Madeline Miller devient la première autrice à écrire une œuvre d'importance où la figure de Circé est centrale, en lui déléguant la voix narrative. L'œuvre s'insère dans un corpus de réécritures modernes et féminines des épopées antiques, parmi lesquelles l'on peut citer *The Penelopiad* (2005) de Margaret Atwood (Pénélope), *L'instant : La Créuside* (1989) de Magad Szabo (Créuse), *Lavinia* (2008) d'Ursula Le Guin, *The Firebrand* (1987) de Marion Zimmer Bradley (Cassandre), *Kassandra* (1983) et *Medea : Stimmen* (1996) de Christa Wolf ou encore *Toi, Pénélope* de Annie Leclerc (2001). Le choix de la mythologie antique comme matière première n'est d'ailleurs pas étonnant puisque l'autrice est également enseignante de latin et titulaire de l'équivalent d'un master en latin et en grec.

En réalité, Madeline Miller semble avoir une certaine prédilection pour le *revisionist mythmaking* lorsque l'on considère son premier roman, *The Song of Achilles : A Novel*, œuvre récompensée par l'*Orange Prize* en 2012. Bien qu'adoptant un point de vue masculin, l'ouvrage offre à une figure mineure et stigmatisée (parce qu'invisible dans l'épopée d'Homère), Patrocle, le rôle de protagoniste dans la guerre de Troie. La bibliographie de Madeline Miller révèle alors un intérêt pour les figures doublement mineures : à la fois personnages secondaires dans la matière première et criminalisés au fil des siècles (du fait de l'homosexualité dans le cas de Patrocle, et de la sorcellerie dans le cas de Circé). Cependant, l'autrice ressent différemment la mise en lumière

⁸⁵KUNZ WESTERHOFF D. « Introduction » in KUNZ WESTERHOFF D. (dir.) *Mnémosynes : La réinvention des mythes chez les femmes* écrivains, éd. Georg, Genève, 2008, p. 20.

⁸⁶GEFEN A. *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, éd. Corti, Paris, 2017, p. 240.

des deux personnages et explique : « With *The Song of Achilles*, I felt I was bringing to light a story that was hidden in the material already. With *Circe*, I was pushing back against the material, stripping out Odysseus' voice, and giving Circe the chance to speak instead.⁸⁷ » La parole est donc centrale dans la révision féministe des mythes et mérite que l'on s'y attarde plus loin dans notre réflexion.

D'autre part, Madeline Miller propose par l'intermédiaire de *Circe* de multiples jeux intertextuels. L'autrice réactualise notamment les *Métamorphoses* d'Ovide, *Les Argonautes* d'Apollonius de Rhodes, *L'Énéide* de Virgile, *La Télégonie* attribuée à Eugammon de Cyrène, *L'Illiade* et *L'Odyssée* d'Homère, diverses tragédies sur Oreste, Médée et Philoctète, la pièce *Troilus and Cressida* de Shakespeare et le poème *Ulysse* de Tennyson.

La question de la réécriture mythologique se pose également au sujet de *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Bien que Tituba ne soit pas un personnage du canon épique antique, Maryse Condé s'engage dans une entreprise similaire en 1988 avec ce roman pour lequel elle reçoit le Grand Prix littéraire de la Femme. En effet, il s'agit davantage d'une réécriture de l'histoire que d'un mythe littéraire préexistant, mais les buts poursuivis se rapprochent des enjeux du *revisionist mythmaking*. L'histoire, au même titre que les épopées antiques, a été écrite par des hommes qui en sont les principaux protagonistes. Les femmes, sorcières, racisées, esclaves, figures vaincues, discriminées et dominées, ne peuvent avoir de voix et d'histoire (au sens narratif) que par l'entreprise littéraire et fictionnelle qui vient combler les lacunes des archives. Maryse Condé semble d'ailleurs vouloir ériger Tituba en tant que figure mythique de référence pour la Caraïbe : « Je voulais transformer Tituba en héroïne folklorique des Antilles, et comme vous le savez, les héroïnes folkloriques de nos régions sont guérisseuses. Je lui ai donné un pouvoir qu'elle n'avait peut-être pas dans la réalité.⁸⁸ » *Moi Tituba sorcière... Noire de Salem* propose également une réécriture littéraire partielle en offrant

une version parodique d'une œuvre considérée comme le « premier grand roman de la tradition américaine » Au-delà d'une simple référence intertextuelle, Condé entreprend avec son roman une réécriture d'un épisode important, voire crucial de *La Lettre écarlate* de Hawthorne, à savoir l'emprisonnement de Hester Prynne avant sa sortie au tribunal public. Se prêtant au jeu hypertextuel par lequel elle détourne le sens initial de

⁸⁷Entretien avec Madeline Miller par James Blake Wiener, 2019, consulté sur <https://www.ancient.eu/article/1372/interview-circe-by-madeline-miller/>

« Avec *Le Chant d'Achille*, je sentais que je mettais en lumière une histoire qui était déjà implicite dans le matériau original. Avec *Circé*, je luttais contre matériau, enlevant la voix d'Ulysse et donnant à Circé la chance de parler à sa place. » [Notre traduction]

⁸⁸Entretien avec Maryse Condé par Vévé A. Clark, 9 avril 1988, consulté sur <https://www.jstor.org/stable/2931144>

l'hypotexte que représente le roman hawthornien, elle offre un pastiche de la figure héroïque romanesque⁸⁹.

Parmi les sources d'inspiration de Condé, l'on peut également citer *Tituba of Salem Village* d'Ann Petry publié en 1964. L'autrice procèdera d'ailleurs à une réécriture plus complète cette fois du célèbre *Wuthering Heights* (1947) d'Emily Brontë, intitulée *La Migration des cœurs* en 1995. Plus largement, l'ouvrage de Maryse Condé s'insère dans un corpus de réactualisations de l'histoire antillaise déjà largement dédié aux figures historiques féminines noires et métisses, nourri et probablement en partie motivé par les origines guadeloupéennes de l'autrice (île dont l'histoire est marquée par le colonialisme et la traite négrière) et par ses multiples voyages en Côte d'Ivoire, à la Guinée, au Ghana et au Sénégal. De fait, l'autrice a considérablement contribué à la réinsertion et revalorisation de la femme noire dans l'histoire de la Caraïbe, et le roman qui nous intéresse n'est que la suite logique de ses réflexions sur la parole féminine et la tradition orale aux Antilles.⁹⁰ D'après Elisabeth Mudimbe :

L'histoire de la vie de Tituba et la manière dont elle la raconte entrelacent des thèmes multiples et portent de nombreuses questions et remises en question qu'on retrouve dans les autres œuvres de l'auteur : le statut de la femme, l'appartenance raciale, la question de l'identité et des origines, l'exil et le retour, la mémoire culturelle, l'accès à la parole et le pouvoir du discours, le rapport entre l'oral et l'écrit, la représentation et l'auto-représentation.⁹¹

Le choix du roman dans les deux œuvres de notre corpus se justifie sans doute par la liberté assez large qu'offre le genre en termes de représentations du surnaturel et de développement de la notion d'individu. C'est par ailleurs le genre littéraire le plus utilisé et le plus lu des XXe et XXIe siècles en Occident. Si l'on s'intéresse au décalage entre la matière première et les adaptations littéraires qui nous occupent, on observe un glissement concernant les objectifs et les enjeux du récit. En effet, le récit historique et la matière mythologique (notamment l'épopée) font partie des origines premières du roman dès l'Antiquité car ces histoires étaient considérées comme fictives (épopée) mais vraisemblables (compte rendu historique).

Maryse Condé substitue le roman à la matière historique pour offrir une subjectivité à Tituba. Il s'agit de permettre un accès ouvert à l'intériorité du personnage, à sa pensée, sa

⁸⁹SELAO C. *Le Double Palimpseste de Maryse Condé, Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, éd. ENS Editions, 2013, pp. 189-202, consulté sur <https://books.openedition.org/enseditions/2461?lang=fr#authors>

⁹⁰Avant *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, Maryse Condé écrit en effet *Stéréotype du noir dans la littérature antillaise : Guadeloupe-Martinique* (1976), *La Civilisation du bossale : réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique* (1978) et *La Parole des femmes [Texte imprimé] : essai sur les romancières des Antilles de langue française* (1979).

⁹¹MUDIMBE-BOYI E. « Un personnage en quête d'auteur » in MUDIMBE-BOYI E. (dir.) *Essais sur les cultures en contact. Afrique, Amériques, Europe*, éd. Karthala, Paris, 2006, pp. 161-182 consulté sur <https://www.cairn-int.info/essais-sur-les-cultures-en-contact--9782845868052-page-161.htm>

perception du monde et ses émotions. Ce changement était par ailleurs nécessaire dès lors que l'on considère le peu d'informations dont l'histoire dispose au sujet de Tituba. En outre, la différence majeure qui s'établit entre épopée et roman est la vocation de ce dernier à être lu individuellement et non écouté – ce qui est relativement paradoxal si l'on considère que l'attitude narrative de Circé et de Tituba semble tendre vers l'oralité. Il s'agit d'un acte intime, retranché, isolé du groupe, qui imite la marginalité et la solitude introspective caractérisant les deux sorcières. Tout comme l'apprentissage de la magie, « la lecture du roman est un renforcement du moi, à la fois dans son appartenance culturelle et dans l'exercice de sa liberté individuelle.⁹² »

B. Fiction et réalité

a) *Entre réalisme magique et fiction historique*

Dans son roman, Maryse Condé utilise une autre forme d'écriture pour revendiquer l'histoire des minorités de la littérature postcoloniale : le réalisme magique. L'enjeu de cette catégorie narrative est de créer une confrontation entre le réalisme et le surnaturel, sans permettre de doute sur la surnaturalité des événements comme ce serait le cas du genre fantastique. Il en ressort une certaine déstabilisation du lecteur et une remise en question du rationnel et du visible. Stéphen Slemon souligne à ce propos :

In the language of narration in a magic realist text, a battle between two oppositional systems takes place, each working toward the creation of a different kind of fictional world from the other. Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being, and each remains suspended, locked in a continuous dialectic with the « other », a situation which creates disjunction within each of the separate discursive systems, rending them with gaps, absences, and silences.⁹³

Originaire d'Amérique latine, le réalisme magique est principalement utilisé par les minorités dominées qui revendiquent à travers un folklore exotique une forme de pouvoir culturel étranger à la mentalité occidentale rationnelle ; ce qui lui permet d'attaquer la stabilité des définitions des systèmes dominants. Par ailleurs, « these works undertake rewritings of official versions of history, playfully offering alternative accounts. By telling the story from a different,

⁹²VINCLAIR P. « De l'épopée et du roman : énergétique comparée », Université du Maine, 2014, p. 111 consulté sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01336396>

⁹³ SLEMON S. « Magic Realism as Postcolonial Discourse » in ZAMORA L. P. and FARIS W. B. (dir.) *Magical Realism : Theory, History, Community*, éd. Duke University Press, New York, 1995, p. 409.

« Dans le langage de la narration dans un texte magique réaliste, une bataille entre deux systèmes opposés se met en place, chacun travaillant à la création d'un genre de monde fictionnel différent de l'autre. Puisque les règles fondamentales de ces deux mondes sont incompatibles, aucun ne peut voir le jour entièrement, et chacun reste suspendu, enfermé dans une dialectique continuelle avec l'"autre", une situation qui crée une disjonction au sein de chacun des systèmes discursifs, les déchirant avec des fossés, des absences et des silences. » [Notre traduction]

usually oppressed perspective, they reveal the extent to which history never consists of purely factual and impartial accounts, but serves the interests of those who write it.⁹⁴ »

L'objectif du réalisme magique est donc en de nombreux points similaire au *revisionist mythmaking* mais s'en différencie par une volonté de questionner les limites communément admises du rationnel. L'on pourrait donc lui associer les mêmes fonctions que celles que Pierre Brunel avait définies pour le mythe : raconter, expliquer, révéler, moins une cosmogonie, une nature humaine que l'existence du surnaturel dans le réel. Ainsi, Maryse Condé ne laisse planer aucun doute sur les capacités magiques de Tituba, dont aucun rituel n'a totalement failli dans le roman. En introduisant son récit par la mention d'un dialogue avec Tituba, l'autrice même se reconnaît des capacités magiques telles que celle de communiquer avec les morts. Pour autant, elle n'expliquera pas sa propre vision du surnaturel.

Dans une même formulation oxymorique, Madeline Miller parle de « *mythological realism* » pour qualifier son œuvre, en se rapprochant de la catégorie du réalisme magique qu'elle considère comme l'une de ses influences majeures.⁹⁵ L'on pourrait comprendre cette formulation comme une volonté de réalisme psychologique des personnages mythologiques qui restent ambigus dans les textes antiques mais stéréotypés et excessifs. Par le *mythological realism*, l'œuvre propose un univers où le merveilleux, le surnaturel sont communément acceptés comme rationnels et naturels pour le lecteur comme pour l'ensemble des personnages (puisque le contexte d'écriture est celui du paganisme), au même titre que la fantasy. Madeline Miller estime d'ailleurs que *L'Odyssée* serait probablement considérée de nos jours comme appartenant au genre de la fantasy. Etant donnée la présence importante de la divinité dans le quotidien mythologique antique, les événements surnaturels – aussi extravagants soient-ils – y sont relativement communs.

Cette tension entre réalisme et surnaturel nous conduit à envisager les œuvres selon une autre classification : la fiction historique. Cette catégorie littéraire situe le récit dans un cadre temporel passé, impliquant entre autres le détail des manières ou des conditions sociales associées à l'époque en question. À la différence des archives, la fiction historique met en place des personnages et des intrigues totalement fictionnels qui permettent entre autres l'intervention du

⁹⁴HEGERFELDT A.C. *Lies that tell the Truth : Magic Realisme Seen through Contemporary Fiction from Britain*, éd. Rodopy, New York, 2005, p. 63.

« ces œuvres entreprennent des réécritures de versions officielles de l'histoire, offrant malicieusement des comptes rendus alternatifs. En racontant l'histoire depuis une perspective différente, généralement opprimée, ces œuvres révèlent dans quelle mesure l'histoire ne se constitue jamais de comptes rendus purement factuels et impartiaux mais sert l'intérêt de ceux qui l'écrivent. » [Notre traduction]

⁹⁵ Entretien avec Madeline Miller par John Plotz et Gina Turrigiano « On *Circe* Mythological Realism and Literary Corrective », *Publicbooks*, 6.6.2019 consulté sur <https://www.publicbooks.org/madeline-miller-on-circe-mythological-realism-and-literary-correctives/>

surnaturel selon la mentalité de l'époque concernée. Patrice Dallaire en rappelle l'intérêt : « La fiction historique permet en effet de faire rejaillir des vérités d'ordre symbolique ainsi que des valeurs universelles, au travers d'une compréhension de l'histoire qui se transforme avec le temps et notre vision changeante du passé.⁹⁶ »

C'est probablement dans cette optique d'immersion réaliste mais aussi dans cette même volonté de substituer leur version à l'histoire et au mythe dominants que les autrices ont choisi de situer leur récit dans l'époque correspondant à l'existence supposée de leur protagoniste. Ainsi, Maryse Condé retient l'incertitude historique de la naissance de Tituba en ouvrant sur « un jour de 16** » mais situe le procès en 1692. Le roman bascule totalement dans la fiction dès la libération de la protagoniste puisque c'est à ce moment-là que les archives perdent sa trace.

Madeline Miller dissémine quant à elle quelques éléments de légendes comme la guerre de Troie (potentiellement située autour du XIIe siècle avant J.-C. bien que la réalité de l'événement soit incertaine), le reste des données référant à la temporalité mythologique de la Grèce antique. La diversité des versions du mythe de Circé a cependant contraint l'autrice à faire des choix qui s'accordent davantage avec sa propre perception du personnage et avec les valeurs qu'elle souhaitait lui insuffler qu'avec un matériau mythique tangible. Ici encore, nous trouvons une certaine prise de libertés inévitable dès qu'il s'agit de développer une figure jusque-là minorée. Cela est d'autant plus aisé que les mythes antiques sont relativement lacunaires, ce dont Madeline Miller avoue avoir profité pour extrapoler l'histoire de Circé au sein d'autres mythes tels que celui du Minotaure⁹⁷ : « For me it's always a dance—I move away from the text, and back towards it, and away again.⁹⁸ »

Ces différentes catégories d'écriture semblent alors se réunir dans celle de l'épopée burlesque que Maryse Condé attribue à *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*. Clara Peterson et Elizabeth Wilson se sont particulièrement attachées à analyser cet aspect trop souvent délaissé de l'œuvre. L'autrice parodie alors à la fois l'épopée européenne – en offrant le point de vue renversé de l'esclave Noire face à celui des colonisateurs et des évangélisateurs critiqués – et africaine, bien que la position que Condé adopte face à cette dernière soit plus ambiguë. En effet, Tituba partage

⁹⁶ DALLAIRE P. « Fiction historique : enjeux théoriques et idéologiques », Université de Paris (Paris-Diderot), 2019, consulté sur <https://doi.org/10.4000/transatlantica.15127>

⁹⁷ Entretien avec Madeline Miller par Jeffrey Brown, 2019, consulté sur <https://www.pbs.org/newshour/show/circe-author-madeline-miller-answers-your-questions>

⁹⁸ Entretien avec Madeline Miller par Elizabeth Dokas, 2015 consulté sur <http://midwestgothic.com/2018/05/interview-madeline-miller/>
« Pour moi, c'est toujours une danse – je m'éloigne du texte et m'en rapproche pour m'en éloigner encore. » [Notre traduction]

des points communs avec le héros épique africain puisqu'elle « existe en dehors des normes sociales, elle est excessive (...), c'est une vagabond et (...) elle cherche à acquérir un savoir ésotérique et à établir un réseau culturel parmi son peuple. » Cependant, elle s'en différencie par son genre et sans être chef d'une nation, elle « doit créer une nation de population d'esclaves qui l'entoure », enfin, elle se confère la tâche de sa propre narration plutôt que « laisser cette tâche à un griot qui maintient un contact direct avec le peuple.⁹⁹ » Tout cela participe à l'ironie qui domine l'œuvre malgré une tentation d'héroïsation de la protagoniste, de façon à créer une distance face au piège de la fiction. Maryse Condé

traite des questions extrêmement sérieuses avec une désinvolture ironique qui est par moment moqueuse, par moment ambivalente et même par moment les rejette carrément. (...) tout au long du texte, Condé appelle à reconsidérer les généralisations faciles, à la démythification et à la démystification des images sacrées, repoussant insidieusement les idéologies rassurantes. (...) Raconter une histoire est-ce raconter « des histoires » ? (En anglais/en créole jamaïquain : « Telling story » peut impliquer, raconter des mensonges (...) aussi bien que la vérité)¹⁰⁰

Il serait également intéressant de mentionner dans cette étude l'importance particulière des contes – semblables d'ailleurs aux mythes par leur vocation à l'universalité et à l'apprentissage de valeurs, mais aussi par leur hybridité – dans le développement de la figure de la sorcière. Construite comme antagoniste des fées, elle est, comme tous personnages de contes, caricaturée dans sa laideur physique et morale. Il semble que Madeline Miller et Maryse Condé cherchent également à prendre le contrepoint de cette catégorie narrative, voire à la réutiliser pour mieux en subvertir la matière, afin de nuancer le personnage de la sorcière. Nous remarquons en effet l'usage de la première personne rappelant l'oralité qui fait l'apanage des contes, mais aussi la présence d'éléments du merveilleux qui sont acceptés malgré leur invraisemblance. Chez *Circe*, comme dans les contes, « il s'agit toujours d'une contrée lointaine ou fictive que le lecteur ne peut pas connaître.¹⁰¹ » D'autre part, comme nous le verrons « la présence des animaux dans les contes de fées n'est pas accessoire : ils font partie intégrante de l'action du récit.¹⁰² » De son côté, Maryse Condé insère explicitement des extraits de contes créoles qui rattachent Tituba à son enfance et à

⁹⁹ PETERSON C. « Le surnaturel dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* de Maryse Condé et *Beloved* de Toni Morrison » in ARAUJO N. *L'Œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte : actes du Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, Pointe-à-Pitre, 14-18-mars 1995*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996, p. 100.

¹⁰⁰ WILSON E. « *Sorcières, sorcières : "Moi, Tituba, sorcière...Noire de Salem", révision et interrogation* ». in ARAUJO N. *L'Œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte : actes du Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, Pointe-à-Pitre, 14-18-mars 1995*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996, p. 107.

¹⁰¹ DE LA GODELINAIS MARTINOT LAGARDE T. « Espaces et temps universels », in PIFFAULT O. (dir.) *Il était une fois... les contes de fées : le cahier*, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001, p. 370.

¹⁰² MEUNIER V. « Le bestiaire fantastique », *Ibid.* p. 375.

sa communauté. Enfin, le protagoniste passe par une mise à l'épreuve qui commence, comme l'a souligné Vladimir Propp dans son analyse structurale des contes (*Morphologie du Conte*, 1928), par un arrachement à l'univers familial et l'engagement dans une quête.

b) *Des récits initiatiques*

Certains aspects des deux romans de notre corpus se rapprochent ainsi du récit initiatique, et des formes qu'il prend dans les contes, ou encore dans le *Bildungsroman* (roman d'apprentissage), lequel se concentre sur l'évolution psychologique et morale d'un protagoniste de l'enfance à l'âge adulte (généralement avec l'aide d'un mentor). Chez Miller et Condé, le passage à l'âge adulte n'est pas un élément fondamental de la transformation. Cependant, les autrices traitent de la même manière le voyage physique et mental de leurs protagonistes en les confrontant avec différents domaines du monde à travers des récits linéaires couvrant plusieurs années, voire décennies (ou centenaires dans le cas de *Circé*).

Et en effet, les deux ouvrages sont des romans éponymes indiquant dès le premier seuil péritextuel que le parcours d'un personnage donné est au centre de toute l'énonciation. Mais bien que le titre de *Circe* semble vouloir englober le sujet et l'objet « Circé » dans son intégralité en tant que matière romanesque (comme le souligne le sous-titre *a novel* en anglais), le titre *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem* introduit déjà une dimension plus subjective, voire « autobiographique ». Les deux romans partagent d'ailleurs avec le genre de l'autobiographie une narration homodiégétique, autodiégétique et suivant une chronologie qui se focalise davantage sur la temporalité personnelle que sur les événements extérieurs.

Le deuxième seuil péritextuel que constitue l'épigraphe de *Moi, Tituba...Noire de Salem* renforce cette impression de témoignage authentique par le moyen dialogique : « Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité, pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations quelle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne. / Maryse Condé.¹⁰³ » Katia Gottin souligne la délégation de voix qui s'opère dès lors : « les premiers mots du récit de Tituba, "Abena, ma mère" (13), entament le processus d'une construction généalogique de sa parole. L'adjectif possessif "ma" signale de façon subtile ce passage de la voix de Maryse Condé à celle de Tituba. (...) Dès lors, nous devons supposer que les dialogues transcrits dans la narration ne posent pas Condé comme la locutrice, mais Tituba elle-même.¹⁰⁴ » Bien qu'aucune épigraphe n'ouvre le

¹⁰³ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 7.

¹⁰⁴GOTTIN K. « La Voix "à venir" du sujet féminin dans le Nouveau Monde: Conversation et énonciation dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* » in *Nouvelles Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2006, Vol. 21, N° 1, p. 98 consulté sur <http://www.jstor.com/stable/25701948>

roman *Circe*, l'intention généalogique s'observe également dès l'ouverture : « When I was born, the name of what I was did not exist.¹⁰⁵ »

Il semble en outre que mythe et initiation soient des catégories fréquemment déclinées dans les récits poétiques. D'un point de vue auctorial, l'initiation mythique est en un sens semblable à la création littéraire. Max Bilen en retrace par ailleurs les étapes :

Dans un premier temps : impression de chaos, état d'absence et de manque, égarement, détresse, déperdition de soi, rupture et séparation, solitude, impersonnalité, dispersion ; dans un second temps, à la suite d'un sentiment de renaissance : rassemblement, cohésion, autonomie, allégresse, extase ; enfin, dans un troisième temps : métamorphose, reconnue à la découverte de l'unité.¹⁰⁶

Ce rapprochement n'est pas nouveau et a notamment été observé par Roland Barthes dans son analyse de l'écriture proustienne : « il s'agit d'une véritable mystagogie, articulée en trois moments dialectiques : le désir (le mystagogue postule une révélation), l'échec (il assume les dangers, la nuit, le néant), l'assomption (c'est au comble de l'échec qu'il trouve la victoire).¹⁰⁷ »

Ce lien entre mythe initiatique et écriture romanesque nous intéresse particulièrement concernant le caractère homodiégétique de la narration des deux œuvres de notre corpus. En effet, et bien que la délégation de voix soit fictionnelle, les narratrices ont été conçues et imaginées comme les autrices de leur propre histoire (et possibles *alter ego* de leur autrice véritable). Ainsi, la mise en abyme permet une double quête initiatique, à la fois méta-poétique et diégétique. Et cela d'autant plus que la parole est considérée comme une forme de magie par sa valeur performatrice et transformatrice et par le pouvoir qu'elle exerce sur les mentalités. Comme le souligne Mircea Eliade vis-à-vis de l'alchimie, « les paroles d'un chant ont une force créatrice considérable : on crée des objets en “chantant” les paroles requises. (...) “Faire” quelque chose, c'est connaître la formule magique qui permettra de l’“inventer” ou de la “faire apparaître” spontanément.¹⁰⁸ » Cette association entre magie et initiation amène d'ailleurs inévitablement au concept d'alchimie¹⁰⁹ : l'initiation se mêle à la transmutation de la parole et de la réalité

¹⁰⁵MILLER M. *Circe*, [Ebook, April 2018] éd. Hachette Book Group, New York, 2018, p. 6.

« Quand je suis née, le mot désignant ce que j'étais n'existait pas. » p. 9. [Traduction de Christine Auché dans MILLER M. *Circé*, éd. Editions rue fromentin, Paris, 2018]

¹⁰⁶BILEN M. « Littérature et initiation » in BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Editions du Rocher, Paris, 1988, p. 940.

¹⁰⁷BARTHES R. « Proust et les noms » in *Nouveaux essais critiques*, 1967, consulté sur http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__nouveaux_essais_critiques__fr.htm#4

¹⁰⁸ELIADE M. *Forgerons et Alchimistes*, éd. Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1977, p. 86.

¹⁰⁹ « pratique de recherche en vogue notamment au Moyen Âge, ayant pour objet principal la composition d'élixir de longue vie et de la panacée universelle, et la découverte de la pierre philosophale en vue de la transmutation des

qu'amorcent les sorcières et crée dans un même temps une opération alchimique métaphysique et psychologique.

L'alchimiste indien nous fournit un point de comparaison : il opère sur les substances minérales pour se « purifier » et se « réveiller » lui-même, autrement dit, pour entrer en possession des puissances divines qui sommeillaient dans son corps. L'alchimiste occidental, en s'efforçant de « tuer » les ingrédients, pour les réduire à la *materia prima*, provoque, très vraisemblablement, une *sympatheia* entre les « situations pathétiques » de la substance et son être le plus intime.¹¹⁰

La magie semble être en ce sens le point de ralliement des principes du mythe et de l'initiation en se faisant à la fois le mode par lequel chercher la réponse, et la réponse même du questionnement métaphysique.

À travers une étude diachronique de la figure de la sorcière, nous constatons que les autrices mêlent dans leur récit les conceptions propres à l'époque de leur personnage et celles qui sont contemporaines à leur propre écriture. L'avatar mythique n'agit que comme un prisme modelable selon les problématiques que les autrices souhaitent soulever, et son archétype existe indépendamment de l'époque qui le crée et le recrée. Madeline Miller et Maryse Condé font donc le choix de conserver les attributs qui rendent leur protagoniste reconnaissable selon le bagage culturel de leur lectorat mais profitent des lacunes des fictions et de l'Histoire pour redonner à Circé et Tituba une consistance et une légitimité. Dans ce but, les autrices mettent à profit les évolutions littéraires qui ont lieu aux XXe et XXIe siècles : les modes de la réécriture mythologique et des contes, le réalisme magique, voire mythologique, la fiction historique ou l'épopée burlesque sont autant d'outils permettant de confronter les époques, mais aussi le surnaturel et le réel, pour rendre les récits à la fois acceptables, universels et pourtant profondément originaux. Ce sont également autant de moyens de rendre compte de l'ambiguïté intemporelle de la figure de la sorcière, au fondement de la fascination qu'elle a toujours exercée. Dans cette volonté de recréer Circé et Tituba dans leur entièreté, les autrices retracent donc précisément leur parcours en reprenant un mouvement initiatique caractéristique des mythes et des contes qui leur rend à la fois leurs pouvoirs, leur éthique (*ethos*), leur parole (*logos*) et leur vie intérieure (*pathos*),

métaux vils en métaux précieux. » « Alchimie » in *Portail Lexical : lexicographie*, Nancy, France, 2012, CNRTL consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>

¹¹⁰ELIADE M. *Forgerons et Alchimistes*, *Ibid.* p. 137.

révélant au lecteur des personnages à la fois familiers et autres, ce qui suscite un effet d'inquiétante étrangeté.¹¹¹

¹¹¹ Il s'agit selon Freud d'« un phénomène rattaché au connu, qui n'apparaît qu'à propos de choses familières, habituelles depuis longtemps, mais qui ont un caractère d'intimité, de secret : "... le mot *heimlich* n'a pas un seul et même sens ; il appartient à deux groupes de représentations qui, sans être opposés, sont cependant très éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familier... et celui de ce qui est caché, dissimulé... il possède une nuance de sens qui coïncide avec son contraire : *unheimlich*." ». MENES M. « L'inquiétante étrangeté », in *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. n° 56, no. 2, 2004, pp. 21-24 consulté sur DOI : 10.3917/lett.056.0021.

Partie 2 : S'insérer dans le monde

S'insérer dans le monde, c'est avant tout s'y définir et connaître sa place au sein des communautés, voire de l'univers. Dans le cas des sorcières, l'insertion dans le monde équivaut paradoxalement à une exclusion à la marge, que l'on peut associer à l'étape de la « séparation » déclenchant la plupart des rites d'initiation. Ainsi, la première partie de la quête initiatique est en réalité une quête identitaire, qui se déroule sur le mode de l'introspection facilitée par l'isolement – et plus particulièrement par l'insularité dans le cas de nos deux romans. Il s'agira alors d'observer dans un premier temps ce qu'être sorcière signifie précisément pour Circé et Tituba. Dans un second temps, nous nous attarderons davantage sur la position de médiatrice entre les communautés qu'adoptent les protagonistes par leur appartenance simultanée à des sphères multiples.

I. Comment être sorcière ?

La première étape de l'initiation consiste à s'appréhender en tant que sorcière, c'est-à-dire en tant qu'être unique, différent de toute autre catégorie du cosmos (humaine, divine, spirituelle, animale ou végétale). Il s'agit dans ce chapitre de connaître en premier lieu l'origine et la nature des pouvoirs magiques de Circé et de Tituba. Dès lors, nous pourrions observer les rituels nécessaires à la pratique magique et la façon dont ils reflètent les différentes étapes au cours desquelles les sorcières prennent conscience de leur puissance. Ces éléments nous permettront enfin d'observer ces dernières comme des êtres hybrides, oscillant entre le monstrueux et le sublime comme beaucoup de créatures fantastiques et inconnues.

A. Naturel ou acquis ?

Dès l'ouverture du roman, Circé considère qu'être sorcière constitue une identité à part entière, voire une espèce, qui la singularise au même titre que les humains se distinguent des dieux, des nymphes, des demi-dieux, des titans : « When I was born, the name for what I was did not exist.¹¹² » Cette assertion implique d'autre part que Circé est la première *pharmakis* de l'histoire avec ses trois frères et sœurs. Elle est une nouveauté, un « holotype », un ajout dans l'ordre du cosmos. Mais surtout, sa nature et le fonctionnement de ses pouvoirs sont totalement inconnus, tant pour les dieux que pour elle-même. S'appuyant sur l'étymologie grecque, Madeline Miller dérive ce terme de l'usage qu'a le sorcier des *pharmaka* : « Parmakeia, such arts are called, for

¹¹² MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 6.

« Quand je suis née, le mot désignant ce que j'étais n'existait pas. » p. 9. [Traduction AUCHE C.]

they deal in *pharmaka*, those herbs with the power to work changes upon the world, both of those sprung from the blood of gods, as well as those which grow common upon the earth. It is a gift to be able to draw out their powers.¹¹³ »

Partant de cette définition, les différents personnages de *Circe*, Circé elle-même comprise, vont jusqu'à parler de tendances à certaines formes de magie (la transformation pour Circé¹¹⁴) ce qui impliquerait un lien entre nature, personnalité et sorcellerie. Il s'agirait d'un phénomène oblatif, un don dont l'origine est pourtant inconnue à ceux qui offrent habituellement ces talents : les dieux. Être *pharmakis* serait alors quelque chose d'inné selon les propos d'Aeétès : « I was beginning to think that maybe you weren't a *pharmakis* after all.¹¹⁵ » Il serait même question de généalogie, d'une transmission par le sang possible uniquement par l'alchimie de deux personnes particulières. Comme l'affirme Hélios : « it is clear that the source of this new power comes from my union with Perse.¹¹⁶ »

De son côté, Tituba définit la sorcellerie comme « la faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir » qu'elle considère comme « une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude.¹¹⁷ » Ce mot de grâce renvoie à une conception transcendante qui nous rappelle le vocabulaire chrétien. Contemporain du contexte historique d'évolution de Tituba au XVIIe siècle, le *Dictionnaire* de Furetière indique pour le premier sens de « grâce » : « Faveur qu'un Supérieur[sic] fait à un inférieur[sic] sans qu'il l'ait méritée[sic]. On le dit premièrement[sic] de Dieu qui est l'auteur de toutes les *graces*. (...) On appelle aussi *graces* du ciel, tous les biens du corps, de l'esprit et de la fortune dont nous sommes redevables à la Providence.¹¹⁸ » De fait, la sorcellerie serait également chez Condé un pouvoir inné, conféré aux élus. Tituba réalisera cependant que, de manière totalement antithétique, le mot « sorcière » est couvert d'opprobre et de vice dans la culture occidentale. Comme le précise John Indien : « Il n'y a pas un an, le gouverneur Dutton a fait brûler sur la place de Bridgetown, deux esclaves accusées d'avoir eu commerce avec Satan, car pour les

¹¹³ *Ibid.* p. 49.

« On appelle ces arts-là *pharmakeia* parce qu'ils utilisent les *pharmaka*, ces herbes qui ont le pouvoir d'apporter des changements au monde, qu'elles proviennent du sang des dieux ou qu'elles poussent communément. Être capable de permettre à leurs pouvoirs de s'exprimer est un don » p. 101. [Traduction AUCHE C.]

¹¹⁴ « my greatest gift was transformation, and that was always were my thoughts returned. » *Ibid.* p. 123.

« mon don le plus fort restait la transformation, et c'était toujours vers lui que revenaient mes pensées. » p. 128. [Traduction AUCHE C.]

¹¹⁵ *Ibid.* p. 50.

« Je commençais à penser que tu n'étais pas une *pharmakis*, en fin de compte. » p. 102. [Traduction AUCHE C.]

¹¹⁶ *Ibid.*

« Il est clair que la source de ce nouveau pouvoir vient de mon union avec Persé. » p. 110. [Traduction AUCHE C.]

¹¹⁷ CONDE M. *Moi Tituba, Sorcière ... Noire de Salem, Op.cit.* p. 34.

¹¹⁸ « Grâce » in FURETIERE A. *Dictionnaire universel, Op.cit.*

Blancs, c'est là ce que veut dire être sorcière...! » à quoi Tituba rétorque qu'elle ignorait jusqu'au nom de Satan.¹¹⁹ Ces conflits de définition démontrent bien la difficulté qu'ont éprouvée les civilisations à déterminer la nature des sorcières. Il semble que la vision chrétienne s'accorde avec Tituba sur l'origine oblatrice supérieure des pouvoirs ainsi que sur leur nature manichéenne, bien qu'ils soient envisagés selon des polarités opposées (Tituba les voit comme bénéfiques et l'Eglise maléfiqes). Au fur et à mesure de son évolution, Tituba réalise que « chacun donne à ce mot une signification différente. Chacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves, ses désirs...¹²⁰ »

Pour autant, la protagoniste assure également avoir été initiée en grande partie à ces pouvoirs et à ces connaissances par l'intermédiaire de son mentor, la sorcière Man Yaya, ainsi que l'exprime l'anaphore « Man Yaya m'apprit (...)»¹²¹. Il semble finalement que le travail magique combine connaissances issues de l'au-delà¹²², mobilisation de forces intérieures et ingrédients issus du monde des vivants (plantes, animaux, cycles lunaires, etc.). L'insistance sur le « je » et ses capacités individuelles (dans une nouvelle anaphore en « je découvris¹²³ ») indiquent cependant qu'une partie non négligeable des pouvoirs de Tituba est issue de son propre don et de son propre travail.

Aeétès lui-même utilise une formule tout aussi ambiguë dans *Circe* : « Sorcery cannot be taught. You find it yourself, or you do not.¹²⁴ » Bien que l'on ne puisse pas transmettre ses pouvoirs par l'enseignement (au contraire de la magie caribéenne telle qu'elle est évoquée chez Condé), le verbe « find » implique une action de recherche indispensable qui rendrait finalement la magie possible pour toute personne qui la « trouve ». C'est ce que démontre le phénomène qui déclenche l'accès au savoir magique de Circé : « A knowledge woke in the depths of my blood. It whispered : that the strength of those flowers lay in their sap, which could transform any creature to its truest self.¹²⁵ » Cet événement implique trois éléments : premièrement, la connaissance magique est inscrite dans la chair, semble-t-il, de manière innée ; deuxièmement, ce savoir n'a été cependant

¹¹⁹ CONDE M. *Moi Tituba, Sorcière ... Noire de Salem, Op.cit.* p. 48.

¹²⁰ *Ibid.* p. 225.

¹²¹ *Ibid.* p. 22 et 23.

¹²² « Tout cela, bien sûr, avec l'aide de mes invisibles qui ne me quittaient guère. » *Ibid.* p. 241.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ MLLER M. *Circe, Op.cit.* p. 63.

« La sorcellerie ne s'apprend pas. On la trouve soi-même, ou pas. » p. 104. [Traduction AUCHE C.]

(Remarquons ici que « taught » devrait être traduit littéralement par « enseigné » et non « apprendre ». L'on ne peut pas être mentor, en revanche, il n'est pas exclu que l'on puisse *apprendre* par d'autres moyens.)

¹²⁵ *Ibid.* p. 37.

« Une certitude monta dans les profondeurs de mes veines : elle murmurait que la force de ces fleurs résidait dans leur sève, qui transformerait n'importe quelle créature en son moi véritable. » p. 75. [Traduction AUCHE C.]

acquis que par la volonté de le trouver ; troisièmement, le pouvoir demandé est ici moins dépendant de Circé elle-même que de la fleur utilisée. Il semble d'ailleurs que Circé considère la sorcellerie comme une capacité qui doit être activée par le travail, sans quoi elle ne naît pas, ou du moins ne s'accroît pas :

Let me say what sorcery is not : it is not divine power, which comes with a thought and a blink. It must be made and worked, planned and searched out, dug up, dried, chopped and ground, cooked, spoken over, and sung. Even after that, it can fail, as gods do not. If my herbs are not fresh enough, if my attention falters, if my will is weak, the draughts go stale and rancid in my hand.¹²⁶

Si la sorcellerie n'est pas un pouvoir divin, elle serait même son entier opposé : « Gods hate all toil, it is their nature.¹²⁷ » Et si chaque catégorie d'être vivant se définit selon ses pouvoirs, comme cela semble être la manière de fonctionner de Circé, les sorciers sont le contraire des dieux. Pourtant, la sensation éprouvée à la possession de tels capacités est sensiblement la même pour les dieux et les sorciers : « Then I learned that I could bend the world to my will, as a bow is bent for an arrow. I would have done that toil a thousand times to keep such power in my hands. I thought : this is how Zeus when he first lifted the thunderbolt.¹²⁸ »

Et si le pouvoir du *pharmakis* apparaît à première vue génétique, la persévérance et le sens de l'effort font également partie de sa nature. Tout au long du roman, Circé raconte la manière dont elle travaille et s'épuise sans relâche sur la confection de ses sorts, qu'elle compare à l'ouvrage d'un tisserand (« skilled at spinning spells and threads alike, at weaving charms and cloths¹²⁹ », « I did whatever spells came to mind, just to feel the pleasure of them knitting in my hands¹³⁰ », « it was a little like spell-work, I thought, for your hands must be busy, and your mind

¹²⁶*Ibid.* p. 61.

« Laissez-moi vous dire ce que la sorcellerie n'est pas : ce n'est pas un pouvoir divin, qui vient en un clin d'œil, d'une simple pensée. Elle nécessite d'agir, de manipuler, de planifier, rechercher, fouiller, sécher, couper et moudre, bouillir, parler et chanter. Et même après toutes ces étapes, elle peut échouer, ce qui n'arrive pas aux dieux. Si mes herbes ne sont pas suffisamment fraîches, si mon attention diminue, si ma volonté est faible, les drogues deviennent vertes et rances entre mes mains. » p. 124. [Traduction AUCHE C.]

¹²⁷*Ibid.* p. 6.

« Les dieux détestent le labeur en général, c'est leur nature. » p. 124. [Traduction AUCHE C.]

¹²⁸*Ibid.* 62.

« Et puis j'avais compris que je pouvais infléchir le monde selon ma volonté, comme un arc se courbe pour une flèche. J'aurais effectué ce labeur mille fois afin de garder un tel pouvoir à portée de main. Je pensais : C'est ainsi que Zeus s'est senti la première fois qu'il a brandi la foudre. » p. 125. [Traduction AUCHE C.]

¹²⁹*Op.it.* p. 108.

« à la fois douée pour manier les sorts et le fil, pour fabriquer des charmes et des tissus » p. 217. [Traduction AUCHE C.]

¹³⁰*Ibid.* p. 63.

« Je fabriquais les charmes qui me venaient à l'esprit, juste pour le plaisir de les sentir se tricoter entre mes doigts. » p. 221. [Traduction AUCHE C.]

sharp and free¹³¹ »), et à une forme d'artisanat (avec l'usage répété du terme « craft » associé à « spell »), voire d'invention (« Witchcraft and invention have that in common¹³² »). Au cours de cet apprentissage, Circé souligne son ignorance totale du fonctionnement de la magie et des diverses plantes dont elle découvre les pouvoirs avec l'expérience. Pour autant, celle-ci semble principalement découler d'une forme d'instinct : « I learned to understand my own intention, to prune and to add, to feel where the power gathered and speak the right words to draw it to its height.¹³³ » Tituba expose une vision de la magie qui peut apparaître tout aussi contradictoire : « L'art de nuire est complexe. S'il s'appuie sur la connaissance des plantes, celle-ci doit être associée à un pouvoir d'agir sur des forces évanescents comme l'air, d'abord rebelles et qu'il s'agit de conjurer. Ne se déclare pas sorcière qui veut !¹³⁴ » Nous remarquons l'usage d'un vocabulaire de l'acquis et du travail (« art », « connaissances ») associés à la nécessité d'un « pouvoir d'agir sur des forces » et l'assertion « ne se déclare pas sorcière qui veut ». C'est-à-dire que la sorcellerie est à la fois une question de volonté et indépendante de la volonté : il semble tout du moins que, pour rendre un pouvoir efficace, l'alliage entre pratique et prédisposition soit nécessaire. Plus loin, Tituba parle de « science » et compare les sorciers « à ces cuisiniers qui ne veulent jamais communiquer leurs recettes.¹³⁵ » Pour Man Yaya comme pour Tituba, il y a ainsi une évolution de la magie innée vers la magie acquise, lesquelles apparaissent différentes mais interdépendantes pour faire une sorcière.

Au fur et à mesure du roman, la conception de la sorcellerie de Circé évolue et cette dernière finit par démentir l'assertion généalogique du début, à partir de sa rencontre avec Pénélope. L'opposition établie entre sorcellerie et divinité ajoutée à la création d'une nouvelle génération humaine (Médée) amène la sorcière à la conclusion : « I do not know for certain.(...) I once thought it was passed through blood but Telegonus has no spells in him. I have come to believe it is mostly will.¹³⁶ » Pénélope confirmera cette supposition à la fin de l'ouvrage sans avoir eu besoin d'enseignement, comme l'affirmait Aeétès. Il faut cependant rappeler que certains

¹³¹ *Ibid.* p. 111.

« C'était un peu comparable au travail des charmes, pensai-je, où les mains doivent être occupées alors que l'esprit reste libre et affûté. » p. 221. [Traduction AUCHE C.]

¹³² *Ibid.* p. 102.

« La sorcellerie et l'invention ont ceci en commun. » p. 204. [Traduction AUCHE C.]

¹³³ *Ibid.* p. 62.

« J'appris à comprendre mes propres intentions, à enlever et à rajouter, à sentir quand le pouvoir prenait vie et à prononcer les mots qui l'aidaient à enfler. » p. 126. [Traduction AUCHE C.]

¹³⁴ *Ibid.* p. 108.

¹³⁵ *Ibid.* p. 229.

¹³⁶ *Ibid.* p. 187.

« Je n'en suis pas sûre. J'ai d'abord pensé que c'était héréditaire, mais Télégonos n'a pas de sorts en lui. J'en conclus que c'est surtout une affaire de volonté. » p. 481. [Traduction AUCHE C.]

mythes donnent à Pénélope une ascendance divine avec une mère naïade et que, de manière générale, tout sorcier et toute sorcière rencontrés dans le roman possèdent un trait génétique non-humain.

Il semble que la nature et les origines des pouvoirs de la sorcière soient relativement incertaines, aspect qui ressort d'autant plus chez *Circe* qu'il est question de la naissance même de la sorcellerie dans le monde, inconnue par sa nouveauté. Considérée au début comme un « don » (potentiellement généalogique) dans le monde de Circé et une « grâce » pour Tituba, la formation de la sorcière se fonde pourtant sur un apprentissage dont la difficulté est particulièrement accentuée dans le discours de Circé (notamment par opposition à la puissance innée des dieux). Tituba profite d'ailleurs de la présence d'un mentor et de l'appui indispensable des « invisibles » pour exercer ses pouvoirs et acquérir la connaissance tandis que Circé ne bénéficie d'aucune aide extérieure car il s'agit d'une magie purement immanente. Il semble alors d'une part que la sorcellerie soit un alliage interdépendant de prédisposition, de travail et de volonté, d'autre part que des matériaux externes comme les plantes ou les sacrifices soient nécessaires à son exercice. C'est précisément sur ces rituels que nous allons désormais nous attarder afin de déterminer la portée de cet apprentissage sur la puissance des deux sorcières.

B. L'évolution des pouvoirs et les rituels

« Les termes "rite" et "rituel" (qui peuvent être considérés comme synonymes dans l'usage qui en est fait) viennent du latin *ritus*, signifiant "ordre prescrit", qui serait lui-même issu d'une forme de l'indo-européen védique *rta* ou *arta*, évoquant l'ordre du cosmos.¹³⁷ » Ici, ce sont principalement les rituels sacrés qui nous intéressent, bien qu'ils agissent en lien avec ceux de la vie quotidienne. Prières (38 occurrences dans le texte de Maryse Condé, 10 dans celui de Madeline Miller) et sacrifices constituent la majorité des rituels religieux pratiqués par les personnages secondaires à l'égard de leurs divinités. Les pratiques des sorcières sont quant à elles plus spécifiques, même si Tituba utilise presque systématiquement ces cérémoniaux pour accompagner ses sortilèges. Si ce n'est pas le cas pour Circé, c'est que les seuls interlocuteurs transcendants en capacité de recevoir ces prières et sacrifices sont les dieux, que la protagoniste considère comme ses ennemis, et qui n'ont pas d'influence dans l'apparition et l'utilisation de ses pouvoirs. Bien qu'elle soit elle-même une déesse, les potentiels prières et sacrifices qui lui auraient été destinés par certains mortels ne semblent pas avoir d'influence sur la pratique de sa magie. En revanche,

¹³⁷ PICARD D. (2016). Rites, rituels in *Vocabulaire de psychosociologie : Références et positions*, Toulouse, 2016, pp. 260-266 consulté sur <https://doi.org/10.3917/eres.barus.2016.01.0260>

ce qui est automatique et indispensable chez les deux sorcières est la récitation, orale ou intériorisée, d'une formule rituelle qui doit déclencher le sortilège.

La parole est donc absolument performative en ce qui concerne la magie. Dès la première utilisation de ses pouvoirs, Circé psalmodie devant Glaucos : « Your truest self (...). Let it be.¹³⁸ » Elle découvre par ailleurs en apprenant à utiliser sa magie que celle-ci se fonde sur une relation sonore entre l'écoute et la parole : « Little by little I began to listen better : to the sap moving in the plants, to the blood in my veins. I learned (...) to speak the right words to draw [the power] to its height.¹³⁹ » Remarquons par ailleurs que le déclenchement des sortilèges s'annonce généralement par un « humming¹⁴⁰ ». Circé désigne ces formules par l'expression « words of power¹⁴¹ » et la plupart du temps, ces mots sont inconnus au lecteur mais semblent préférer la forme injonctive puisque, comme nous pouvons l'observer, les sorts se fondent sur la volonté, voire le désir. La sorcière explique à Télémaque : « I speak what has meaning for me¹⁴² » démontrant que la magie est empreinte de la personnalité du sorcier. Tituba quant à elle parle de « paroles rituelles¹⁴³ », d'« incantations¹⁴⁴ ».

L'on remarque que dès qu'il s'agit d'exercer ses pouvoirs directement sur un être vivant animal ou humain, Circé doit nécessairement faire avaler la potion ou la plante qui déclenchera le sortilège voulu. Dès son premier sort, Circé raconte : « I lifted a handful of flowers over him, squeezing. The sap leaked and gathered. Drop by milky drop I let it fall into his mouth. A stray bead landed on his slips, and I slid it onto his tongue with my finger.¹⁴⁵ » De même, la sorcière mentionne la consommation du vin ensorcelé à chaque transformation des marins en cochons. Quoi qu'il en soit, les rituels pratiqués par Circé impliquent l'utilisation de plantes, sans quoi elle

¹³⁸ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 37.

« Ton moi véritable (...). Qu'il en soit ainsi. » p. 76.

¹³⁹ *Ibid.* p. 62.

« Petit à petit, mon écoute s'améliora : j'entendais mieux la sève qui coulait dans les plantes, le sang dans mes veines. J'appris à (...) prononcer les mots qui aidaient [le pouvoir] à enfler. » p. 126 [Traduction AUCHE C.]

¹⁴⁰ « In my head was a dark humming, like a hive. » *Ibid.* p. 37 mais le mot apparaît aussi p. 51, 144, 223, 265.

« Mes oreilles retentissaient d'un bourdonnement sombre de ruche. » p. 75. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴¹ *Ibid.* p. 100, 191.

« La formule d'enchantement » p. 199, « les formules incantatoires » p. 389. Mais que l'on peut traduire littéralement par « les mots de pouvoir », ce qui leur confère une autre dimension que simplement magique puisque « power » possède la même polysémie que pouvoir en français. Remarquons d'ailleurs que deux traductions différentes sont ici utilisées pour la même formulation anglaise. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴² *Ibid.* p. 194.

« Je dis ce qui a une signification pour moi. » p. 393. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴³ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 102.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 26, 136, 252.

¹⁴⁵ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 37.

« je levai une poignée de fleurs au-dessus de lui avant de les presser. La sève coulait de plus en plus. Goutte lactée après goutte lactée, je la laissai tomber dans sa bouche. Egarée, l'une d'elle atterrit sur sa lèvre, et je la glissai sur sa langue avec mon doigt. » p. 76. [Traduction AUCHE C.]

ne peut lancer de sortilège – ainsi que l’implique encore une fois l’étymologie. La manipulation de la plante varie cependant d’un sortilège à l’autre, de même que le mélange avec d’autres ingrédients. Certaines se distinguent d’ailleurs par leur pouvoir, notamment les « flowers of true being¹⁴⁶ » nées du sang des titans et qui transforment les êtres en leur soi véritable, ou encore la moly : « For that flower, so delicate it could dissolve beneath your stepping foot, carried within it the unyielding power of apotrope, the turning aside of evil. Curse-breaker. Ward and bulwark against ruin, worshipped like a god, for it was pure.¹⁴⁷ » Sa polyvalence et sa puissance vaudront à la moly d’apparaître de façon particulièrement récurrente, semblable à un placebo s’adaptant selon les désirs de Circé.

L’on observe donc une évolution du pouvoir transformatif et illusionniste de Circé. Dans un premier temps, elle parvient à transformer sur le modèle de ses pairs, les divinités, qu’elle a côtoyées et connues davantage que n’importe quel être vivant au moment de déclencher ses premiers pouvoirs. Glaucos est transformé en dieu, et la nymphe Scylla en monstre. Mais étant donné que les fleurs possèdent ce pouvoir par essence, Circé doit repartir de zéro avec la végétation ordinaire de son île, et développer des pouvoirs immanents selon un parcours bien plus difficile : « Each spell was a mountain to be climbed anew.¹⁴⁸ » Dans la deuxième étape de cette évolution, Circé étend l’application de ses charmes qu’elle qualifie de « silly things¹⁴⁹ » à la flore tout d’abord – être vivant le plus élémentaire et le moins complexe –, en changeant tout le paysage de son île selon ses besoins, de manière spontanée. Puis, elle pense sa sorcellerie en termes de gestion de son île, l’appliquant cette fois à la faune : « I thought larger : a ferret to frighten off the moles, an owl to keep away the rabbits.¹⁵⁰ ». Cette utilisation de sa magie restera telle jusqu’à l’épreuve qui la met aux prises avec Scylla.

À ce moment, Circé franchit une nouvelle étape : « I touched the paste I had prepared to my lips (...). I had cast illusions on animals and plants before, but never upon myself, and I felt a sudden, plunging doubt. I forced the thought away. Fear of failure was the worst thing for any

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 41.

« ces fleurs qui révèlent le moi véritable » p. 85. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 34.

« Car ces fleurs, si délicates qu’elles pouvaient se déliter sous vos pieds, portaient en elles le pouvoir de l’*Apotrope*, qui fait fuir le mal. Celui qui brise les sorts. Protégeant de la ruine comme un rempart, vénéré comme un dieu pour sa pureté. » p. 146. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 62.

« Chaque sort représentait une montagne qu’il fallait de nouveau gravir. » p. 126. [Traduction AUCHE C.]

¹⁴⁹ *Ibid.*

« des bêtises » p. 126. [Traduction AUCHE C.]

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 63.

« Je pensais à plus grande échelle : un furet pour effrayer les taupes, une chouette pour chasser les lapins. » p. 128. [Traduction AUCHE C.]

spell. I focused instead on Perses : his lounging, smug face, his puffy muscles and thick neck, his long-fingered, indolent hands. Each of these I summoned in turn, willing them into me.¹⁵¹ » Plusieurs évolutions sont observables à partir de la description de ce sortilège. Premièrement, l'illusion sur soi-même est une nouvelle difficulté et une progression car il s'agit de confronter l'instabilité de ses émotions, la peur de l'erreur et l'éventuelle réticence de la transformation au calme et à la concentration, à la volonté, à la « foi » nécessaires à la confection du sortilège. Autrement dit, il est question de sélectionner les bonnes émotions. Deuxièmement, le sortilège n'est pas aussi spontané que la transmutation végétale ou animale, puisqu'une visualisation détaillée et entière de Persès, une invocation partie par partie est nécessaire à Circé pour s'oublier et posséder littéralement cette nouvelle apparence. Ces difficultés s'expliquent également par le fait que la transformation est plus subtile : il ne s'agit plus de changer de catégorie d'être vivants ou d'espèces, mais de passer d'un titan à un autre titan du même sang.

Enfin, les derniers sorts d'illusion de la magicienne s'étendent à une île entière et se complexifient, en cumulant d'autres fonctions. De fait, ils nécessitent les deux ingrédients concentrant le plus de pouvoir, la moly et du sang du Styx, mais aussi le renouvellement du sort trois fois par mois pendant trois jours. « If Athena came, she would be forced to turn aside, like a shark meeting fresh water. (...) It was an enchantment woven into the island itself, every bird and beast and grain of sand, every leaf and rock and drop of water. I marked them, and all the generations in their bellies, with Telegonus' name.¹⁵² » Son sort s'étend donc dans l'espace, dans le temps, et même dans la conscience actuelle et potentielle de chaque élément et être vivant de l'île.

L'on remarque également que les charmes de Circé s'imprègnent peu à peu d'une certaine violence, qui commence avec le viol qu'elle subit :

The sleep-spell I had been going to say was gone, dried up, I could not have cast it even if I wanted to. But I did not want to. (...) Those herbs had another use, and I knew what it was. I drew breath, and spoke my words. (...) his rib

¹⁵¹ *Ibid.* p. 81.

« J'appliquai sur mes lèvres la potion que j'avais préparée (...). J'avais déjà jeté des sorts d'illusion sur des animaux et des plantes auparavant, mais jamais sur moi-même, et je fus soudain envahie d'un doute vertigineux. Je me forçai à réprimer ces pensées. La peur de l'échec était la pire des choses, pour un sort. À la place, je me concentrai sur Persès : son expression paresseuse et suffisante, ses muscles gonflés et son cou épais, ses mains indolentes aux longs doigts. J'invoquai tour à tour chacun de ces traits, rassemblant toute ma volonté pour qu'ils s'incarnent en moi. » p. 163. [Traduction AUCHE C.]

¹⁵² *Ibid.* p. 179.

« Si Athéna venait, elle serait obligée de faire machine arrière, comme un requin rebuté par les eaux froides. (...) Il s'agissait d'un enchantement tricoté à partir de l'île elle-même, de chaque oiseau, chaque bête et chaque grain de sable, chaque feuille, chaque rocher et chaque goutte d'eau. Je les marquai, et toutes les générations futures avec eux, du nom de Télégonos. » p. 364. [Traduction AUCHE C.]

cage cracked and began to bulge. I heard the sound of flesh rupturing wetly, the pops of breaking bone. His nose ballooned from his face, and his legs shriveled like a fly sucked by a spider. He fell to all fours.¹⁵³

La violence des détails de cette transformation est à l'image de ce que Circé vient alors de subir.¹⁵⁴ De ce point de vue, ses pouvoirs évoluent également, passant de la destruction d'un corps humain à la statufication de la nymphe et monstre Scylla à la fin du roman. Le sort nécessite l'ingrédient le plus mortel du monde (issu de la queue du Trygon), mêlé au propre sang de Circé, probablement pour payer le prix de son erreur ou parce qu'un sort ne peut être défait que par celui qui l'a fait : « Last night, beneath the cold moon, I had milked the spear poison. (...) I had added dittany, gathered so long ago from Crete, cypress root, shards of my cliffs and soil from my garden, and last of all my own red blood.¹⁵⁵ » Le sort doit être si complet qu'il contient tous les éléments du cosmos : divin (le sang de Circé), animal (le bélier qui contient la fiole), végétal, minéral, un poison mêlé d'un remède (dittany). Finalement, l'acmé de ses pouvoirs se trouve paradoxalement dans l'absence de sa divinité, au moment où Circé devient mortelle. Elle affirme alors : « My witchcraft is as strong as ever, stronger.¹⁵⁶ ».

Tituba aussi dépend principalement des plantes pour l'exercice de son art, comme l'a précisément démontré Jean-Georges Chali¹⁵⁷ dans son article sur le sujet, classant les pratiques rituelles selon l'usage des feuillages, des fleurs, des racines et du bain démarré. Si la concoction de potions et le traitement des plantes est moins détaillé que chez Madeline Miller, c'est l'idée de sacrifice qui prend toute son importance dès qu'il s'agit de faire intervenir les morts. L'usage des plantes médicinales et la communication avec l'au-delà constituent donc le socle logique de son évolution magique. En effet, les vertus naturelles de la végétation permettent d'autant plus

¹⁵³ *Ibid.* p. 135.

« Le sort d'endormissement que j'avais été sur le point de prononcer s'était envolé, desséché, et je n'aurais pas pu le jeter même si je l'avais voulu. Mais je ne le voulais pas. (...) Ces herbes avaient un autre usage, et je le connaissais. J'inspirai profondément, puis je prononçai le mot (...). Sa cage thoracique craqua, puis se mit à enfler. J'entendis le son humide de sa chair qui céda, le *pan* ! qu'émirent ses os en éclatant. Son nez gonfla comme un ballon au milieu de sa figure, et ses jambes se ratatinèrent, telle une mouche avalée par une araignée. Il tomba à quatre pattes. » p. 270. [Traduction AUCHE C.]

¹⁵⁴ En victimologie, « Ce qui touche au corps est une effraction du moi. C'est une mise à mort identitaire. Le « je » est éclaté, morcelé. » in POIRIER COURBET D. « 2. Des silences aux paroles », POIRIER COURBET D. (dir.) *Vivre après un viol. Chemins de reconstruction*, éd. Erès, Paris, 2015 consulté sur <https://www.cairn.info/vivre-apres-un-viol--9782749248646-page-29.htm>

L'on peut considérer que Circé reproduit ce dépècement identitaire de manière plus physique.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 258.

« La nuit précédente, sous la lune froide et les étoiles, j'avais extrait le venin du javelot. (...) j'y avais ajouté du dictame, récolté si longtemps auparavant en Crète, des racines de cyprès, des fragments de mes falaises et la terre de mon jardin, et, pour terminer, un peu de mon propre sang rouge. » p. 524. [Traduction AUCHE C.]

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 269.

« Ma sorcellerie est toujours puissante, plus puissante que jamais même. » p. 548. [Traduction AUCHE C.]

¹⁵⁷ CHALI J-G. « Place et rôle des plantes dans l'imaginaire de Maryse Condé : le cas de Tituba sorcière de Salem », in *Vertigo*, vol. 17, n°3, décembre 2017 consulté sur <https://doi.org/10.4000/vertigo.18909>

aisément aux sorcières de développer de manière surnaturelle les propriétés des plantes. D'autre part, la communication outre-tombe est considérée comme un don constituant le fondement nécessaire à l'usage des pouvoirs magiques, qui parviennent en partie à la sorcière par délégation.

Le premier véritable sortilège inhabituel de Tituba est ce que l'on pourrait qualifier de maléfica : elle frappe Susanna Endicott d'une « maladie incommode et humiliante¹⁵⁸ » selon les conseils de Man Yaya. Le rituel de ce sortilège n'est cependant pas détaillé et Tituba ne réutilisera pas de magie noire pendant le reste du récit. Les premières difficultés appelant à une évolution de l'art surnaturel de Tituba interviennent à Boston, alors qu'elle doit garder Elizabeth Parris de la mort :

Pourtant il me manquait les éléments nécessaires à la pratique de mon art. Les arbres-reposoirs des invisibles. Les condiments de leurs mets favoris. Les plantes et les racines de la guérison. (...) Je décidai d'user de subterfuges. Un érable dont le feuillage virait au rouge fit office de fromager. Des feuilles de houx acérées et luisantes remplacèrent les herbes de Guinée. Des fleurs jaunes et sans parfum se substituèrent au salapertuis (...). Mes prières firent le reste.¹⁵⁹

Tituba parvient donc comme Circé à s'adapter à son nouvel environnement en surpassant le sentiment d'étrangeté mais aussi en réapprenant totalement la signification et les usages d'une végétation inconnue. La sorcière crée ainsi un réseau de propriétés parallèles entre les plantes des différents lieux, que la rencontre avec Judah White complètera plus tard. Cette entrevue est par ailleurs encadrée par les épisodes de la pendaison publique et de l'avortement de l'enfant de Tituba, substituée par Betsey – « il me semblait que les mêmes mains qui avaient donné la mort peu de temps auparavant, donnaient la vie et que je me lavais du meurtre de mon enfant¹⁶⁰ » - symbolisant le deuil de la magie antillaise au profit de la magie américaine. Le rituel que Tituba pratique sur Betsey constitue par ailleurs une nouvelle évolution de sa puissance de guérison. En effet, il offre toutes les caractéristiques relatives à une renaissance complète, en noyant presque l'enfant dans « un liquide auquel [Tituba avait] donné toutes les propriétés du liquide amniotique » avant d'envelopper « son corps écarlate d'une vaste couverture¹⁶¹ » comme un nourrisson. La puissance d'un tel sortilège est d'ailleurs caractérisée, comme chez Circé, par une préparation qui s'étend sur « quatre jours, (...) dans les difficiles conditions de l'exil¹⁶² ».

¹⁵⁸ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, p. 53.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 75/76.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 102.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

C'est ensuite son pouvoir psychopompe qui subit une mutation dans le récit. Tituba parvient en effet tout d'abord à invoquer les « invisibles » bien connus mais séparés d'elle par un océan. La difficulté due à la distance complexifie le rituel effectué jusqu'alors en Barbade : « Je lui tranchai le cou d'un geste net, sans bavures. (...) J'oignis mon front de ce sang frais. Ensuite, j'éviscérâi la bête(...). Je fis quatre parts égales de sa chair que je présentai aux quatre points cardinaux avant de les laisser en offrande aux miens. Après quoi, je demeurai prostrée tandis que prières et incantations se bouscuaient dans ma tête.¹⁶³ » Dans un deuxième temps, la sorcière sollicite des esprits proches spatialement mais inconnus d'elle, et qu'elle doit en plus rendre visible à des non-initiés : « J'avais déjà commencé mes récitation et j'attendais que la lune encore somnolente vienne jouer son rôle dans le cérémonial. (...) Le sang [d'un mouton] inonda la terre et son odeur âpre nous prit à la gorge.¹⁶⁴ » Le sang inonde la terre natale des esprits convoqués, au contraire du rituel invoquant des esprits attachés à Tituba, laquelle doit s'imprégner elle-même du sang sacrificiel, puisqu'elle est tout ce qu'il reste de la Barbade à Boston. L'importance du sang et de la violence crue intensifie l'impression de souffrance que nécessite le travail magique, mais contribue également à relier la magie à la vie, au mouvement, et à l'élément liquide. De manière générale, il y aurait vraisemblablement une forme d'échange nécessaire : le don d'une vie à la mort pour l'emprunt d'un mort dans la vie.

Enfin, Tituba parvient à maîtriser les éléments en surpassant son mentor : « Je n'avais jamais songé que je pouvais commander aux éléments. (...) Le lait, le sang ! N'avais-je pas les liquides essentiels, avec la chair docile des victimes ? ». L'importance des liquides essentiels à la vie est davantage soulignée ici, et cette fois-ci, un mât tue un marin, prouvant que « l'invisible exigeait en plus un mouton sans cornes¹⁶⁵ » et que le sacrifice animal est donc insuffisant. La sorcière tente par ailleurs de trouver la formule permettant de rendre Christopher invincible mais sans succès.

Les deux protagonistes possèdent également des capacités d'anticipation que l'on pourrait qualifier de don prophétique. Chez Tituba, cela se caractérise par une sensation de l'avenir, une intuition (« Mais une anticipation se levait en moi, douce et faible comme une aurore¹⁶⁶ ») ou encore un savoir transmis par les « invisibles ». Concernant Circé, les visions prophétiques nécessitent l'accomplissement d'un rituel qui, comme le reste de sa magie, s'accompagne d'une

¹⁶³*Ibid.* p. 135.

¹⁶⁴*Ibid.* p. 195.

¹⁶⁵*Ibid.* p. 215/216.

¹⁶⁶*Ibid.* p. 186.

parole propitiatoire et d'un contact direct avec le réceptacle du pouvoir¹⁶⁷ (l'eau semble privilégiée chez Circé, probablement pour ses vertus lisses et miroitantes, propices à l'apparition d'une image) : « The pool shivered, and an image of Telegonus formed. He lay wrapped in a wool shroud, gray and lifeless. I started back, gasping, and the vision broke to pieces.¹⁶⁸ » Nous remarquons que bien que le don prophétique se transmette génétiquement (« My father has such foreknowledge, and I had heard it said all my life that the trait was passed to his children also.¹⁶⁹»), l'exercice de ce pouvoir nécessite autant de concentration que n'importe quel autre. Il s'agit d'une nouvelle étape dans l'évolution magique de Circé – de manière plus marquée que chez Tituba –, puisque ce pouvoir amorce une maîtrise de son propre destin en complétant dans un même temps son identité généalogique et divine jusque-là niée par sa famille (« I had never thought to test it. I had been raised to think I had none of his strengths¹⁷⁰ ») : elle reconquiert par ce biais le présent, le passé et le futur de sa vie.

La maîtrise de ce don est cependant limitée car elle obéit à des lois qui dépassent l'entendement des vivants et les pouvoirs mêmes des dieux (« Not everything may be foreseen. Most gods and mortals have lies tied to nothing (...). But then there are those who wear their destinies like nooses (...). It is these that our prophets may see.¹⁷¹») comme des « invisibles » (« Man Yaya ne répondit pas et je compris que malgré son affection pour moi, ma condition de mortelle l'obligeait à une certaine réserve¹⁷² »). Les rituels pratiqués par Tituba et Circé se fondent donc essentiellement sur l'usage des plantes et de paroles propitiatoires, auquel Tituba ajoute des sacrifices puisqu'au contraire de la magicienne antique, elle a besoin de l'aval d'interlocuteurs transcendants. Les deux sorcières voient leurs pouvoirs augmenter en puissance à mesure que leurs rituels se complexifient et que leurs désirs sont importants. Peu à peu, elles maîtrisent ce qui est

¹⁶⁷ « But now I touched the water and said, *Show me*. An image formed, delicate and pale, as if made from curls of mist » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 93.

« Mais à présent, je touchai l'eau en disant : "*Montre-moi*." Une image se forma, délicate et pâle, comme constituée de tourbillons de brume. » p. 187 [Traduction AUCHE C.]

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 173.

« Une image de Télégonos se forma dans l'eau tremblotante. Il était allongé, enveloppé dans un suaire en laine, gris et sans vie. Je reculai en haletant, et la vision se brisa en mille morceaux. » p. 350. [Traduction AUCHE C.]

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 93.

« Mon père était doué d'une telle prescience, et j'avais entendu dire toute ma vie qu'il avait transmis ce don à ses enfants. » p. 187. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷⁰ *Ibid.*

« Je n'avais pas pensé à le tester. On m'avait élevée dans l'idée que je ne possédais aucune de ses qualités. » p. 187. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷¹ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 269.

« Tout ne peut pas être prédit. La plupart des dieux et des mortels ont des vies qui ne sont rattachées à rien (...). Mais il y a aussi ceux qui portent leur destin comme un nœud coulant autour du cou (...). Ce sont ceux-là que nos prophètes peuvent voir. » p. 187. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷² CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 52.

du plus connu et du plus simple jusqu'au plus éloigné de leur monde. La guérison est le pouvoir fondamental de Tituba, s'améliorant jusqu'à l'invocation des morts et la maîtrise des éléments. Celui de Circé est la transformation et l'illusion, s'étendant des divinités familières, aux plantes, aux animaux, à elle-même puis à l'espace et au temps. Parallèlement, ses pouvoirs se détournent de la destruction vers la protection. Les deux sorcières acquièrent également une certaine prescience, qui tient moins de leur propre magie que d'une aide transcendante. La nature et l'utilisation de leurs pouvoirs conduiront les sorcières à se placer dans le cosmos par leur essence et par leur éthique entre différentes catégories d'êtres, oscillant entre le monstrueux et le sublime.

C. Entre monstruosité et divinité sublime : l'hybridité de la sorcière

Dans les deux ouvrages, Circé et Tituba peinent à situer leur identité entre deux extrêmes : l'ange et le démon, selon les propos d'Ostriker sur la femme, ou plutôt le monstre et la déesse ; dualité plus appropriée pour le surnaturel entourant la figure de la sorcière. Cette recherche de définition apparaît à la fois du point de vue des protagonistes comme de celui des personnages extérieurs, qui tentent de justifier leur fascination et leur horreur.

a) *Hybridité animale : laideur ou noblesse ?*

Et en effet, l'ambivalence qui caractérise le monstre reflète l'appréhension que les civilisations ont manifestée à l'égard de la sorcière. Selon Anna Cariozzo, « tout l'intérêt et la richesse de la notion, sa puissance évocatrice, résident dans cette hésitation essentielle, qui veut que le monstre soit à la fois insolite et contre nature, exception au cours ordinaire en même temps que transgression à l'ordre du monde, écart statistique et défi axiologique.¹⁷³ » La figure monstrueuse constitue d'ailleurs une forme de l'inquiétante étrangeté que nous évoquions plus tôt et matérialise un apprentissage de l'inconnu angoissant et sans frontières. Elle apparaît « comme un renforcement hypertrophié du moi, une quête agressive du même, du plus être, qui est aussi défense désespérée de son espace intérieur le plus secret¹⁷⁴ ». Le monstre se définit généralement en fonction de l'homme, qui est la norme, par « la difformité, l'hybridité, le gigantisme, la démesure formelle et le comportement la cruauté, l'insensibilité, l'excès, l'inhumanité.¹⁷⁵ » Ici, le trait tératologique le plus frappant de Circé et Tituba est leur hybridité animale.

¹⁷³ CAIOZZO A., DEMARTINI A.-E. « L'histoire des monstres : questions de méthode » in CAIOZZO A., DEMARTINI A.-E. (dir.) *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, éd. Créaphis, Paris, 2008, p. 11.

¹⁷⁴BURGOS J. « Le monstre, même et autre » in BURGOS J. (dir.) *Le monstre (1) : présence du monstre - mythe et réalité*, éd. Editions Lettres Modernes, Paris, 1975, p. 21.

¹⁷⁵MILCENT A.-L. (dir.) *L'inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, éd. Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2013, p. 9.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les sorcières sont renommées pour leur proximité avec le monde animal, qui peut aller jusqu'à la fusion. Chez Circé, la bestialité est très diversifiée et se devine dès son apparence, perçue comme une forme de laideur, ainsi que le démontrent les citations suivantes : « Her hair is streaked like a lynx¹⁷⁶ », « Circe's hair is matted like a dog's¹⁷⁷ », « Her voice is screechy as an owl¹⁷⁸ ». Madeline Miller tresse dès lors l'une des significations du prénom Circé : « an aunt (...) named me Hawk, Circe, for my yellow eyes, and the strange, thin sound of my crying.¹⁷⁹ » Les caractéristiques physiques deviennent un nom, puis une sensation qui tend vers la noblesse davantage que vers la laideur, représentant une forme de pouvoir lié à la connaissance et à l'intelligence que confèrent les hauteurs, mais aussi la puissance d'un oiseau de proie : « I felt poised as a hawk on a crag. My talons still held the rock, but my mind was in the air.¹⁸⁰ » Le plaisir de la conversation et d'une compagnie mortelle à la fois spirituelle et inoffensive amorce un début de liberté qui passe par l'esprit. Enfin, la métaphore du faucon achève sa sublimation par le haut vol qui confère à Circé une forme de clairvoyance au départ de son fils et à la répudiation de son père, comme si la dépendance à la peur était la dernière attache qui empêchait son élévation complète (et donc la pleine possession de son identité volatile) : « I felt distant and very clear, like a hawk borne upon the highest aether.¹⁸¹ »

Il est également nécessaire de s'attarder sur la figure du lion qui devient une allégorie de Circé ; animal qui, par sa noblesse, transforme la monstruosité initiale en sublime. Cette association est d'abord matérialisée par « a dagger with an ivory haft carved like a lion's face¹⁸² » offerte par un roi mortel, symbolisant donc à la fois son lien avec les mortels (d'autant plus qu'elle s'en est servi pour observer son sang, rouge comme le leur), mais aussi la royauté, particulièrement sur l'ensemble des animaux, dont découle l'idée de révolte – à la fois parce qu'elle accepte un cadeau refusé par son père, parce qu'il s'agit d'une arme, et parce que la coupure provoquée par

¹⁷⁶ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 8.

« Ses cheveux ont des mèches de différentes couleurs, comme le pelage d'un lynx. » p. 13. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 31.

« Ses cheveux sont aussi emmêlés que le pelage d'un chien. » p. 63. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 10.

« Sa voix crisse comme celle d'une chouette. » p. 17. [Traduction AUCHE C.]

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 8.

« une des tantes (...) m'appela Circé, Faucon, à cause de mes yeux jaunes et de l'étrange son furtif de mes pleurs. » p. 14. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 145.

« Je me sentais prête à frapper, tel un aigle sur son promontoire. Mes serres étaient encore agrippées au rocher, mais en pensée, j'étais déjà dans les airs. » p. 291. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸¹ *Ibid.* p. 254

« Je me sentais détachée, les idées très claires, pareille à un faucon au plus haut de l'Ether. » p. 515. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸² *Ibid.* p. 19.

« un poignard au manche d'ivoire orné d'une tête de lion sculptée. » p. 38. [Traduction AUCHE C.]

ce poignard permettra à Circé de réaliser sa différence vis-à-vis des divinités¹⁸³ – et enfin, le travail de la sorcière, puisque la lame sera utilisée pour couper et travailler les plantes. Circé personnifie ensuite entièrement cet aspect d'elle-même en invoquant une lionne comme un familier, voire un attribut, une incarnation synchrétique au même titre que la chouette d'Athéna : « I thought of those prancing goddesses who carry birds on their shoulders (...). I would put them to shame, I thought.¹⁸⁴ » Là encore, la figure du lion tend à élever la divinité de Circé au niveau des déesses majeures et plus encore, les surpasser au point de les humilier. Peu à peu, la lionne est humanisée par Circé, elle lui parle, la considère autonome (« The lion could take care of herself.¹⁸⁵ »), lui confère également la parole (« She lashed her tail as if to say, *That had better be the last of that.*¹⁸⁶»), l'appelle « Queen of Phoenicia¹⁸⁷ ». Finalement, le processus inverse s'opère et Circé devient lionne à part entière aux yeux même des autres dieux comme Hermès, dont l'usage de la métaphore n'est pas anodin : « Do you think I will sharpen the lioness's claws for her ?¹⁸⁸ » Télémaque crée également « a seated lioness with her jaws open¹⁸⁹ » en figure de proue de son premier bateau. Nous remarquons que, dans la plupart des allusions au félin, la mention des attributs d'attaque et de défense comme les griffes ou les dents est centrale, relativement à la personnalité de Circé, indomesticable et insoumise.

Circé et Tituba côtoient d'ailleurs les animaux de manière intime. Circé vit avec des loups, une lionne, des cochons et des chèvres. Le mélange entre humain et animal s'observe bien sûr dans la transformation des hommes en cochons mais aussi, dans l'autre sens, dans l'anthropomorphisation de ces derniers (Hermès demande : « Do you always talk to pigs when I am gone ? » à quoi elle répond « I like to think of the other way around¹⁹⁰».) C'est également une louve, Arcturos, qui

¹⁸³ « I was not a part of that dark water. » *Ibid.*

« je ne faisais pas partie de cette eau sombre. » p. 39. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 64.

« je pensai à ces déesses sautillant, un oiseau sur l'épaule (...). J'allais leur montrer, pensai-je. » p. 130. (Remarquons que l'idée de « honte » invoquée par le mot « shame » est retirée de la traduction, minimisant l'orgueil et surtout la dignité dont Circé s'enveloppe à ce moment). [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 76.

« La lionne saurait se débrouiller. » p. 152. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 110

« Elle agitait sa queue comme pour dire : *Il vaudrait mieux qu'il n'y en ait pas d'autres.* » p. 219. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 111

« reine de Phénicie » p. 222. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 70.

« Tu crois que je vais affûter les griffes de la lionne ? » p. 141. [Traduction AUCHE C.]

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 255.

« une lionne assise aux mâchoires ouvertes. » p. 517. [Traduction AUCHE C.]

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 74.

« Tu parles toujours aux cochons en mon absence ? » à quoi elle répond « J'aime mieux penser que c'est l'inverse » p. 147. [Traduction AUCHE C.]

ressent l'arrivée de Télégonos et l'annonce à Circé après le premier voyage de ce dernier.¹⁹¹ Tituba, de son côté, a vécu à plusieurs reprises avec de la volaille et est plus ou moins proche de vaches, bœufs, génisses et moutons, autant d'animaux qu'elle utilise pour ses sacrifices et qui sont de fait extrêmement importants dans le développement de sa magie, mais qu'elle semble paradoxalement humaniser¹⁹². Il semble en outre que l'esclavage déshumanise et peut-être animalise fondamentalement ceux qui en sont victimes : « Alors ils accouraient de tous les coins de l'île, pour tenter d'oublier qu'ils n'étaient plus des humains.¹⁹³ »

Tituba, quant à elle, peut avoir une apparence monstrueuse lorsqu'elle ne prend pas soin de son allure¹⁹⁴, mais aussi du fait de sa couleur qui la désigne comme une incarnation du mal. Cependant, les personnages extérieurs soulignent également sa beauté paradoxale, et l'exotisme qu'elle matérialise crée une sorte de fascination contradictoire : « Sa manière [à Abigail] de m'écouter, de me regarder comme si j'étais un objet épouvantable et cependant attirant !¹⁹⁵ » À la différence de Circé, Tituba ne possède pas de caractéristiques physiques à rapprocher d'une bête. En revanche, elle peut troquer son apparence humaine pour celle d'un animal : « [Man Yaya] m'apprit à me changer en oiseau sur la branche, en insecte dans l'herbe sèche, en grenouille coassant dans la boue de la rivière Ormonde quand je voulais me délasser de la forme que j'avais reçue à la naissance.¹⁹⁶ » Cependant, elle ne semble pas utiliser ce pouvoir très souvent avant sa mort, où la transformation s'apparente à une forme de métempsychose choisie et intermittente : « Je me change en "anoli" (...). Parfois je fais coq guimbe dans le pitt' (...). Parfois je me change en oiseau (...). Parfois enfin, je me fais chèvre (...).¹⁹⁷ ». Toutes sortes de catégories du règne animal sont visitées par l'esprit de la sorcière. La symbolique bestiale est particulièrement importante d'un point de vue occulte, puisque les animaux sont fréquemment habités par des « invisibles » ou des sorciers. Celle-ci change selon les cultures : « Qu'ils sont enfantins les

¹⁹¹ « The wolf shoved past me and went racing across the clearing. I watched her go. Arcturos, we called her. Most of the animals did not have names, but she had been Telegonus' favorite. She angled upwards, to the cliff that overlooked the shore. » *Ibid.* p. 202.

« La louve me bouscula pour sortir et fila à travers la clairière. Je la regardai partir. Nous l'appelions Arcturos. La plupart des animaux n'avaient pas de nom, mais c'était la préférée de Télégonos. Elle se dirigea vers le sommet de la colline qui surplombait la grève. » p. 410. [Traduction AUCHE C.]

¹⁹² « Les poules et les pintades qui m'avaient nourrie de leurs œufs. La vache qui m'avait donné son lait. Le cochon que j'engraisais depuis un an sans jamais avoir eu le cœur de le tuer. » CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 38.

¹⁹³ *Ibid.* p. 32.

¹⁹⁴ « Redoutable et hideuse ! Mes cheveux, que je ne peignais plus, formaient comme une crinière autour de ma tête. Mes joues se creusaient et ma bouche éclatait impudique, tendue à craquer sur mes gencives boursouflées. » *Ibid.* p. 106.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 71.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 23.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 272/273.

hommes à peau blanche pour choisir de manifester leurs pouvoirs au travers d'animaux comme le chat ! Nous autres, nous préférons des animaux d'une autre envergure : le serpent, par exemple reptile superbe aux sombres anneaux !¹⁹⁸ » Les deux animaux mentionnés sont associés au mal et au Diable en Occident.

Nous nous rappelons en outre que la Martinique est connue depuis Christophe Colomb comme l'île aux serpents, lesquels seront ensuite affichés sur les armoiries de l'île depuis 1766. Mathilde Varin a précisément démontré l'importance symbolique du serpent en Amérique : « Les ondulations de son corps se font et se défont en une sorte de danse ininterrompue et qui semble n'obéir à aucune règle. Elles ont impressionné les esprits qui ont vu dans ce perpétuel mouvement l'image de l'énergie primitive et primordiale.¹⁹⁹ » André Dommergues explique quant à lui le lien entre serpent et savoir dans l'Afrique noire : « Souvent le serpent est le gardien des antiques secrets. Chez les Dogon le python est versé dans la connaissance des plantes médicinales. Il est "le guérisseur des animaux". (...) Mais ce savoir dont le serpent est le dépositaire privilégié n'est pas profane : de tous temps les religions ont fait du serpent le véhicule du sacré.²⁰⁰ » Au croisement de ces deux cultures, l'importance centrale et transcendante du serpent est réelle pour Tituba, qui atteint une certaine symbiose avec l'animal : « Un mystérieux serpent était entré en moi. Était-ce le serpent primordial dont Man Yaya m'avait parlé tant de fois, figure du dieu créateur de toutes choses à la surface de la terre ?²⁰¹ » Bien entendu, il est également question de la symbolique charnelle du serpent, représentant la tentation dans la culture chrétienne, mais son aspect sexuel est aussi présent dans les cultures antillaises et amérindiennes. Tituba oscille donc entre deux extrêmes manichéens de la symbolique reptilienne selon les cultures, à la fois noble et diabolique (« C'était comme si on se trouvait en face d'un serpent ou de quelque reptile méchant, malfaisant²⁰² » à propos de Parris qui est alors associé au diable).

En fréquentant Hermès, Circé s'identifie également d'un point de vue moral et psychologique au serpent : « He was a poison snake, and I was another, and on such terms we pleased ourselves²⁰³ » mais cette métaphore est davantage utilisée pour qualifier les altérités négatives

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 94.

¹⁹⁹ VARIN M. « La symbolique du serpent sur le continent américain », Faculté de médecine de Créteil, 2008, consulté sur <http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=925>

²⁰⁰ DOMMERGUES A. « Le culte du serpent en Afrique noire », in *Présence Africaine*, vol. 114, no. 2, 1980, p. 134 consulté sur <https://doi.org/10.3917/presa.114.0132>

²⁰¹ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 33.

²⁰² *Ibid.* p. 58.

²⁰³ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 69.

« C'était un serpent venimeux, j'en étais un autre, et sur ces bases, nous nous amusions. » p. 140. [Traduction AUCHE C.]

(Scylla²⁰⁴, les capitaines voleurs et violeurs²⁰⁵, Hélène²⁰⁶, Athéna²⁰⁷) de la même manière que le requin : tous deux prédateurs violents ou insidieux. L'image du poisson est quant à elle plus utilisée pour les personnes piégées et vulnérables (« Perhaps [Pasiphaé] had even ordered them to his bed, as the hook to catch the fish²⁰⁸ », « They looked like fish, caught beneath a winter's skim of ice²⁰⁹ »). Une fois seulement, Circé se qualifie de « bloodless fish²¹⁰ » pour marquer sa différence avec les mortels, plus vivants que les dieux. Nous remarquons donc que la protagoniste peut être apparentée à toutes les catégories du monde animal hormis les insectes, ce qui accentue à la fois son hybridité et son universalité au-delà des frontières de l'espèce.

b) *Un ethos divin ou monstrueux ?*

Une certaine ambiguïté paradoxale est créée entre l'aspect divin et l'aspect monstrueux de la magie. Cela est particulièrement frappant chez Circé, dont les origines divines sont claires mais qui reste une créatrice de monstres, et de fait partage avec eux une part de monstruosité devenant cette fois morale. Hermès interroge la place de la sorcière entre les extrêmes qui reflètent les jugements extérieurs tout en questionnant réellement l'identité que Circé choisit de se créer : « Would I be a skimmed mill or a harpy ? A foolish gull or a villainous monster ? Those could not still be the only choices.²¹¹ » Cette hésitation subsiste, comme nous le voyons, jusqu'à la moitié du roman à partir de laquelle Circé rejette les clivages imposés. Cependant, la déesse reste située aux yeux des autres entre ces deux extrêmes qu'elle abhorre également, en témoigne la provocation de Pénélope : « [Ulysse] said of all the gods and monsters he had met, you were the only one he would wish to meet again.²¹² »

D'autre part, la perception de la sorcière change d'un extrême à l'autre selon les communautés. Pour les mortels, Circé est une « golden goddess, beautiful and kind²¹³ » sans la moindre

²⁰⁴ *Ibid.* p. 82.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 138.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 157.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 175 et 246.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 70.

« Peut-être leur avait-elle-même ordonné de se glisser dans son lit, pour jouer le rôle d'appât et ferrer le poisson. » p. 158. [Traduction AUCHE C.]

²⁰⁹ *Ibid.* p. 166.

« On aurait dit des poissons, prisonniers sous une fine couche de glace hivernale. » p. 333. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁰ *Ibid.* p. 164.

« poisson exsangue » p. 538. [Traduction AUCHE C.]

²¹¹ *Ibid.* p. 148.

« Serais-je une petite nature pleurnicharde ou une garce ? Une mouette stupide ou un vilain monstre ? Il ne devait pas y avoir que ces deux possibilités. » p. 296. [Traduction AUCHE C.]

²¹² *Ibid.* p. 228.

« Selon lui, de tous les dieux et les monstres qu'il avait rencontrés, tu es la seule qu'il aurait aimé revoir. » p. 464. [Traduction AUCHE C.]

²¹³ *Ibid.* p. 30.

imperfection physique, suscitant pour ceux qui sont conscients de son pouvoir vénération, admiration, fascination (c'est le cas de Glaucos²¹⁴, de Dédale et ses hommes²¹⁵, de certains autres mortels accueillis sur son île²¹⁶, d'Ulysse²¹⁷ et bien sûr de Télémaque qui le prouve par son amour) ; tandis que pour les dieux, « her eyes are yellow as piss »²¹⁸, et Persès la qualifie de « freak²¹⁹ ». Circé n'est qu'objet de mépris, de dégoût et de rejet, comme un monstre, non par hybridité cette fois mais par manque (de puissance, de brillance, de beauté). Cependant, les monstres sont chéris des dieux car ils leur apportent des prières, du défi et une certaine célébrité. Par extension, les dieux eux-mêmes sont décrits comme des monstres moraux, dénués de compassion, violents : « they find their fame by proving what they can mar : destroying cities, starting wars, breeding plagues and monsters.²²⁰ » Alors, si Circé est considérée comme une déesse, elle peut paradoxalement difficilement échapper à la monstruosité. C'est sans doute pourquoi la magicienne tente de s'éloigner le plus possible de cette catégorisation, ce à quoi ses interlocuteurs sont sensibles, notamment Ulysse : « he had never met a god who enjoyed their divinity less²²¹ ». Et c'est encore une fois paradoxalement que son hybridité humaine et divine l'éloigne de cette monstruosité vers un sublime moral et héroïque. Ainsi, Circé surpasse tous les dieux par son courage en emportant la queue du Trygon et en défiant Hélios et Athéna. Et elle surpasse tous les humains en immolant son immortalité à sa philanthropie et à son amour pour Télémaque. De la même manière, Tituba est sublimée en martyre de l'esclavage, de la communauté noire et de la misogynie à travers de nombreuses souffrances physiques et morales qui la conduisent à la mort.

« déesse dorée, belle et bonne. » p. 62 [Traduction AUCHE C.]

²¹⁴ « Circe, miracle, blessing of my life (...) I will keep a fire (...) burning for you always. » *Ibid.* p. 33.

« Circé, tu es un miracle, la bénédiction de ma vie (...) Je garderai toujours un feu allumé pour toi. » p. 67. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁵ « We will make sacrifice to you every day of our lives for this. » *Ibid.* p. 84

« Nous ferons un sacrifice en ton honneur chaque jour de notre vie pour ceci. » p. 168. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁶ « They knelt to me on my yellow sands. "Goddess," they said, "at least give us your name so we may send you our thankful prayers." » *Ibid.* p. 138.

« Ils s'agenouillaient devant moi sur mes sables jaunes. "Ô Déesse, dis-nous au moins ton nom, que nous puissions t'envoyer nos prières en remerciement." » p. 275. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁷ « You are braver than most gods then. » *Ibid.* p. 144, « A door that did not open at his knock was a novelty in its own right, and a kind of relief as well. » *Ibid.* p. 155.

« Dans ce cas, tu es plus courageuse que la plupart des dieux. » p. 288, « Une porte qui ne s'ouvrait pas dès qu'il frappait était en soi une nouveauté pour lui et aussi une sorte de soulagement. » p. 310. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁸ *Ibid.* p. 10.

« Ses yeux sont jaunes comme de la pisse. » p. 17. [Traduction AUCHE C.]

²¹⁹ *Ibid.* p. 21.

« bête curieuse » p. 43. [Traduction AUCHE C.]

²²⁰ *Ibid.* p. 97.

« ils trouvent leur renommée en prouvant ce qu'ils sont capables de gâcher : en détruisant des villes, initiant des guerres, engendrant monstres et épidémies. » p. 196. [Traduction AUCHE C.]

²²¹ *Ibid.* p. 266.

« il n'avait jamais rencontré un dieu qui tirait moins de plaisir de sa divinité. » p. 542. [Traduction AUCHE C.]

Ainsi, nous constatons en premier lieu une forme de monstruosité physique qui se caractérise par une laideur du point de vue des autres et une hybridité animale très accentuée. Celle-ci se justifie par une cohabitation et une communication avec les animaux aussi aisée qu'avec les humains, mais aussi par l'usage de métaphores animales et d'une symbolique très forte, notamment associée au sacré, inversant la tendance monstrueuse vers le sublime. Madeline Miller file l'étymologie du nom Circé en élevant peu à peu son personnage dans les airs à l'image d'un aigle, mais l'affilie également graduellement au lion qui matérialise sa montée en puissance. Tituba, quant à elle, peine à échapper à la conception manichéenne du serpent, entre deux cultures opposées. Dans le roman, les animaux sont sacrés car sacrificiels, mais aussi véhicules de la transcendance. De manière générale, les deux sorcières échappent ou tentent d'échapper à une monstruosité morale par une certaine noblesse courageuse et martyre. Oscillant toujours entre une divinité qui peut se révéler monstrueuse et une apparente monstruosité sacrée, l'ambiguïté extrême qui caractérise la sorcière reste présente.

Les deux romans réfléchissent donc précisément à la définition de la sorcière et de ses pouvoirs ainsi qu'à son inscription dans le cosmos. Il semblerait que Circé et Tituba s'accordent sur le fait que la magie se fonde à la fois sur une prédisposition, sur du travail et sur la volonté. Ces trois éléments expliquent comment fonctionne l'évolution des rituels et de la puissance des protagonistes. En effet, l'on observe que la pratique magique évolue du plus inné et du plus naturel (notamment les paroles propitiatoires et les vertus végétales), vers la difficulté de l'inconnu (par l'exil et le contraste des cultures) avant de permettre aux sorcières de réaliser leurs plus chers et plus importants désirs. À cette image, les rituels se complexifient et s'imprègnent de plus en plus de violence. De fait, Circé et Tituba se construisent une identité incertaine, inconnue aux autres mais impressionnante et fascinante. Cette ambiguïté justifie l'oscillation constante de leur image et de l'essence même de leur magie entre divinité et monstruosité. Les sorcières prouvent leur dimension sublime en convertissant leur hybridité animale en une forme de noblesse, et en élevant leur différence en martyre. Car si elles sont des monstres, c'est également et avant tout par leur appartenance multiple aux différents mondes et différentes communautés, devenant par essence la confrontation du même et de l'autre.

II. Médiatrice entre les communautés

Comme dans beaucoup de récits, les femmes sont dans une position médiatrice qui, dans le cas des sorcières, est ici radicalisée puisqu'il ne s'agit pas uniquement d'établir des liens entre les

communautés humaines mais aussi entre les humains et l'au-delà, et avec les différents éléments naturels et surnaturels. Cependant, nous nous intéresserons plus précisément à la place qu'occupent les sorcières au sein des différentes sociétés, puisqu'elles sont – comme nous le verrons – définies comme des êtres mouvants, instables, des électrons libres à la fois intégrés à la communauté et mis à l'écart. Cela se démontre en effet par un métissage, une sorte d'hybridité de leur identité sociale qui les place en situation d'intermédiaires. Dans un même temps, les sorcières subissent un processus de marginalisation progressif en tant que boucs émissaires par excellence. Ces différents phénomènes sociaux les conduisent à considérer l'autre en général sous deux angles induits par l'expérience de la souffrance : la peur ou l'empathie.

A. Métissage social : trouver une appartenance pour trouver son identité

Avant tout, les sorcières sont le fruit d'un métissage qui est d'autant plus signifiant qu'il ouvre les deux romans en tant que constituant principal de l'identité des personnages. Chez Maryse Condé, nous lisons : « Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du *Christ the King*²²² ». Tituba appartient alors aux communautés blanche et noire à la fois. D'autre part, son entourage se révèle de plus en plus hétéroclite à mesure que le récit se développe. Elle est tout d'abord entourée d'Ashantis tels que sa mère et son père adoptif qui l'élèvent avant qu'elle ne soit adoptée par une Nago, Man Yaya²²³. Dans un second temps, Tituba passe toute la première partie de sa vie adulte sous la tutelle des Blancs, qu'elle rejoint volontairement, au contraire du reste de la communauté noire. Enfin, elle passe un certain temps parmi des Marrons dont elle partage l'indépendance. Au fil de l'histoire, elle entretient des liens avec le sacré antillais qui constitue le fondement de sa sorcellerie ; puis avec le sacré chrétien auquel elle se convertit par amour mais sans croyance ; avant de se faire défenseuse des Juifs²²⁴, aussi persécutés que les Noirs. Elle entretient par ailleurs une relation charnelle avec un Noir esclave (John Indien), un Blanc (Benjamin Cohen d'Azevedo²²⁵), un Marron (Christopher²²⁶), puis de nouveau un Noir ancien esclave (Iphigène²²⁷) comme pour clore le cycle et déterminer sa communauté légitime.

²²²CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 13.

²²³Il s'agit de deux populations d'Afrique de l'Ouest, respectivement du Ghana et du Bénin.

²²⁴« Oui, j'en vins comme les Cohen d'Azevedo à diviser le monde en deux camps : les amis des Juifs et les autres, et à supputer les chances pour les Juifs de se faire une place dans le Nouveau Monde. » *Ibid.* p. 200.

²²⁵Deuxième amant de Tituba, un Juif qui l'a rachetée après les procès de Salem avant de la libérer pour la Barbade.

²²⁶Troisième amant de Tituba, un Marron qui ne fréquente Tituba que de manière charnelle et dans l'espoir qu'elle le rende invincible dans sa rébellion contre les Blancs.

²²⁷Dernier amant de Tituba, qui le restera dans l'au-delà bien qu'elle le considère comme un fils. Il s'agit d'un esclave rebelle récidiviste conduisant la révolte funeste proposée par l'héroïne.

Les différents personnages du roman établissent des liens entre traits de personnalité et caractéristiques d'une « race » ou d'une autre, lesquelles semblent se mélanger chez Tituba. Ainsi, John Indien dit à son amante : « Ne fais pas cette tête-là, sinon mes amis diront que tu fais la fière. Ils diront que ta peau est noire, mais que par-dessus tu portes masque blanc.²²⁸ » À plusieurs reprises, la tentation de devenir « pareille à eux, qui ne savent que tuer, détruire »²²⁹ se fait sentir et s'accomplit même par le biais de malédictions et de calomnies. Tituba va jusqu'à apprendre la sorcellerie des Blancs par l'intermédiaire d'une certaine Judah White, dont le nom de famille est évocateur.²³⁰ D'autre part, Stéphanie Mulot rappelle que dans la société aux Antilles, « la femme désireuse du maître apparaît comme une abominable traîtresse ; elle abandonne son groupe d'appartenance, renie ses origines et rompt avec l'Afrique pour incorporer, quitte à les transformer, les valeurs et les codes du système colonial blanc. Par ce désir “lactifié”, elle tourne le dos à l'homme noir, lui signifiant l'humiliation de sa condition, et utilise le métissage comme principe de promotion, de reproduction et de survie.²³¹ » C'est une action que Tituba produit à triple reprise : par son asservissement volontaire à Susanna Endicott (« Est-ce que ce n'était pas folie ? Folie et trahison ?²³² ») et Samuel Parris, puis par sa relation charnelle avec son maître Benjamin Cohen d'Azevedo.

Circé, quant à elle, se présente tout d'abord comme la fille d'une nymphe et d'un titan, puis se découvre peu à peu des points communs avec les mortels, jusque dans sa voix²³³ et dans son sang, qui est « red, for I did not have my uncle's power²³⁴ ». Les premiers siècles de sa vie se déroulent dans l'entourage des divinités, mais dès sa première rencontre avec Glaucos, Circé aura une compagnie majoritairement mortelle. Après un premier amour platonique pour un mortel qui deviendra un dieu (Glaucos), Circé aura une relation charnelle avec un dieu tout d'abord (Hermès), puis un mortel « craftsman almost equal to a god²³⁵ » (Dédale), un mortel entouré de dieux (Ulysse), et enfin un mortel à part entière, totalement éloigné des dieux (Télémaque). Nous relevons chez la plupart de ces amants une ambiguïté, un certain métissage également, qui

²²⁸ *Ibid.* p. 56.

²²⁹ *Ibid.* p. 53.

²³⁰ *Ibid.* p. 85.

²³¹ MULOT S. « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », in *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3, 2007, pp. 517-524 consulté sur <https://doi.org/10.3917/ethn.073.0517>

²³² CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 37.

²³³ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 68.

²³⁴ *Ibid.* p. 19.

« rouge, car je n'avais pas le pouvoir de mon oncle. » p. 38. [Traduction AUCHE C.]

²³⁵ *Ibid.* p. 25.

« un artisan qui est presque l'égal d'un dieu. » p. 52. [Traduction AUCHE C.]

s'atténue de la divinité vers l'humanité au fil de l'histoire. Circé elle-même marquera le passage d'une communauté à l'autre jusque dans son essence, en se transformant en mortelle.

C'est cette appartenance multiple qui permet la médiation de Circé et Tituba entre les différentes communautés avec lesquelles elles partagent des caractéristiques. Le problème que pose ce mélange est bien entendu celui de l'appartenance, de l'identification, puisque les sorcières sont issues d'un amalgame de catégories contradictoires d'un point de vue social, physique et psychologique. Les protagonistes se livrent alors à différentes projections pour chaque fragment de leur personnalité.

La première figure à laquelle Circé s'identifie est Prométhée car il s'agit du seul dieu qu'elle rencontrera cherchant à se distinguer des autres dieux, rejoignant son propre sentiment d'étrangeté. Il s'agit sans conteste du dieu le plus proche des mortels et le plus empathique à leur égard. Cette rencontre et les enjeux qui y sont rattachés conduiront les actions de Circé tout au long de l'histoire, notamment dans son comportement avec les mortels mais aussi dans son émancipation de la communauté divine. Ainsi, la première révolte ouverte de Circé est régie par la pensée : « I was not like them. *Are you not ?* The voice was my uncle's, resonant and deep. *Then you must think, Circe. What would they not do ?*²³⁶ » Elle renforce l'identification jusqu'à une forme d'héroï-comique ironique, comparant avec désenchantement son exil à celui de Prométhée, et son attaque à l'encontre de la plus belle nymphe à la rébellion de Prométhée contre le roi des dieux : « There was a part of me, I think, that had hoped for a crag in the Caucasus after all, and an eagle diving for my liver. But Scylla was no Zeus, and I was no Prometheus.²³⁷ »

Par ailleurs, chaque rencontre importante de la vie de Circé sera marquée par une référence à sa rencontre avec Prométhée, vécue comme une fierté et révélant également une part de son identité à son interlocuteur. Elle raconte ainsi la scène en détail à Aeétès, puis tente d'en parler avec Glaucos. Elle questionne son premier amour, Hermès, à son propos. Les talents de Dédale sont une métaphore du cadeau de Prométhée aux mortels : « I thought of another dim room, with another prisoner. He had been a craftsman also. On the foundation of his knowledge civilization had been built.²³⁸ » Enfin, Télémaque redevient l'auditeur privilégié de l'histoire à la place

²³⁶ *Ibid.* p. 46.

« Je n'étais pas comme eux. *Ah non ?* La voix était celle de mon oncle, profonde et sonore. *Alors tu dois réfléchir, Circé. Qu'est-ce qu'ils ne feraient pas ?* » p. 93. [Traduction AUCHE C.]

²³⁷ *Ibid.* p. 58.

« Une partie de moi, je crois, avait bel et bien espéré un pic du Caucase et un aigle fondant sur mon foie. Mais Scylla n'était pas Zeus, pas plus que je n'étais Prométhée. » p. 118. [Traduction AUCHE C.]

²³⁸ *Ibid.* p. 107.

« Je songeai à une autre pièce mal éclairée, renfermant un autre prisonnier. Lui aussi était artisan. La civilisation avait été fondée sur les bases de son savoir. » p. 215. [Traduction AUCHE C.]

d' Aeétès : « There was a kind of joy in drawing Prometheus for him²³⁹ ». Seuls Ulysse et Télégonos n'entendront pas parler de l'oncle de Circé. Cela s'explique sans doute par un accès de clairvoyance après les paroles révélatrices de Médée sur la réalité de sa solitude, amorçant définitivement le deuil de cette rencontre qui perd de sa valeur après des millénaires (en témoigne la métaphore de la couverture miteuse) et effaçant son identification à Prométhée (qui était après tout une forme d'élévation et la rappelle à l'humilité) : « I helped Prometheus, I reminded myself. But it sounded pathetic even to my ears. How long would I cling to that handful of minutes, trying to cover myself as if with some threadbare blanket ? It did not matter what I had done then. Prometheus was on his crag, and I was there.²⁴⁰ »

La deuxième figure d'identification est Aeétès, avec lequel la connexion s'établit dans l'onomastique et sans doute dans la capacité qu'ont les deux personnages à observer les choses de loin, sous un autre angle – « Aeètes, my father had named him. *Eagle*.²⁴¹ » –, ce qui se rapproche du faucon de Circé. De sa naissance au départ d'Aeétès, le frère et la sœur sont d'ailleurs inséparables. Encore une fois, Circé valorise Aeétès par la différence de sa réflexion, comparable à celle de Prométhée : « My brother, the philosopher. Do you know how many gods are such ? Only one other that I had met. The blue sky arched above us, but I was in that old drak hall again, with its manacles and blood.²⁴² » Mais cette identification est rapidement brisée par les changements que Médée lui rapporte au sujet de son père : « I had lost him long ago.²⁴³ »

Parmi les mortels, Circé entretient des points communs avec Dédale à deux niveaux : d'abord par la ressemblance que nous avons pointée entre création architecturale et magie, mais aussi parce que « he, too, knew what it was to make monsters.²⁴⁴ » Une analogie similaire apparaît concernant Télémaque : « He was no witch, but he had the temperament for it.²⁴⁵ » La déesse compare

²³⁹ *Ibid.* p. 263.

« J'éprouvais une forme de joie à lui dépeindre Prométhée » p. 535. [Traduction AUCHE C.]

²⁴⁰ *Ibid.* p. 127.

« J'avais beau me rappeler que j'avais aidé Prométhée, cette justification était pathétique même à mes propres oreilles. Combien de temps aillais-je me raccrocher à cette poignée de minutes, comme si je pouvais m'en servir à la manière d'une couverture miteuse pour me couvrir ? Peu importe ce que j'avais fait alors. Prométhée était sur son pic, et moi ici. » p. 254. [Traduction AUCHE C.]

²⁴¹ *Ibid.* p. 21.

« Aeétès, l'avait appelé mon père. *Aigle*. » p. 43. [Traduction AUCHE C.]

²⁴² *Ibid.* p. 22.

« Mon frère le philosophe. Savez-vous combien de dieux sont ainsi ? Je n'en avais rencontré qu'un seul à part lui. Le ciel bleu formait une voûte au-dessus de nous, mais je fus transportée dans cette vieille salle sombre, avec ses fers et son sang. » p. 46. [Traduction AUCHE C.]

²⁴³ *Ibid.* p. 125.

« Il y avait longtemps que je l'avais perdu. » p. 251. [Traduction AUCHE C.]

²⁴⁴ *Ibid.* p. 91.

« lui aussi savait ce que c'était que de fabriquer des monstres. » p. 183. [Traduction AUCHE C.]

²⁴⁵ p. 239.

également son esprit agité à celui d'Ulysse ou de son fils : « Why should he be peaceful ? I never was, nor his father either.²⁴⁶ »

Concernant la sorcellerie, Circé trouve peu de comparaison : Aeétés et Persès exploitent tous deux des formes de magie bien plus puissantes et différentes de la sienne. Circé rejette toute ressemblance avec Pasiphaé par la faiblesse et l'immoralité de sa sorcellerie tandis que Médée, à l'inverse, refuse l'amitié et le mentorat de Circé par fierté et mépris de sa solitude. Seule Pénélope est à la hauteur de l'héroïne et se fait son double comme dans *L'Odyssée* originale mais cette fois-ci aussi en termes de pratiques magiques, et sur un pied d'égalité (l'une n'est pas l'envers de l'autre), ainsi que l'explique Catherine Macmilan :

In this sense, Circe clearly echoes Penelope : both appear to be condemned to a life of waiting, weaving and domesticity, both are single mothers attempting to bring up a son of Odysseus in his absence, both are forced to use their wits to keep unwanted suitors at bay. The similarities between the two characters are such that, at the end of the novel, they switch roles or even fates ; Penelope takes over Circe's role as the witch of Ææa after Circe, having transformed herself into a mortal, leaves with Telemachus for a journey to Egypt.²⁴⁷

De la même manière, les pouvoirs de Tituba reflètent ceux de Man Yaya, ce qui est la conséquence de leur relation d'apprentissage. Et malgré son métissage, toutes les souffrances de Tituba, sa soif de rébellion et de réparation du monde trouvent leur projection dans de nombreuses figures d'esclaves (comme Christopher et Iphigene) et de femmes.

Mais c'est surtout Hester qui concentre le plus grand nombre de points communs avec Tituba, malgré leur différence de couleur. Toutes deux emprisonnées, considérées comme des rejets de la société ; toutes deux enceintes à deux reprises d'un premier enfant avorté et d'un deuxième qui ne verra pas le jour à cause de la mort de leur mère ; pareilles dans leur désir de ne pas survivre (Hester se suicide et Tituba se lamente : « Hester, je serais partie avec toi !²⁴⁸ ») et bien sûr, toutes deux victimes de la misogynie : on peut considérer Hester comme l'*alter ego* de Tituba. Ce

²⁴⁶ *Ibid.* p. 182.

« Pourquoi devrait-il être paisible ? Je ne l'avais jamais été, et son père non plus, quand je l'avais connu. » p. 370. [Traduction AUCHE C.]

²⁴⁷ MACMILAN, Catherine, « The Witch(es) of Ææa, Immortality and the Chronotope in Madeline Miller's Circe » in *Gender Studies*, vol.18, université d'Istanbul, 2019, p. 33.

« Dans ce sens, Circé fait clairement écho à Pénélope : toutes deux semblent être condamnées à une vie d'attente, de tissage et de domesticité, toutes deux sont mères célibataires tentant d'élever un fils d'Ulysse durant son absence, toutes deux sont forcées d'utiliser leur esprit pour garder des prétendants indésirables à distance. Les similarités entre les deux personnages sont telles qu'à la fin du roman, elles échangent les rôles et même leur destin ; Pénélope prend le relai de Circé en tant que sorcière d'Ææa après que Circé, s'étant elle-même transformée en mortelle, part avec Télémaque pour un voyage en Egypte. » [Notre traduction]

²⁴⁸ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 175.

parallèle se prolonge par-delà la mort car si Tituba s'engage à « aguerrir le cœur des hommes. L'alimenter de rêves et de liberté. De victoire²⁴⁹ » pour rendre la vie des esclaves meilleure, Hester « poursuit son rêve : créer un monde de femmes qui sera plus juste et plus humain.²⁵⁰ » Tel est également le cas d'Iphigene, qui partage une enfance très similaire à celle de Tituba : « Comme son histoire ressemblait à la mienne ! Du coup, l'affection que j'avais aussitôt ressentie pour Iphigene s'épanouit, trouvant en quelque sorte une base légitime.²⁵¹ »

Cette identité fragmentée imposée par le métissage permet également de placer la sorcière en intermédiaire. Nous considérerons davantage la médiation qu'opère la sorcière entre le monde des morts et celui des vivants plus loin dans notre étude. Chez Maryse Condé, il est clair que la sorcière est avant tout et surtout un intermédiaire entre le monde humain et celui des « invisibles », puisque ces derniers lui transmettent leurs pouvoirs et leur savoir dans l'objectif qu'ils soient appliqués au monde matériel. Cela s'observe particulièrement lors de l'invocation d'Abigail Cohen d'Azevedo : la communication entre la femme invisible et sa famille vivante n'est possible qu'à travers Tituba et ses pouvoirs. Circé, quant à elle, peut transmettre les prophéties des dieux aux mortels car selon Apollon : « my vessels must have prophecy in their blood²⁵² ». Pour autant, il semble que la sorcière ne soit pas indispensable pour faire le lien entre les dieux et les mortels, puisque ceux-ci communiquent à plusieurs reprises dans le roman (nous pouvons citer Ulysse et Athéna comme exemple le plus évident).

D'autre part, Tituba est, par son statut d'esclave, la médiatrice privilégiée entre les maîtres blancs et les esclaves noirs, mais aussi parfois entre les maîtres. Sa qualité de sorcière influence cependant principalement les communications qui se fondent sur une volonté de vengeance ou du moins l'expression d'une colère. L'on peut citer la requête de malédiction de l'esclave de Joseph Henderson qui lui rappelle : « Tu n'es plus à la Barbade, parmi nos malheureux frères et sœurs. Tu es parmi des monstres qui veulent nous détruire²⁵³ ». Cette conversation est mise en parallèle avec celle de la maîtresse Rebecca Nurse qui la suit immédiatement, et où la vieille femme lui demande de punir ses voisins. Même en prison, Tituba occupe une position hybride de captive à

²⁴⁹ *Ibid.* p. 268.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 271.

²⁵¹ *Ibid.* p. 245.

²⁵² MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 162.

« Mes messagers doivent avoir la prophétie dans le sang. » p. 327. [Traduction AUCHE C.] (Remarquons qu'ici « vessels » est traduit par « messagers » bien que le terme anglais soit bien plus déshumanisant. Il peut être traduit par « réceptacle » ou « récipient »).

²⁵³ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 109.

moitié libre, ayant la possibilité d'aller d'épicerie en épicerie mais enchaînée ; prisonnière mais employée de la prison en cuisines, communiquant entre les mondes libre et non-libre.

Circé, quant à elle, rejette totalement sa position d'intercesseur entre les mortels et les dieux puisqu'elle évite la compagnie de ces derniers. Sur son île, c'est cependant elle qui contrôle les termes de la communication entre Pénélope, Télémaque, Télégonos, et Athéna²⁵⁴ ou Hermès²⁵⁵. Toutes sortes de communauté s'y côtoient par ailleurs : entre animaux, dieux, mortels, demi-dieux, sorcières et nymphes. Seuls les monstres se trouvent en dehors de son territoire, mais Circé va jusqu'à se déplacer pour maîtriser leurs relations avec les autres communautés. Nous pouvons relever comme exemple la naissance du Minotaure qui se fait sous sa supervision, puis la fabrication du sort qui contrôlera sa faim anthropophage et enfin la protection du monstre contre Minos, après avoir entrevu le destin de la créature. Nous pouvons également citer la triple intervention de Circé auprès des mortels et de Scylla : d'abord, la mort des marins de Pasiphaé est empêchée grâce à son illusion ; ensuite, la sorcière instruit Ulysse de son passage près de Scylla et compense son impuissance en déplaçant son contrôle et ses connaissances sur l'épreuve des sirènes (qui sont aussi des monstres) ; enfin, elle parvient à vaincre Scylla en rompant son exil.

L'hybridité des sorcières ne se constitue donc pas seulement en termes de nature mais également de société. Le métissage des « races » et des communautés est le premier levier qui fait de la sorcière leur médiatrice privilégiée. En effet, Tituba partage sa généalogie tout comme sa compagnie avec les Blancs, les Noirs et les Marrons, mais aussi avec différentes religions. Circé, quant à elle, mutualise une généalogie naïade et titanesque avec des caractéristiques mortelles qui expliqueront une telle diversité de relations. Cet aspect entraîne une difficulté d'identification pour les sorcières qui de fait construisent une identité fragmentée, s'accrochant aux ressemblances qu'elles observent avec différents personnages. Circé se retrouve donc dans Prométhée, Aeétès, Dédale, Télémaque, Télégonos et Pénélope tandis que Tituba entretient davantage de points communs avec Man Yaya, Elizabeth, Betsey, Iphigene et surtout Hester. Nous remarquons cependant qu'à la suite de ces nombreuses tentatives d'identification, les sorcières se détachent peu à peu de leurs modèles pour affirmer leur force et leur différence et de fait, favorisent leur marginalisation.

²⁵⁴ Ses multiples sorts contrôlent l'accès d'Athéna à l'île et la communication se fait en la présence de Circé.

²⁵⁵ « "I have a message that concerns one of your guests." I felt a grating fear along my ribs, but I kept my voice flat. "They can hear you where you stand." » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 240.

« "J'ai un message qui concerne l'un de tes invités." Malgré la peur irritante qui s'infiltrait le long de mes côtes, ma voix resta neutre. "Ils t'entendent très bien de là-bas." » p. 488. [Traduction AUCHE C.]

B. *Pharmakos* et bouc émissaire : le processus de marginalisation

Le lien entre sorcière et bouc émissaire est saillant dès l'étymologie puisque, comme nous l'avons rappelé plus tôt, le *pharmakos* désigne non seulement le sorcier et ses drogues mais également la victime expiatoire par laquelle la cité est purifiée. Ainsi que l'explique René Girard (à qui nous référerons dans nos développements), il s'agit d'un mécanisme régulateur de la violence qui s'est développée au sein de la communauté. Il faut alors exclure cette violence du groupe par l'intermédiaire du bouc émissaire – action réunificatrice par l'intermédiaire d'un même désir. La victime est selon les cultures l'objet d'un sacrifice ou d'une expulsion de la communauté, deux moyens de déplacement de la culpabilité. Pour que ce phénomène soit effectif, il faut que les individus soient persuadés que la victime émissaire soit criminelle bien que celle-ci soit généralement innocente (voire qu'elle devienne elle-même convaincue de sa propre faute). À partir de ces considérations, nous observerons le processus de marginalisation qui érige Circé et Tituba en boucs émissaires à plusieurs égards.

Le phénomène se déclenche dès les premières années des deux protagonistes. Tituba, issue d'un viol, insiste sur le fait que « c'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris²⁵⁶ », plaçant ainsi la naissance de la sorcière sous le signe de la violence qui oppose à la fois Blancs et Noirs, et hommes et femmes. Par ailleurs, alors que Tituba est expulsée hors du ventre d'Abena, cette dernière l'exclut dans un même temps de la communauté familiale en la privant d'affection et d'attention car « il lui sembla que l'humiliation de cette enfant symbolisait celle de tout son peuple, défait, dispersé, vendu à l'encan.²⁵⁷ » Dès son enfance, Tituba expie donc à la fois la violence blanche et la colère de l'humiliation noire. De son côté, Circé est curieusement rapprochée du bouc : « She is called Hawk but she should be called Goat for her ugliness.²⁵⁸ » Elle passe son enfance à la marge de sa propre famille, d'abord par la frustration de sa mère qui la rejette en tant que fille et en tant que symbole d'un moindre classement social²⁵⁹ ; puis par son insignifiance auprès de son père qui considère qu'elle est dépourvue de don et de beauté. Enfin, la

²⁵⁶ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 13.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 16.

²⁵⁸ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 10.

« *On l'appelle Faucon, mais on devrait plutôt dire Chèvre, tellement elle est laide.* » p. 17. [Traduction AUCHE C.]

²⁵⁹ « "A girl", my mother said to him, wrinkling her nose. (...) "A prince?" my mother said. "You do not mean a mortal?" The revulsion was plain on her face. (...) "Surely she will marry a son of Zeus," my mother insisted. She had already begun imagining herself at feasts upon Olympus, sitting at Queen Hera's right hand. (...) "Come," she said. "Let us make a better one." » *Ibid.* p. 285.

« "Une fille", lui annonça ma mère en fronçant le nez. (...) "Un prince ? Tu ne veux pas parler d'un mortel ?" La révulsion se lisait clairement sur les traits de ma mère. (...) "Elle épousera sûrement un fils de Zeus, insista-t-elle, s'imaginant déjà attablée à des banquets sur l'Olympe, assise à la droite de la reine Héra. (...) "Dans ce cas, faisons-en une qui soit plus réussie." » p. 14. [Traduction AUCHE C.]

haine de son frère Persès et de sa sœur Pasiphaé découle du comportement de leurs parents : « The two of them were cleaver and quickly saw how things stood. They loved to sneer at me behind their hermine paws.²⁶⁰ »

Plus tard, nous apprenons que chaque relation familiale était synonyme de tension dans le palais d'Hélios, d'après les révélations de Pasiphaé : « None shrank and simpered as you did, and yet great Helios stepped on you all the faster, because you were already crouched at his feet. (...) A thousand times I saw you squashed. I squashed you myself. (...) There are no friends in those halls. And Aeëtes has never liked a woman in his life. (...) Do you know how I had to keep [Perses] happy ? The things I had to do ?²⁶¹ ». Ainsi, l'apparente paix était maintenue par la canalisation des tensions intrafamiliales dans le rejet convenu de Circé. René Girard souligne d'ailleurs à ce propos que, « dans l'Ancien Testament et les mythes grecs, les frères sont presque toujours des frères ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement appelés à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles.²⁶² » Ainsi, une fois que Circé est exilée, Pasiphaé exerce sa violence sur des victimes tierces, laquelle doit se répercuter sur sa sœur. L'exemple le plus frappant étant la mort d'une partie de l'équipage de Dédale sur le chemin d'Ææa, dont Circé doit ressentir toute la culpabilité et assister à toute la brutalité. Mais c'est également à un mécanisme émissaire et sacrificiel que Circé recourt alors pour détourner la violence anthropophage de Scylla. Il s'agit de ce que René Girard appelle la substitution sacrificielle, visant à tromper la violence en la dirigeant vers un objet de moindre importance que la victime initialement choisie. Dans le premier affront contre le monstre, Circé met à profit ses talents d'illusionniste pour substituer Persès à elle-même, dévoyant ainsi la violence de la vengeance, puis elle permute la chair humaine attendue par Scylla avec ce qu'elle annonce comme un remède, mais qu'encore une fois elle remplace par un poison. Lors du deuxième affront que Circé lancera avec l'aide de Télémaque, la substitution sacrificielle s'opèrera en échangeant les victimes humaines avec des victimes animales (ici des moutons).

²⁶⁰ *Ibid.* p. 10.

« Comme ils étaient malins, ces deux-là appréhendèrent rapidement la situation. Ils adoraient se moquer de moi derrière leurs pattes d'hermines. » p. 17. [Traduction AUCHE C.]

²⁶¹ *Ibid.* p. 105.

« Personne n'était plus effacée et plus minaudière que toi, et pourtant, le grand Hélios t'a piétinée d'autant plus facilement que tu étais déjà accroupie à ses pieds. (...) À mille reprises, je t'ai vue te faire écraser. Je t'ai écrasée moi-même. (...) Il n'y avait pas d'amis dans ce palais. Et Aeëtes n'a jamais aimé une seule femme de sa vie (...). As-tu la moindre idée de la façon dont je devais m'arranger pour le contenter ? Des choses que j'ai été obligée de faire ? » p. 211. [Traduction AUCHE C.]

²⁶² GIRARD R. *De la violence à la divinité*, éd. Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 2007, p. 301.

Concernant ce dernier point, l'on observe un phénomène similaire dans les rituels de Tituba. En exerçant sa magie de guérisseuse, Tituba effectue un sacrifice à rebours, visant à remplacer le résultat de la violence (les blessures) par la guérison. C'est pour cela qu'il est nécessaire de rediriger cette violence déjà effectuée vers des victimes sacrificielles qui sont ici des animaux. « Pour qu'une espèce ou une catégorie déterminée de créatures vivantes (humaine ou animale) apparaisse comme sacrificiable, il faut qu'on lui découvre une ressemblance aussi frappante que possible avec les catégories (humaines) non sacrificiables, sans que la distinction perde sa netteté, sans qu'aucune confusion soit jamais possible.²⁶³ » Ainsi, les animaux considérés comme les plus innocents, les plus doux, tels les génisses ou les agneaux, sont des victimes expiatoires privilégiées. Concernant les humains, l'éloignement de la communauté non-sacrificiable s'opère selon plusieurs aspects. Souvent, les victimes humaines n'appartiennent pas ou qu'à peine à la société, ce qui les empêche de s'intégrer pleinement à la communauté et de tisser des liens analogues à ceux que les individus de la communauté observent entre eux. D'autre part, pour éviter une escalade de la violence, le bouc émissaire ne doit bénéficier d'aucune attache et d'aucun défenseur au préalable. L'on observe aisément en quoi ces diverses conditions s'appliquent à Circé et Tituba.

En effet, Circé est une moindre déesse, rejetée par sa famille, sans alliés au sein de la communauté divine, entraînée dans un processus d'invisibilisation qui prend racines dès sa naissance (« I was nothing, a stone. One more nymph child among the thousand thousands.²⁶⁴ ») et différente par ses pouvoirs inconnus qui suscitent la peur, voire la jalousie : elle appartient donc à peine à la communauté divine. Même celle des sorciers, constituée de ses frères et sœurs, la choisit comme victime expiatoire en redirigeant cette méfiance généralisée vers une seule et même personne qui leur évitera tout châtement et leur garantira une certaine liberté.²⁶⁵ Aéeès va jusqu'à expliquer ce mécanisme expiatoire qui reste une mise en scène dissimulée au reste de la communauté : « That is how it works, Circe. I tell Father that my sorcery was an accident, he

²⁶³ *Ibid.* p. 310.

²⁶⁴ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 19.

« Je n'étais rien, qu'une simple pierre. Un enfant-nympe de plus parmi des milliers et des milliers d'autres. » p. 38. [Traduction AUCHE C.]

²⁶⁵ Ainsi, Hélios annonce : « Each of them has sworn besides that their powers came unbidden and unlooked for, from no malice, or attempted revolt. They stumbled upon the magic of herbs by accident. (...) Each of them, except for Circe. (...) It is agreed with Zeus that for this she must be punished. She is exiled to a deserted island where she can do no more harm. » *Ibid.* p. 54.

« chacun d'entre eux a juré que ces pouvoirs sont venus spontanément, sans être sollicités, et qu'ils ne sont le fruit d'aucune malveillance, d'aucune tentative de révolte. Ils sont tombés sur la magie et les herbes par hasard. (...) Chacun d'eux, sauf Circé. (...) Il a été décidé avec Zeus que, pour cela, elle doit être punie. Elle sera exilée sur une île déserte où elle ne pourra pas nuire davantage. » p. 109/110. [Traduction AUCHE C.]

pretends to believe me, and Zeus pretends to believe him, and so the world is balanced.²⁶⁶ » D'autre part, Circé est également la victime émissaire des tensions qui s'exercent entre Hélios et Zeus, à l'image de Prométhée avec lequel nous avons tracé des similitudes plus tôt. Cependant, l'on réalise au fil de l'histoire que Circé n'est qu'à demi victime expiatoire, et qu'elle avait en réalité des défenseurs uniquement du fait de la fierté paternelle. Ainsi, pour éviter l'escalade de la violence, la sorcière est exilée, mais dans un lieu stratégique et selon une punition moins violente que celle de Prométhée : « Zeus had demanded the discipline of Helios' blood. Helios could not speak back openly, but he could make an answer of sorts, a message of defiance to rebalance the scales.²⁶⁷ » Son île d'exil est d'ailleurs le lieu où Hélios a prouvé sa loyauté à Zeus en vainquant un Titan dans le ciel d'Ææa.

Tituba, quant à elle, est orpheline et enfant unique, sans lien de parenté d'aucune sorte ni amis. Elle n'est d'autre part pas considérée comme appartenant à la société en raison de son statut d'esclave et de Noire et subit le même processus d'invisibilisation et d'étrangeté que Circé : « Elles me rayaient de la carte des humains. J'étais un non-être. Un invisible. Plus invisible que les invisibles, car eux au moins détiennent un pouvoir que chacun redoute.²⁶⁸ » Ainsi déshumanisée, Tituba fait un bouc émissaire parfait pour canaliser la haine raciale de Susanna Endicott (qu'elle ne pouvait exercer sur son protégé John Indien par affection mais qu'elle peut alors détourner sur Tituba, peut-être également par jalousie). Cette marginalisation violente par l'exil est bien entendu vécue comme une souffrance : « Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, une paria ? Quel était ce monde qui me séparait des miens ? Qui m'obligeait à vivre parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue, qui ne partageaient pas ma religion, dans un pays malgracieux, peu avenant ?²⁶⁹ » Mais Judah White démontre ce qu'il y a de contradictoire pour la sorcière à être le réceptacle indispensable et pourtant obligatoirement exclu de la violence : « Les hommes nous haïssent et pourtant nous leur donnons les outils sans lesquels leur vie serait triste et bornée. Grâce à nous, ils peuvent modifier le présent, parfois, lire dans l'avenir. Grâce à nous, ils peuvent espérer. Tituba, nous sommes le sel de la terre.²⁷⁰ » Nous remarquons en outre que la

²⁶⁶ *Ibid.* p. 56.

« C'est ainsi que ça fonctionne, Circé. Je dis à Père que ma sorcellerie est un accident, il feint de me croire, Zeus feint de me croire, et tout le monde trouve son équilibre. » p. 112. [Traduction AUCHE C.]

²⁶⁷ *Ibid.* p. 59.

« Zeus avait exigé que les descendants d'Hélios soient réprimandés. Si Hélios ne pouvait pas riposter ouvertement, il pouvait répliquer subtilement, envoyant un message de défiance pour remettre les pendules à l'heure. » p. 119. [Traduction AUCHE C.] (La traduction de « rebalance the scales » est ici surprenante et se traduirait plutôt de manière transparente par « rééquilibrer la balance », ce qui correspondrait davantage à l'objectif d'équilibre que l'on retrouve concernant le bouc émissaire.)

²⁶⁸ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 44.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 82.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 85.

citation suivante de Girard est particulièrement appropriée au cas des sorcières : « Dire que le bouc émissaire passe pour *cause* unique du fléau, c'est dire que ce fléau devient littéralement sa *chose* et qu'il en dispose à son gré pour punir ou pour récompenser suivant qu'on lui déplaît ou qu'on lui plaît.²⁷¹ » Ce n'est pas autre chose que Tituba raconte lors de son arrestation : « J'allais dénoncer et du haut de cette puissance qu'ils me conféraient, j'allais déchaîner la tempête, creuser la mer de vagues aussi hautes que des murailles, déraciner les arbres, lancer en l'air comme des fétus de paille, les poutres maîtresses des maisons et des hangars.²⁷² »

D'autre part, cette marginalisation nécessaire pour les différentes communautés s'avère d'une certaine façon utile pour la sorcière, qui peut dès lors observer le monde avec plus d'aisance, avec une vision plus large, en apparence plus neutre et cependant influencée par les intérêts de la communauté qui l'a le moins rejetée : les mortels pour Circé et les esclaves noirs pour Tituba. Ainsi, c'est toujours cette société que les sorcières essaient de rejoindre. Tout au long de l'histoire, Tituba se demande quand elle va retrouver la Barbade, comment sauver la communauté noire. Circé, quant à elle, s'accroche désespérément à la compagnie de Glaucos²⁷³, de Médée²⁷⁴, d'Ulysse²⁷⁵ et son équipage, puis à celle de Télégonos²⁷⁶, de Télémaque enfin. Malgré tout, la marginalisation est signe de solitude pour les sorcières qui tantôt s'en attristent²⁷⁷, tantôt s'en réjouissent car la magie reste pour elles un art introspectif. De manière générale, les notions de solitude, de mal du pays, d'exclusion, d'étrangeté sont centrales dans les deux romans. Nous remarquons par ailleurs que les deux sorcières ont rarement plusieurs amis ou amants en même temps, mais que ces derniers alternent de façon à recréer constamment une solitude partielle ou

²⁷¹ GIRARD R. *De la violence à la divinité*, éd. Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 2007, p. 1283.

²⁷² CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 147.

²⁷³ En suppliant Téthys de remplir ses filets de poissons : « Please. I will never see him again if you do not help me ». *Ibid.* p. 32.

« S'il-te-plaît. Je ne le reverrai jamais si tu ne m'aides pas. » p. 66. [Traduction AUCHE C.]

²⁷⁴ « [Aeëtes] kept his knowledge from you, but I will give you all I know. When he comes, we will turn him away together. » *Ibid.* p. 123.

« Il a gardé jalousement son savoir pour lui, mais je te transmettrai l'ensemble du mien. Quand il se montrera, nous le renverrons ensemble là d'où il vient. » p. 246. [Traduction AUCHE C.]

²⁷⁵ « Just one more season, I imagined saying to him. Just till the summer's end, that is when the best winds come. » *Ibid.* p. 161.

« Je m'imaginai en train de lui dire : "Encore une saison. Seulement jusqu'à la fin de l'été, c'est là que les meilleurs vents soufflent." » [Traduction AUCHE C.]

²⁷⁶ « He had always wanted to go, from the moment he was born into my arms. I had let Penelope stay on my island so she would not lose her son. I would lose mine instead. » *Ibid.* p. 247. [Traduction AUCHE C.]

« J'avais laissé Pénélope rester sur mon île pour qu'elle ne perde pas son fils. À sa place, c'est moi qui allais perdre le mien. » p. 503. [Traduction AUCHE C.] (Remarquons ici que la substitution sacrificielle s'opère de nouveau malgré Circé.)

²⁷⁷ « Now that Medea had named my loneliness, it hung from everything, clinging like spiderwebs, unavoidable. I ran along the beach, gasped up and down the forest paths, trying to shake it from me. » *Ibid.* p. 127.

« Maintenant que Médée avait donné un nom à ma solitude, elle était partout, accrochée telle une toile d'araignée, impossible à éviter. » p. 253. [Traduction AUCHE C.]

entière. Ainsi, la compagnie de Circé suit le schéma suivant : solitude/ Aeétés / solitude²⁷⁸ / Glaucos / solitude²⁷⁹ / Hermès alternant avec la solitude/ Dédale/ solitude²⁸⁰/ Médée/ solitude/ Ulysse/ solitude²⁸¹/ Ulysse de nouveau / solitude²⁸² / Télégonos/ solitude²⁸³/ retour de Télégonos avec Pénélope et Télémaque qui annonce la fin définitive de la solitude. Chez Tituba, celle-ci est le plus souvent partielle car la sorcière profite de la compagnie des « invisibles » en Barbade, puis de celle de John Indien, Hester et Benjamin en Amérique. Cependant, leur société est fragmentée et incomplète, laissant souvent Tituba seule ou en partie incomprise, cherchant une communauté entière davantage que la présence d'une ou deux personnes à ses côtés.

En mettant en avant la canalisation forcée de la violence dans les catégories discriminées, les autrices adoptent une position engagée claire au sujet du féminisme et du racisme, qu'elles dénoncent activement. Il s'agit ainsi pour ces dernières d'analyser et d'illustrer violemment les facilités cruelles permises par la répartition inégale du pouvoir entre les communautés afin de renforcer les écarts. Chaque tentative de réclamation justifiée de cette part de pouvoir de la part des dominés est ainsi systématiquement tue et invisibilisée, afin de supprimer ce que les dominants peuvent considérer comme une menace à l'égard de leur position. La déshumanisation et la

²⁷⁸ « I lay in our empty halls, my throat scraping with loneliness, and when I could not bear it any longer, I fled to Aeetes and my old deserted shore. » *Ibid.* p. 26.

« Je m'allongeais dans les salles vides, la gorge serrée de solitude, et quand cela devenait insupportable, je m'enfuyais pour rejoindre Aeétés en pensée le long de mon ancienne grève déserte. » p. 54. [Traduction AUCHE C.]

²⁷⁹ « And when I did get lonely, when I found myself yearning for my brother, or Glaucos as he had been, then there was always the forest. » *Ibid.* p. 60.

« Et lorsque je me sentais seule et que je m'apercevais que je me languissais de mon père, ou de Glaucos au début, alors il y avait toujours la forêt. » p. 123. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁰ « After Knossos' sunny, out-flung pavillions, my house was snug as a burrow. I walked its neat rooms, feeling the silence, the stillness, the scuff of no feet but my own. » *Ibid.* p. 110.

« Après les pavillons ensoleillés et ouverts à tous vents de Cnossos, ma maison me fit l'impression d'un terrier douillet. Je parcourus ses pièces bien rangées, absorbant le silence, le calme le frottement solitaire de mes pas sur le sol. » p. 220. [Traduction AUCHE C.]

²⁸¹ « Last year Odysseus had helped me. I touched the thought like a bruise, testing its ache. When he was gone, would I be like Achilles, wailing over his lost lover Patroclus ? (...) In the stories, gods and mortals never joined for long. » *Ibid.* p. 165.

« L'année précédente, Ulysse m'avait aidée. Je tâtai cette pensée comme un bleu, testant la douleur. Après son départ, serais-je comme Achille, qui se lamentait sur la perte de son amant Patrocle ? (...) Dans les histoires, dieux et mortels ne se rejoignent jamais longtemps. » p. 332. [Traduction AUCHE C.]

²⁸² « How would the songs frame the scene ? The goddess on her lonely promontory, her lover dwindling in the distance. » *Ibid.* p. 168.

« Comment les chansons présenteraient-elles la scène ? La déesse sur son promontoire solitaire, son amant s'éloignant à l'horizon. » p. 339. [Traduction AUCHE C.]

²⁸³ « I had not been alone on my island in... I could not count. A century ? Two ? I had told my self that when he was away I would do all the things I had set aside for sixteen years. (...) Instead, I paced the shore, gazing out, as if I would make my eyes stretch all the way to Ithaca. I counted the moments, measuring each one against his journey. » *Ibid.* p. 201

« Je ne m'étais pas retrouvée seule sur mon île depuis... Je n'arrivais pas à compter. Un siècle ? Deux ? Je m'étais dit qu'après son départ je ferais toutes les choses que j'avais mises de côté depuis seize ans. (...) Au lieu de tout cela, j'arpentais la grève en scrutant l'horizon, comme si je pouvais obliger mes yeux à voir jusqu'à Ithaque. Je comptais les heures, évaluant chaque partie de son voyage. » p. 407. [Traduction AUCHE C.]

diabolisation font partie des mécanismes qui contribuent à faire accepter aux populations la barbarie du phénomène sacrificiel.

Les deux sorcières deviennent donc des victimes expiatoires privilégiées par leur manque d'appartenance à la communauté, en témoigne un processus d'invisibilisation et d'amoindrissement social (parce que Circé n'est qu'une nymphe et Tituba une esclave Noire) ; mais aussi parce qu'elles bénéficient de peu d'attaches et de défenseurs. Elles permettent ainsi aux communautés de canaliser en Tituba la violence raciale des Blancs, la rébellion des Noirs et la violence genrée ; et en Circé les tensions intrafamiliales et politiques. Les sorcières s'emparent cependant peu à peu de cette identité, puisque leur éloignement leur confère une forme de neutralité nécessaire à la médiation. Circé s'approprie même le procédé de substitution sacrificielle pour vaincre Scylla. Pour autant, l'exil est la cause d'une solitude et d'une souffrance continue qui imprègnent le comportement social des sorcières.

C. Considérer l'autre : la chaîne de la peur et de la souffrance

Les différents phénomènes sociaux que les protagonistes ont subis (exclusion, persécution, maltraitance) amènent ces dernières à une compréhension de l'autre bien particulière, se fondant principalement sur la souffrance. Celle-ci entraîne une division des sentiments que les sorcières éprouvent à l'égard d'autrui en deux réactions : la peur des dominants et l'empathie pour les dominés, qui contamine la première peu à peu.

Dès l'enfance, à la différence de la plupart des dieux, Circé fait montre d'une compassion remarquable à l'égard des mortels, naissant de l'exercice arbitraire du pouvoir divin. En passant au-dessus des astronomes que la course irrégulière du char du soleil allait condamner pour escroquerie, Circé raconte : « I did not look. There was a twisting feeling in my chest, like cloth being wrung dry. (...) "Father," I said, "I feel strange"²⁸⁴ ». Il est intéressant de remarquer qu'il s'agit là du tout premier sentiment exprimé par le personnage, marqué jusque-là par une certaine indifférence au regard de son entourage divin (concernant sa famille nymphe – « they gossiped of things I did not care for and could not understand²⁸⁵ » - et face aux mauvais tours de sa fratrie – « I left them to it. I preferred my father's quiet halls²⁸⁶ »). Le seul dieu pour lequel Circé éprouvera

²⁸⁴ *Ibid.* p. 12.

« Je ne regardai pas. Une sensation oppressante avait envahi ma poitrine, comme si l'on tordait un chiffon. (...) "Père, annonçai-je. Je me sens bizarre." » p. 21. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁵ *Ibid.* p. 8.

« elles cancanaiient sur des sujets que je ne comprenais pas et qui ne m'intéressaient guère. » p. 14. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁶ *Ibid.* p. 10.

de l'empathie est justement le seul qui partage ce sentiment pour les mortels. Ainsi, à l'entrée de Prométhée enchaîné, Circé avoue : « Even I, who knew so little of discomfort, felt the ache of it.²⁸⁷ » Son premier acte de rébellion est d'ailleurs un acte de compassion : il est question d'apporter du réconfort au prisonnier en s'enquérant de ses besoins et de ses raisons personnelles. De manière générale, la narratrice dépeint les dieux comme des êtres sans émotions, uniquement motivés par la soif de pouvoir, une jubilation sadique, la colère, l'envie, l'excitation, la frustration : aucun sentiment noble et surtout, aucun sentiment qui saurait provoquer une forme d'empathie.

Cette différence de considération et de compréhension à l'égard des diverses catégories d'êtres s'explique ainsi par une hiérarchie de la souffrance et de la peur : « It was like a great chain of fear, I thought. Zeus at the top and my father just behind. Then Zeus' siblings and children, then my uncles, and down through all the ranks of river-gods and brine-lords and Furies and Winds and Grâces until it came to the bottom where we sat, nymphs and mortals both, each eyeing the other.²⁸⁸ » Remarquons ainsi que Circé se considère comme l'égale des mortels, reniant totalement sa généalogie titanesque. De la même manière, c'est l'accumulation progressive de la souffrance et de la peur qui augmentera l'empathie de nos deux protagonistes. Cette terreur imposée par les dieux est telle que l'obsession de Circé est pointée par Télégonos comme un trait essentiel de la personnalité et des conversations de sa mère : « Fear and the gods, fear and the gods ! That is all you talk about. It is all you have ever talked about.²⁸⁹ »

Circé ne reconnaît en outre les êtres de valeur qu'à travers leur souffrance (de manière d'autant plus justifiée qu'elle affirme : « you cannot know how frightened gods are of pain²⁹⁰ » remportant davantage de valeur en réussissant l'épreuve du Trygon), comme en témoigne l'importance qu'elle porte aux cicatrices. Il s'agit de l'une des premières caractéristiques physiques que la sorcière remarque chez son premier amour : « Scars showed on his arls where fush scales had cut him.²⁹¹ »

« Je les laissais à leurs jeux. Je préférais le calme des salles de mon père et passais si possible chaque seconde à ses pieds. » p. 18. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁷ *Ibid.* p. 16.

« Même moi qui m'y connaissais si peu en matière d'inconfort, je sentis sa douleur. » p. 32. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁸ *Ibid.* p. 24.

« C'était comme une immense chaîne de la terreur, pensai-je. Zeus au sommet, et mon père juste derrière. Puis les frères, sœurs et enfants de Zeus, mes oncles, et ainsi de suite en descendant les rangs des dieux-fleuves et des seigneurs de l'eau salée, des Furies, des Vents et des Grâces, jusqu'au bout, où nous nous trouvions, les nymphes comme les mortels, chacun surveillant l'autre. » p. 50. [Traduction AUCHE C.]

²⁸⁹ *Ibid.* p. 190.

« La peur et les dieux, la peur et les dieux ! Tu ne parles que de ça. Tu n'as jamais parlé que de ça. » p. 387. [Traduction AUCHE C.]

²⁹⁰ *Ibid.* p. 15.

« Il est impossible de savoir à quel point les deux craignent la douleur. » p. 30. [Traduction AUCHE C.]

²⁹¹ *Ibid.* p. 28.

Elles ont également une certaine importance chez Dédale puisqu'elles sont similaires à celles que Circé devrait obtenir de son travail magique ; jusqu'à ce que les cicatrices deviennent un élément érotique ou du moins intime à chercher après l'acte : « His hand lay beside mine. It was calloused, but not rough. In the darkness, I had run my fingers over it, searching out the faint smooth patches that were his scars.²⁹² » Dans son exil, c'est d'ailleurs le seul souvenir tactile auquel Circé se raccroche pour se sentir moins seule : « I tried to remember the feel of Daedalus' scars beneath my fingers, but the memories were built of air, and blew away.²⁹³ » Dans le noir comme dans le vide, les cicatrices deviennent des repères tangibles et donc rassurants. Cette obsession de l'irrégularité, des aspérités mortelles, devient un élément essentiel de la relation charnelle si bien que les dieux ne peuvent plus être la cible de son désir : « a distaste rose in me now when I looked at [Hermes]. (...) When his hands reached for me, I felt a strange dislocation. They were perfect and unscarred.²⁹⁴ » Il s'agit également d'un élément qui revient à plusieurs reprises dans la relation qu'elle entretient avec Ulysse et dont elle comprend finalement la portée psychologique et non seulement physique : « I ran my hands over his ribbed scars, easing him as I could. The scars themselves I offered to wipe away. He shook his head. "How would I know myself ?" I was secretly glad. They suited him. Enduring Odysseus, he was, and the name was stitched into his skin.²⁹⁵ » La cicatrice devient donc un élément identitaire fondamental, avec un potentiel esthétique, narratif et mémoriel dont Circé regrette l'absence sur son propre corps.

Peu à peu, Circé comprend que la souffrance d'un homme n'est pas nécessairement visible et que les cicatrices morales ont autant d'importance. Elle appréhende cet aspect en premier lieu avec Ulysse : « He showed me his scars, and in return he let me pretend that I had none.²⁹⁶ » Ainsi, si

« Sur ses bras, des cicatrices indiquaient les endroits où il s'était blessé avec des écailles de poisson. » p. 58. [Traduction AUCHE C.]

²⁹² *Ibid.* p. 107.

« Sa main reposait près de la mienne, calleuse sans être rêche. Dans le noir, je passai mes doigts dessus, à la recherche des petites plaques lisses de ses cicatrices. » p. 214. [Traduction AUCHE C.]

²⁹³ *Ibid.* p. 127.

« J'essayai de me remémorer les cicatrices de Dédale sous mes doigts, mais ces souvenirs n'étaient que du vent, et s'envolaient. » p. 254. [Traduction AUCHE C.]

²⁹⁴ *Ibid.* p. 113.

Nous constatons que la première phrase ne trouve pas sa traduction chez Christine Auché. Nous proposons donc la traduction suivante : « Mais un dégoût s'élevait en moi désormais lorsque je le regardais. »

« (...) Lorsqu'il tendait les mains vers moi, je ressentais un étrange un étrange malaise. Elles étaient parfaites, dépourvues de cicatrices. » p. 225. [Traduction AUCHE C.]

²⁹⁵ *Ibid.* p. 153.

[Traduction AUCHE C.]

« Je laissais courir mes mains sur les nervures de ses cicatrices, le soulageant de mon mieux. Je lui proposai de les faire disparaître purement et simplement. Il secoua la tête. "Comme me reconnaîtrais-je ensuite ?" Je m'en réjouis en secret. Elles lui allaient bien. Il était Ulysse le persévérant, et ce nom lui collait à la peau. » p. 205.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 167.

« Il m'avait montré ses cicatrices, et en échange, il m'avait laissée prétendre que je n'en avais aucune. » p. 337.

l'empathie s'exerce d'un côté, l'apparente perfection du corps peut conduire à une non-réciprocité de la compréhension et de l'écoute. Cela explique sans doute l'attrait que Circé éprouve pour Télémaque, bien que « he had no scars or calluses I could see.²⁹⁷ » Celui-ci lui prouvera pourtant à plusieurs reprises sa propre douleur et en cela, il ressemble dans une certaine mesure à « la sorcière dorée²⁹⁸ ». Ces considérations expliquent peut-être l'ambivalence des sentiments de Circé à l'égard de ses propres cicatrices devenue humaine, car elles restent un signe de la vulnérabilité mortelle : « I cut myself at my herbs and the scars stay. Sometimes I like it. Sometimes I am vain and dissatisfied.²⁹⁹ »

Chez Tituba, l'empathie s'élargit progressivement à travers le parcours magique. En effet, la sorcière est spectatrice de la souffrance de son peuple dès ses premières années (« plusieurs fois, j'assistai à des scènes de brutalité et de torture. Des hommes rentraient ensanglantés, le torse et le dos couverts de zébrures écarlates. L'un d'eux mourut sous mes yeux³⁰⁰ »), ce qui crée un terrain propice à la maîtrise d'une magie plutôt blanche, orientée vers la guérison et la protection. La pratique de ce type de pouvoirs nourrit de manière logique l'empathie pour les souffrants dans un cercle vertueux, ce qui facilite celle que Tituba éprouve ensuite pour ses maîtresses Elizabeth et Betsey (souffrant de santé fragile), notamment à cause de leur condition de femmes blanches (et donc victimes à la fois de la domination masculine et religieuse). Ce sentiment intervient tout d'abord en réaction à la compréhension qu'Elizabeth elle-même montre à l'égard de Tituba : « Cette compassion me surprit. (...) » et lorsqu'Elizabeth lui dit qu'elle est belle : « quelque chose se dénoua en moi et j'offris, mue par une irrésistible impulsion : - Maîtresse, laisse-moi te soigner !³⁰¹ » Concernant Betsey et Abigail, la compassion se développe à travers le partage d'une expérience de l'enfance empreinte de souffrance : « Pour des raisons sans nul doute différentes des miennes, je devinais que Betsey Parris et Abigail Williams étaient, elles aussi, privées de leur enfance, dépossédées à jamais de ce capital de légèreté et de douceur.(...) J'éprouvai un profonde pitié pour elles³⁰² ». Au fur et à mesure, la conscience de la cruauté des Blancs envers leurs femmes

²⁹⁷*Ibid.* p. 210.

« Ni cicatrices ni cals apparents. » p. 426. [Traduction AUCHE C.]

²⁹⁸Nous renvoyons ici à la manière dont Circé considère l'épithète que Glaucos lui avait attribuée des centaines avant sa rencontre avec Ulysse : « I was a golden witch, who had no past at all. » p. 153. Cette image évoque son apparence divine inaltérable et dépourvue de cicatrices, dissimulant de fait ses blessures intérieures.

²⁹⁹*Ibid.* p. 269.

« Quand je me coupe en travaillant à mes herbes, les cicatrices restent. Parfois, j'aime ça. Parfois, je suis impuissante et insatisfaite. » p. 547. [Traduction AUCHE C.]

³⁰⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 19.

³⁰¹*Ibid.* p. 64/65.

³⁰²*Ibid.* p. 67.

et leurs filles est telle que la hiérarchie des souffrances s'inverse progressivement dans l'esprit de Tituba, si bien que les douleurs des Blanches en viennent à surpasser celles des Noirs :

Ainsi si je ne les aimais pas toutes, je les plainais avec leur teint cireux, leurs corps si riches de promesses, mais mutilés comme ces arbres que des jardiniers s'efforceraient de nanifier ! Par contraste, nos enfances de petites esclaves pourtant si amères, semblaient lumineuses, éclairées du soleil des jeux, des randonnées, des vagabondages en commun.³⁰³

Un processus similaire s'opère finalement auprès de certains hommes blancs, uniquement les Juifs, avec lesquels les Noirs partagent une persécution raciale séculaire. Ainsi, lorsque les deux amants comparent les souffrances endurées par leur peuple respectif, Tituba avoue : « [Benjamin] me battait à tous les coups.³⁰⁴ » La compassion passe donc d'abord par la domination que le monde extérieur exerce sur diverses caractéristiques que Tituba a en commun avec des êtres pourtant différents et socialement supérieurs à elle sur d'autres points : d'abord la couleur noire (au-delà des genres), ensuite le genre féminin (au-delà de la couleur), puis la religion (au-delà de la couleur et du genre).

Tituba en vient finalement à comprendre des émotions qui sont totalement étrangères à son état d'esprit et à la pratique de sa magie, telles que la colère, l'esprit de vengeance et de révolution. Des émotions dirigées vers le mal qu'elle rejette tout d'abord mais dont elle finit par appréhender la légitimité à travers les autres : « Me venger. Nous venger. Moi, John Indien, Mary Black, Sarah et tous les autres. Déchaîner l'incendie, la tempête. Teindre en écarlate le blanc linceul de la neige.³⁰⁵ » Mais c'est là un sujet que nous développerons plus loin dans notre réflexion.

Circé fait en outre preuve de remarquables qualités d'analyse psychologique vis-à-vis de tous les personnages, y compris les dieux. Elle parvient généralement à deviner les motivations de chaque individu dont l'intelligence est élaborée et cela sans même que ces derniers ne les aient formulées à voix haute. Dans le cas contraire, elle peut paradoxalement se faire surprendre (prenons l'exemple de Glaucos, des marins voleurs ou encore de Télémaque qui montre une certaine intelligence mais laquelle n'est pas calculatrice, stratégique). L'on remarque donc à plusieurs reprises les longs efforts que Circé mobilise pour comprendre ses interlocuteurs. Nous pouvons citer la scène du voyage avec Dédale, où Circé tente à la fois de deviner les attaches de Dédale et celles de Scylla dans une optique totalement opposée, ou encore celle de la dispute de Pasiphaé avec Minos : « Minos raged on, but I was watching her. I had dismissed her coupling

³⁰³ *Ibid.* p. 97.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 199.

³⁰⁵ *Ibid.* p. 209.

with the bull as some perverse whim, but she was not ruled by appetites, she ruled with them instead.³⁰⁶ » Ces analyses ont pour vocation soit de nourrir l'empathie pour les adjuvants ou de maîtriser la peur des ennemis (en repérant leurs forces, leurs points faibles, en imitant leurs stratégies pour mieux les vaincre) et l'incapacité à comprendre l'autre peut aller jusqu'à provoquer un malaise, renforcer la peur ou la frustration.³⁰⁷ Ces réflexions se distinguent donc généralement dans le récit par un dialogue intérieur marqué par des questions rhétoriques successives, des auto-réfutations, et la tentation pour Circé d'ouvrir suffisamment son esprit pour adopter le raisonnement de celui qu'elle essaie de comprendre.

La façon dont les sorcières considèrent l'altérité se fonde donc essentiellement sur la souffrance et la hiérarchie dominatrice de leurs mondes respectifs. Ainsi, elles calibreront leurs réactions face aux catégories dominantes sur la peur, pour les hommes Blancs chez Tituba et les dieux chez Circé. Cela facilite d'autant plus aisément le mouvement inverse empathique qui se crée à l'égard des catégories dominées : les femmes, les Noirs et les Juifs chez Tituba ; les mortels chez Circé. Cependant, de manière générale, les sorcières mobilisent leur esprit dans une tentative de comprendre chaque individu, même issu d'une classe a priori dominante. C'est ce qui permet à Tituba de se lier d'amitié avec des Blancs et à Circé de développer des capacités stratégiques face aux dieux.

Les sorcières s'insèrent donc dans le monde de manière paradoxale en s'excluant du monde, en créant un effet d'inquiétante étrangeté. Cela se démontre en premier lieu par une tentative d'auto-définition qui doit déterminer leur appartenance à l'univers selon leur nature et l'origine de leurs pouvoirs. Sur ce point, les sorcières se maintiennent dans le domaine de l'étranger et de l'inconnu, démarquées du commun par leur don, qu'elles doivent cultiver selon un apprentissage constant et l'usage d'une volonté forte, lesquels se développent au cours du récit. En témoigne l'évolution complexe et violente des rituels à l'image de celle de leur puissance magique, qui

³⁰⁶MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 97.

« Minois continua à enrager tandis que j'observais Pasiphaé. J'avais d'abord évacué son accouplement avec le taureau comme une lubie perverse, mais elle n'était pas gouvernée par ses appétits : c'était elle qui les gouvernait. » p. 194. [Traduction AUCHE C.]

³⁰⁷ Citons encore une fois pour exemple la réception de la requête de Pasiphaé : « This was all strange, very strange. What was important enough make her go to my father ? (...) It seemed like some sort of trick, but I could not understand why my sister would bother. I was no threat to her » *Ibid.* p. 75. Mais l'exemple le plus évident serait sans doute l'épisode de l'arrivée de Pénélope, où Circé se torture l'esprit pour connaître les raisons de sa venue.

« Qu'est-ce qui était suffisamment important pour la forcer à aller trouver mon père ? Et si elle avait besoin de davantage de magie, pourquoi ne pas envoyer chercher Persès ? On aurait dit une sorte de ruse, à ceci près que je ne comprenais pas pourquoi ma sœur prendrait cette peine. Je ne représentais pas une menace pour elle. » p. 150. [Traduction AUCHE C.]

s'étend à des aspects de l'univers de moins en moins maîtrisés par le commun des mortels. Les sorcières apparaissent dès lors comme des créatures extrêmes, fascinantes et impressionnantes, qu'il est difficile de situer entre monstruosité et divinité. Cela s'observe notamment travers une forme d'hybridité avec différentes catégories d'êtres, qui s'étend au métissage social. Celui-ci force Circé et Tituba à une identité fragmentée, à la recherche d'appartenance à une communauté qui les positionne pourtant à la fois en intermédiaire et en marge de toute société. Par leur différence et la peur que leurs pouvoirs suscitent, elles se constituent comme boucs émissaires par excellence. Et si elles tentent de s'en approprier les mécanismes, ces différentes formes de rejet les conduisent à éprouver une empathie pour la souffrance ou à craindre les dominants, qu'elles essaient de vaincre en s'efforçant de comprendre l'altérité. En maîtrisant leur identité et leur place dans le cosmos, les sorcières peuvent dès lors dominer le monde grâce à leur puissance inconnue et omnisciente.

Partie 3 : Dominer le monde

Le deuxième but de l'initiation relevé par Simone Vierne est de dominer le monde. En effet, les sorcières acquièrent par l'intermédiaire de leur initiation le pouvoir nécessaire pour surpasser et dompter toutes les catégories d'êtres vivants au sein du cosmos. Cependant, la maîtrise passe par la connaissance et la clairvoyance sans lesquelles la domination est incomplète et faillible. C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre le macrocosme à travers le microcosme, et donc de conquérir son propre monde intérieur avant d'espérer maîtriser l'espace du monde. Autrement dit, il s'agit de dominer à la fois le contenant et le contenu, la tangibilité de l'espace et l'instabilité de l'émotion.

I. Maîtriser ses émotions

Puisque les sorcières sont des créatures extrêmes, ainsi que nous l'avons montré plus tôt, leurs émotions suivent le même mouvement. Ce n'est pas là un élément à négliger dès lors que la volonté et le désir sont au fondement de chaque sortilège, et que ceux-ci découlent naturellement des sentiments. D'autre part, l'histoire des deux sorcières entretient des éléments communs avec la tragédie. Partageant un parcours déterminé par un destin inéluctable (Tituba doit survivre et Circé est au croisement de plusieurs prophéties concernant des personnages secondaires), les deux protagonistes font face à l'horreur, la subissent et la suscitent, tout en provoquant la pitié par l'étendue de leur souffrance et de leur solitude. Enfin, l'étymologie de la tragédie lie cette catégorie narrative au bouc³⁰⁸, dont nous avons démontré l'importance dans le phénomène du bouc émissaire, lequel produit par ailleurs une *catharsis* similaire. Il est donc naturel que l'on trouve également des protagonistes victimes de leurs passions et de leur hybris. Mais c'est aussi cette démesure affective qui remet incessamment en question l'éthique des héroïnes dans leur pratique de la magie, bien que celles-ci cherchent à atteindre une forme de perfectionnisme moral à travers leur expérience de l'horreur et de la pitié. Cette tension émotionnelle entre les extrêmes façonne en outre la sorcière en tant que figure transgressive, cherchant alors un nouvel équilibre à travers son pouvoir transformateur.

³⁰⁸« XVIe : grec *tragikos* "id.", dérivé de *tragos* "bouc", parce qu'on immolait un bouc aux fêtes de Bacchus, occasions de représentations théâtrales. » in « Tragique » in PICOCHÉ J. (dir.) et ROLLAND J-C. (coll.) *Dictionnaire d'étymologie du français*, [1992], éd. Le Robert, Paris, 2015, p. 574.

A. La démesure tragique : orgueil et passion

À l'origine, l'hybris est souvent synonyme d'orgueil et les sorcières n'échappent pas à ce défaut que provoque leur sentiment de puissance. Ainsi, la plupart des grands événements qui marquent la vie de Circé sont le fruit de cette démesure. Après avoir cherché à égaler Prométhée en se vantant de ses transformations, Circé avoue elle-même plus tard qu'il s'agissait du fruit d'une passion amoureuse et d'une fierté excessives : « I did it for pride and vain delusion.³⁰⁹ » En maîtrisant ses pouvoirs, Circé va jusqu'à se comparer au roi des dieux. C'est également son orgueil qui la pousse à suivre Dédale jusqu'en Crète (« This was a chance to show [Pasiphaë] what I had become³¹⁰ »). Un mélange de colère et de fierté, de vengeance démultipliée et généralisée conduit ensuite Circé à renoncer à cacher son île aux navigateurs après son viol : « Let them see what I am. Let them learn the world is not as they think³¹¹ ». Cette décision permettra finalement à Ulysse d'accomplir la prophétie qui produira leur rencontre. De manière générale, Circé se sent supérieure à la plupart de ses visiteurs, même divins, à la fois du fait de ses capacités magiques et en qualité de propriétaire de l'île entière, ce qui lui permet d'adopter un comportement provocateur, exigeant ou nonchalant à leur égard. C'est ainsi qu'elle se permet de défier Hermès, Aeétès, Athéna, la reine d'Ithaque Pénélope puis Hélios au prix de la prise de nombreux risques ; et c'est cette même fierté mêlée à son amour filial qui entérinera la prophétie de Télégonos. Cependant, ce sentiment rend possible le dépassement de sa peur tout aussi grande des dieux et de l'inconnu et lui offrira l'opportunité de développer ses pouvoirs avant de mettre un terme à son exil à la fin du roman.

Chez Maryse Condé, c'est en parallèle de la première passion de la sorcière pour John Indien que se développe l'orgueil de Tituba. Si elle le refoule tout d'abord par amour en acceptant de baisser les yeux face à Susanna Endicott, sa fierté rejaillit avec plus de force dès leurs premiers instants charnels : « Me trouver sur ce lit que lui avait vraisemblablement donné Susanna Endicott, décupla ma fureur et nos premiers moments d'amour ressemblèrent à une lutte.³¹² » C'est également cet excès qui la livre à plusieurs reprises à la violence de Samuel Parris, à qui Tituba tient souvent tête. Enfin, la fierté de l'héroïne dépasse les limites de l'humilité lorsqu'elle tente de surpasser celles de la mort et de la magie : « Hélas ! Je dois avouer à ma honte que cette manière de voir changea et que l'élève se mit en tête de rivaliser avec le maître. Après tout, j'avais quelque

³⁰⁹ *Ibid.* p. 84.

« J'ai agi par fierté, en me berçant de vaines illusions. » p. 169. [Traduction AUCHE C.]

³¹⁰ *Ibid.* p. 75.

« C'était l'occasion de lui montrer ce que j'étais devenue. » p. 150. [Traduction AUCHE C.]

³¹¹ *Ibid.* p. 137.

« Qu'ils voient donc qui je suis. Qu'ils apprennent que le monde n'est pas tel qu'ils le croient. » p. 274. [Traduction AUCHE C.]

³¹² CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 42.

raison de m'enorgueillir. Sur le *Bless the Lord* n'avais-je pas commandé aux éléments et rien ne me permettait d'affirmer que j'y étais parvenue grâce à une aide extérieure... !³¹³ » Bien entendu, l'orgueil aveugle ici Tituba au point d'oublier que sans sacrifice – et donc sans offrande à des êtres supérieurs – le sortilège n'aurait pas pu s'accomplir.

De la même manière, chaque passion amoureuse vécue par les sorcières constitue un véritable tournant dans leur vie. Chez Tituba, le premier amour déclenche l'engrenage de l'asservissement à la fois émotionnel, racial et religieux. Cet amour s'annonce en outre toxique pour la protagoniste avant même le début de sa relation avec John Indien, à travers les avertissements des « invisibles ».³¹⁴ Abena analyse cette liaison sur le modèle de sa propre expérience : « Moi, [l'amour] ne m'a pas dégradée. Au contraire. L'amour de Yao m'a redonné respect et foi en moi-même.³¹⁵ » Il semble alors que l'amour de Tituba pour John Indien conduise à une forme de régression contraire au mouvement attendu de l'apprentissage. Celle-ci se développe dès leur première rencontre, qui s'engage par une critique physique.³¹⁶ La vision de Tituba s'en retrouve transformée et tout ce qu'elle avait bâti de ses propres mains pour les « moments les plus heureux³¹⁷ » de sa vie selon ses mots est avili par l'amour : « Pour la première fois, je vis ce lieu qui m'avait servi d'abri et il me parut sinistre.³¹⁸ » À ces égards, la phrase que Tituba prononce pour décrire l'effet du rire caractéristique de son amant est particulièrement ironique et souligne l'aveuglement amoureux de la sorcière dont la prescience semble anesthésiée : « Et à chaque note qui fusait de sa gorge, c'était un verrou qui sautait de mon cœur.³¹⁹ »

Il semble alors que John Indien se fasse le personnage ironique par excellence dans l'économie du récit. En effet, il se définit par son rire et par sa gaieté exceptionnels pour un esclave. Tout au long du roman, il ne cesse de singer sa soumission et d'obtenir des faveurs par des effets comiques jusque dans les situations les plus tendues et les plus embarrassantes, créant un contraste d'autant plus frappant avec le pessimisme, la dignité et la défiance qui constituent le caractère de Tituba. À eux deux, Tituba et John Indien se complètent pourtant³²⁰ et représentent les deux attitudes que les esclaves peuvent adopter face à leur condition pour survivre : la dérision excessive ou la

³¹³ *Ibid.* p. 228.

³¹⁴ Man Yaya prévient Tituba : « Je n'ai qu'à le regarder pour savoir que c'est un nègre creux, plein de vent et d'effronterie. » *Ibid.* p. 30.

³¹⁵ *Ibid.* p. 45.

³¹⁶ « Hep ! C'est toi Tituba ? Pas étonnant que les gens aient peur de toi. Tu as vu la tête que tu as ? » *Ibid.* p. 27.

³¹⁷ *Ibid.* p. 24.

³¹⁸ *Ibid.* p. 29.

³¹⁹ *Ibid.* p. 32.

³²⁰ « Mais peut-être ne l'aurais-je pas aimé s'il avait été fait lui aussi d'une chagrine étoffe de deuil comme celle dans laquelle j'avais été coupée. » *Ibid.* p. 68.

méfiance démesurée. C'est également ce personnage qui initie Tituba aux fondements de la misogynie chrétienne qui la condamnera – « Comment notre père Adam a été précipité du paradis terrestre par la faute de notre mère Eve...³²¹ » – par anticipation peut-être de la responsabilité qu'aura la protagoniste dans leur futur exil en Amérique (perdant le paradis de la Barbade), à vouloir défier les Blancs qui semblent avoir tous les pouvoirs sur les Noirs. L'ironie grotesque que provoque l'optimisme mal placé de John Indien se répète jusqu'à Salem, juste après l'avortement de son enfant, tandis qu'il tente de rassurer Tituba sur un futur que le lecteur sait pourtant malheureux et stérile : « Le demain qui nous attend a le sourire du nouveau-né.³²² » La magie même de Tituba se dégrade alors d'un point de vue éthique, passant du philtre d'amour au maléfice, et la sorcière va jusqu'à oublier, dans les premiers moments de leur relation, ses talents de guérisseuse et son empathie pour son peuple.³²³

C'est également dans l'apparition de John Indien que le désir charnel qui aura tant d'importance dans le comportement de Tituba à l'égard des hommes trouve son origine. En cherchant la raison de sa passion pour son amant, la sorcière avoue : « Je savais bien où résidait son principal avantage et je n'osais regarder, en deçà de la cordelette de jute qui retenait son pantalon konoko de toile blanche, la butte monumentale de son sexe³²⁴ ». Les émotions de Tituba sont alors souvent déterminées par la fréquence de ses rapports charnels avec John Indien ; la dégradation physique et morale qu'elle subit à Salem est étroitement liée à l'absence et à l'impuissance sexuelle de John Indien puisque selon ses propres mots, c'est ce fait qui acheva de la transformer pour le pire.³²⁵ Pour Tituba, le désir est une fatalité inéluctable lorsque deux sexes opposés se rapprochent : « Pourquoi toute relation quelque peu teintée d'affectivité entre un homme et une femme doit-elle finir par se concrétiser sur un lit ?³²⁶ » C'est ainsi que naît sa liaison avec Benjamin Cohen d'Azevedo, également matérialisée par un usage différent de la magie : la nécromancie. Paradoxalement pourtant, cette nouvelle liaison n'agit qu'en se superposant au rêve perdu du précédent mariage des deux amants : « lui tout occupé du souvenir d'une morte, moi, d'un ingrat³²⁷ ». Tituba avoue alors à plusieurs reprises ne prendre plaisir lors de ses relations charnelles qu'en imaginant la présence de son premier amant, qui la hantera toute sa vie, y compris

³²¹ *Ibid.* p. 35.

³²² *Ibid.* p. 96.

³²³ « Ce récit qui en d'autres temps m'aurait révoltée, me laissa indifférente. » *Ibid.* p. 51.

³²⁴ *Ibid.* p. 36.

³²⁵ « Un fait acheva de me transformer (...). Nuit après nuit donc, je me roulais en boule sous une couverture trop mince dans une pièce sans feu, haletant du désir d'un absent. Très souvent, quand il me revenait, John Indien, malgré sa robuste constitution qui jusqu'alors avait fait mon bonheur, était si épuisé d'avoir labouré comme une bête qu'il s'endormait, le nez à peine posé sur mon sein. » *Ibid.* p. 106.

³²⁶ *Ibid.* p. 197.

³²⁷ *Ibid.* p. 197.

dans les bras de Christopher : « Tout le reste de mon être continuait d'appartenir à John Indien.³²⁸ » L'amour de Benjamin est également le déclencheur d'un nouvel asservissement, cependant plus respectueux et presque plus égalitaire puisque l'esclave s'élève au niveau du maître en s'en faisant la « maîtresse » de façon presque sylleptique³²⁹. L'asservissement devient même volontaire et désiré, au contraire des précédents, car « certains hommes qui ont la vertu d'être faibles, nous donnent désir d'être esclaves.³³⁰ » Par ailleurs, par opposition à John Indien, Benjamin est le seul personnage qui offrira de nouveau à Tituba sa liberté.

Si Christopher ne lui accorde qu'une relation charnelle, totalement dépourvue d'amour, Tituba s'accrochera à ce reste d'affection rajeunissante pour tenter de se surpasser magiquement. C'est effectivement la sensualité, mêlée à son nouvel engagement pour la rébellion noire, qui poussera la sorcière à tenter de dépasser son mentor et d'atteindre le niveau le plus élevé de magie en triomphant de la mort. Cependant, tout comme cette relation est son plus grand échec amoureux, Tituba s'avoue vaincue par son impuissance à défier les lois de l'univers. Cette liaison devient alors un avilissement vers l'ordinaire et la banalité à un double niveau. D'une part, du point de vue corporel et généré (« [les femmes des Marrons] avaient su que Christopher partageait ma couche et que je n'étais, somme toute, pas faite autrement qu'elles³³¹ ») ; d'autre part, d'un point de vue magique et humain (en confessant ses faibles capacités dans la lutte, Christopher lui répond : « Tu n'es donc rien qu'une négresse très ordinaire et tu voudrais que l'on te traite comme si tu étais précieuse ?³³² »).

Pourtant, les « invisibles » lui rappellent régulièrement cette tendance prononcée à la passion qui aura fixé tout son destin jusqu'à la fin : « Tes cheveux grisonnent déjà et tu ne peux te passer des hommes ?³³³ ». Tous les personnages féminins qui entourent Tituba affirment en outre une certaine répugnance face à la sexualité (Abena) et à la dépendance aux hommes (Hester), ou du moins une asexualité (Man Yaya), que l'héroïne contrebalance de manière extrême en s'exprimant librement sur son corps. Cependant, elle finit par réaliser que la passion du cœur n'entraîne jamais

³²⁸*Ibid.* p. 234.

³²⁹ Nous rappelons ici en quoi le terme « maîtresse » garde, malgré un glissement sémantique au fil des siècles, quelques liens avec son étymologie : « Étymol. et Hist. 1. Ca 1180 "gouvernante, duègne" (Fierabras, 66 ds T.-L.); 2. a) xiii^es. [date du ms.] "fille ou femme aimée de quelqu'un, ainsi nommée à cause de l'empire qu'elle exerce sur l'homme qui l'aime" (Guillaume Le Vinier, Poésies, éd. Ph. Ménard, p. 77, 24); b) 1357 "femme aimée et recherchée en mariage" (Miracles ND par personnages, éd. G. Paris et U. Robert, t. 3, p. 78, 265); c) 1660 "femme qui, hors du mariage, entretient des relations charnelles avec un homme" (Molière, Sganarelle, 6). Fém. de maître*. » in « Maîtresse », *Portail lexical : lexicographie*. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), Nancy, 2012 consulté sur <https://www.cnrtl.fr/etymologie/ma%C3%A9tresse>

³³⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 217.

³³¹*Ibid.* p. 236.

³³²*Ibid.* p. 238.

³³³*Ibid.* p. 239.

que la passion tourmentée³³⁴ : « N'en avais-je pas assez de ce cortège de déboires qui accompagne les affections ?³³⁵ » Tout cela pousse la sorcière à une réflexion à partir des propos d'Hester : « - Tu aimes trop l'amour, Tituba ! Et je me demandais si ce n'était pas là une fêlure dans mon être, une tare dont j'aurais dû tenter de me guérir.³³⁶ » Généralement, la passion ou l'affection aveugle qu'éprouve Tituba est contrebalancée par une haine tout aussi féroce pour un personnage parallèle ; ainsi, elle hait Susanna Endicott autant qu'elle aime son esclave, et il en va de même pour Samuel Parris face à sa femme, pour Abigail Williams face à sa cousine Betsey, et pour les persécuteurs face à leurs victimes Hester, Benjamin et Iphigene.

Circé, quant à elle, accorde également une certaine importance à la sexualité, particulièrement dans la résolution des conflits et l'instauration d'alliances. Sa relation avec Hermès pourrait ainsi matérialiser une tentative de contrôle sur l'éventuel espionnage que sa venue sur l'île impliquerait pour le compte des dieux ; mais cette liaison existerait peut-être aussi afin que Circé se prouve que l'image qu'elle renvoie à cette communauté lui importe peu³³⁷. Le rapport charnel résout alors l'affrontement initial avec Ulysse ; dans le cas de Dédale, il relâche la tension apportée par la dispute avec Pasiphaé ; et constitue – dans le cas des rapports de Circé avec des inconnus – une première étape de la reconquête par l'héroïne de son corps mais aussi de l'affirmation de son pouvoir sur son territoire et ses visiteurs après son humiliation³³⁸. Circé ne confie sa dépendance affective démesurée qu'à un seul de ses amants : le premier (« all the proofs of passion I had hoarded, the crawling devotions I would do³³⁹ »). Le rejet humiliant et

³³⁴Nous nous appuyons ici sur la polysémie du terme de passion, qui est également utilisée dans les tragédies. Le CNRTL donne pour premier sens à ce terme : « A. – [Avec une idée de durée de la souffrance ou de succession de souffrances] Action de souffrir; résultat de cette action. » et pour troisième sens : « C. – [Avec une idée de démesure, d'exagération, d'intensité] 1. Domaine de l'esprit et des sentiments. Tendance d'origine affective caractérisée par son intensité et par l'intérêt exclusif et impérieux porté à un seul objet entraînant la diminution ou la perte du sens moral, de l'esprit critique et pouvant provoquer une rupture de l'équilibre psychique. » in « Passion », in *Portail lexical : lexicographie*. Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), Nancy, 2012, consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/passion>

³³⁵CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 226.

³³⁶*Ibid.* p. 260.

³³⁷« I knew he told stories of me in turn : my dirt-black fingernails, my musky lion, the pigs that had begun coming to my door, truffling for slops and a scratch on the back. And, of course, how I had thrown myself upon him as a blushing virgin. Well ? I had not blushed, but all the rest was true enough. » MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 70.

« Je savais qu'il racontait à son tour des histoires à mon propos : mes ongles incrustés de crasse, ma lionne à l'odeur musquée, les cochons qui s'étaient mis à gratter à ma porte, cherchant de la pâtée et une caresse sur le dos. La façon dont je m'étais jetée sur lui comme une vierge rougissante. Et alors ? Même si je n'avais pas rougi, tout le reste était plutôt vrai. » p. 141. [Traduction AUCHE C.]

³³⁸« It was not desire, not even its barest scrapings. It was a sort of rage, a knife I used upon myself. I did it to prove my skin was still my own. » *Ibid.* p. 137/138.

« Il n'y avait là aucun désir, pas le moindre. C'était une sorte de rage, pareille à un couteau qu'on retourne soi-même. Je le faisais pour me prouver que mon corps m'appartenait toujours. » p. 275. [Traduction AUCHE C.]

³³⁹*Ibid.* p. 41.

« toutes les preuves de cette passion que j'avais gardée pour moi, de la dévotion que j'étais prête à manifester en rampant à ses pieds. » p. 84. [Traduction AUCHE C.]

l'aveuglement vulnérabilisant que cet amour provoque la gardera de répéter la même erreur avec d'autres comme Ulysse (« It would surprise him. I would catch the faintest flicker of disappointment in his eyes. Golden witches are not supposed to beg.³⁴⁰ »). Par ailleurs, Circé n'utilisera plus le terme de « passion » pour parler de ses amours. Le seul sentiment qui semble se trouver à la hauteur de son premier amour est l'affection filiale qu'elle éprouve pour Télégonos. Celle-ci déclenche tout un ensemble de sentiments démesurés qui paradoxalement se jugulent eux-mêmes pour les mêmes raisons : la rage contre tous ceux qui souhaitent faire du mal à son fils (Athéna, Hermès, éventuellement Télémaque et Pénélope)³⁴¹ et la peur que nous évoquions plus tôt dans notre explication, prenant ici des proportions excessives, en témoigne la vigilance infatigable dont Circé fait preuve tout au long de l'enfance de Télégonos et qui peut se rapprocher de la folie : « I chopped and boiled, my eyes wide and staring like an over-ridden horse.³⁴² » Son amour croît au point de pousser la sorcière à se préparer à subir une éternité de souffrances pour préserver quelques années de sa mortelle vie, échange bien peu équilibré.³⁴³

Il semble pourtant que l'amour filial apparaisse comme une version perfectionnée de l'amour en général. Là où la passion amoureuse ou charnelle peut être dégradante et toxique, l'affection maternelle comble tous les manques et incite les sorcières à optimiser leurs pouvoirs. Ainsi, c'est grâce à son amour pour Télégonos que Circé poussera ses capacités émotionnelles, physiques et magiques à leur extrémité et donc en tire davantage parti. Tituba mobilise quant à elle toutes ses capacités de guérisseuse pour Betsey, fille de substitution ; et par abnégation, refuse à son premier enfant la vie pour lui épargner ses souffrances avant de participer activement aux révoltes dans l'espoir d'un monde meilleur pour sa fille à naître. C'est également dans la maternité que Tituba atteindra le paroxysme de sa magie dans l'au-delà, en devenant la version la plus évoluée du mentor (par la relation maternelle) et de la mère : « Enfant, que je n'ai pas portée, mais que j'ai désignée ! Quelle maternité plus haute !³⁴⁴ » Cruellement, les « échecs » précédents fonctionnent sur le modèle de l'apprentissage magique et n'existent que pour permettre une

³⁴⁰ *Ibid.* p. 161.

« J'apercevais une légère pointe de déception dans son regard. Les sorcières dorées ne sont pas censées supplier. » p. 323.

³⁴¹ Jugulée par un éclair de raison qui est aussi un éclair de passion : « If I burned down the world, he would burn with it. » *Ibid.* p. 207.

« Si je brûlais le monde, Télégonos brûlerait avec lui. » p. 420. [Traduction AUCHE C.]

³⁴² *Ibid.* p. 178.

« Je coupais et faisais bouillir ces ingrédients, le regard fixe et fou comme celui d'un cheval monté trop longtemps. » p. 362.

³⁴³ « When he was a child I used to make lists of all the things I would do to keep him safe. It was not much of a game, because the answer was always the same. Anything. » *Ibid.* p. 192.

« Quand il était enfant, je dressais des listes de tout ce que je ferais pour assurer sa sécurité. Ce n'était pas difficile, parce que la réponse était toujours la même. J'aurais fait n'importe quoi. » p. 389. [Traduction AUCHE C.]

³⁴⁴ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 270.

évolution. De la même manière, la forme la plus parfaite de la passion porte sur une figure filiale. Et si cela est particulièrement explicite pour Tituba qui considérait Iphigene comme un enfant avant de le considérer comme un amant et va jusqu'à le nommer outre-tombe « fils-amant », Circé n'exprime pas explicitement de sentiment maternel pour Télémaque. Pour autant, Télémaque est le frère de son fils et l'enfant de Pénélope, qu'elle considère comme son égale. Lorsqu'il se présente sur *Ææa*, c'est d'abord en tant que fils, puisqu'il est soupçonné de chercher à venger la mort de son père. Il paraît essentiel de souligner que la relation maritale idéale incarnée par Yao et Abena chez Maryse Condé est en partie filiale : « En vérité, Yao avait deux enfants, ma mère et moi. Car, pour ma mère, il était bien plus qu'un amant, un père, un sauveur, un refuge !³⁴⁵ »

Certains personnages sont au contraire relativement modérés et ramènent Circé et Tituba à la mesure par leur influence. L'on peut citer Pénélope, « a fixed star. A woman who knew herself³⁴⁶ », mais aussi Télémaque, qui est décrit comme sérieux, calme, stable et assez froid. Tituba, quant à elle, se confronte régulièrement à la sagesse des « invisibles » ou de Judah White. La présence constante des femmes rappelant Tituba à l'ordre face à son désir charnel excessif et aveuglant (Abena, Man Yaya, Hester) semble contrebalancer l'omniprésence des hommes à ses côtés. Finalement, ainsi que l'avoue Circé, si la déesse a atteint la sagesse à la fin du roman : « it is only because I have been fool enough for a hundred lifetimes.³⁴⁷ » Remarquons ici que l'hyperbole est nécessaire pour démontrer paradoxalement à quel point la mesure a été difficile à atteindre.

Ainsi, l'hybris des sorcières s'exprime par la démesure de plusieurs sentiments qui découlent généralement de l'orgueil provoqué par la puissance supérieure conférée par leurs pouvoirs et de la passion amoureuse, charnelle et filiale. Ces sentiments, qui répondent à l'hypersensibilité des sorcières et à l'intensité extrême de leur parcours, influencent considérablement chaque tournant que prend leur existence de façon à accomplir leur destinée. Les autrices subvertissent ici encore l'un des attributs mythiques de la sorcière : le désir. Si la passion amoureuse et charnelle provoque une forme de dégradation à plusieurs niveaux (portée à son paroxysme dans sa forme la plus violente qu'est le viol), l'affection filiale sublime les sentiments, la magie et l'éthique de Circé et Tituba, si bien qu'elles perfectionnent leur dernière relation avec un « fils-amant » : Iphigene et Télémaque. L'aliénation passionnelle et charnelle est

³⁴⁵*Ibid.* p. 18.

³⁴⁶MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 215.

« Une étoile fixe. Une femme qui se connaissait elle-même. » p. 434. [Traduction AUCHE C.]

³⁴⁷*Ibid.* p. 262.

« c'est uniquement parce que j'ai été suffisamment stupide pendant une centaine de vies. » p. 532. [Traduction AUCHE C.]

remplacée par une libération émotionnelle et une noblesse sentimentale. Cependant, ce déséquilibre émotionnel provoque une tension morale dans le comportement social et magique des sorcières, suscitant la double émotion cathartique qui fait l'apanage des tragédies : l'horreur et la pitié.

B. Susciter l'horreur et la pitié : perfectionnisme moral et culpabilité

La possession d'une puissance qui dépasse l'entendement humain implique de réfléchir aux considérations morales liées à l'utilisation de la magie. L'éthique de la sorcellerie fait également partie de l'apprentissage des sorcières et, de fait, ces dernières subissent différentes épreuves visant à fortifier leur jugement. À plusieurs occasions, la tentation de faire le mal se fait alors sentir en conséquence de la démesure de leurs émotions et en réponse à des souffrances tout aussi intenses.

Ainsi, dès le premier sortilège de Circé, la magie prend racine à la fois dans la haine et dans l'amour. La conversation intérieure que l'héroïne entretient avec Pasiphaé le lui démontre : « "You are wrong about witchcraft," I told her. "It does not come from hate. I made my first spell for the love of Glaucos." (...) *Yet it was in defiance of our father, in defiance of all those who slighted you and would keep you from your desires.*³⁴⁸ ». Cela se confirme de manière bien plus explicite lors du deuxième sortilège, qui ne naît que de la haine et de la jalousie. Ces raisons participent probablement au fait que le produit du sort de Circé est un monstre. Cependant, dès qu'elle découvre l'anthropophagisme de sa créature, la sorcière garde une culpabilité qui la torturera jusqu'à la fin du roman, à la mort de Scylla. Cela devient l'un de ses plus importants points faibles que Pasiphaé n'hésite pas à exploiter lors de son voyage en Crète³⁴⁹, mais c'est également là ce qui la distingue de la méchanceté de sa sœur, dont la création monstrueuse est source de fierté et de jubilation. Ces remords affectent donc les moments les plus heureux de la vie de l'héroïne sur *Ææa* par la conscience de sa triste célébrité : « If you asked me, I would have said that I was happy. Yet always I remembered. Cold smoke, marked with my name.³⁵⁰ » Cette métaphore du nom marquant ces multiples morts de son sceau revient par ailleurs au moment où celui-ci s'efface finalement :

³⁴⁸ *Ibid.* p. 112.

« "Tu te trompes au sujet de la sorcellerie, lui expliquai-je à voix haute. On ne la pratique pas par haine. Mon premier sort, je l'ai fabriqué pour Glaucos, par amour." (...) *Malgré tout, c'était bien par défiance envers notre père, par défiance envers tous ceux qui t'ont méprisée et qui t'auraient empêchée d'obtenir ce que tu désirais.* » p. 223. [Traduction AUCHE C.]

³⁴⁹ « You made a monster and all you can think of is how sorry you are. *Alas, poor mortals, I have put them in danger* » *Ibid.* p. 87.

« Tu as créé un monstre, et tu n'arrives pas à penser à autre chose qu'à tes regrets. *Hélas, ces pauvres mortels, je les ai mis en danger !* » p. 174. [Traduction AUCHE C.]

³⁵⁰ *Ibid.* p. 72/73.

« Si on m'avait posé la question, j'aurais dit que j'étais heureuse. À ceci près que je n'oubliais pas. Cette fumée froide, marquée de mon nom. » p. 146. [Traduction AUCHE C.]

« For the first time in centuries, I was not lashed to that flood of misery and grief. No more souls would walk to the underworld written with my name.³⁵¹ »

Dès lors, le bonheur n'est donc possible que par la vertu, par la réparation du mal causé qui nous poussent à considérer que Circé cherche davantage un comportement héroïque et salvateur, devant s'opposer à ses antagonistes, les dieux : « Rage and greed, thwarted desire, lust, self-pity : these are emotions gods know well. But guilt and shame, remorse ambivalence, those are foreign countries to our kind, which must be learned stone by stone.³⁵² » Nous remarquons ici que la culpabilité est une émotion qui se construit métaphoriquement et s'acquiert au même titre que la magie. Il s'agit par ailleurs d'un sentiment qui devient de plus en plus important, voire essentiel, en tant que l'erreur est nécessaire à l'apprentissage. Ainsi, Circé refuse à la fin du roman de considérer que la transformation de Scylla eût été inévitable quoi qu'il fût arrivé. Elle rappelle alors à Télémaque les regrets que celui-ci ressent pour le meurtre des servantes d'Ithaque ordonné par Ulysse : « "Its is how you know you are different from your father," I said. "Yes." His voice was sharp. "It is the same for me," I said. "Do not try to take my regret from me."³⁵³ » Tituba montre également une certaine culpabilité face aux nombreux sacrifices nécessaires à la pratique de sa magie : « je répugne à tuer ces bêtes innocentes dont les hommes se nourrissent. Pas une volaille que je n'ai égorgée, pas un poisson que je n'ai vidé sans lui demander pardon du mal que je lui infligeais.³⁵⁴ »

Circé n'aura d'ailleurs utilisé sa magie à des fins malintentionnées qu'à deux occasions, la seconde étant la transformation douloureuse des hommes en cochons avant leur meurtre – qu'elle choisit à la place d'un simple sort de sommeil, suffisant pourtant à les neutraliser –, situation qui, cependant, se répète durant des centaines. La torture qu'elle leur inflige lui apporte une certaine forme de jubilation : « I wanted the next crew to come, so I might see again their tearing flesh.³⁵⁵ ». L'animalisation ne fait que provoquer davantage la disparition de la compassion : « I would stand

³⁵¹*Ibid.* p. 261.

« Pour la première fois depuis des siècles, je n'étais plus enchaînée à ce flot de malheur et de chagrin. Il n'y aurait plus d'âmes qui partiraient aux Enfers par ma faute. » p. 530. [Traduction AUCHE C.] (Nous remarquons ici que la traduction omet l'image de l'inscription du nom de Circé sur les âmes des morts.)

³⁵²*Ibid.* p. 112.

« La rage et le chagrin, le désir contrarié, la luxure, l'auto-apitoiement, voilà des émotions que les dieux connaissent bien. En revanche, la culpabilité et la honte, le remords, l'ambivalence, sont des contrées étrangères aux nôtres, que nous devons apprendre, pas à pas. » p. 224. [Traduction AUCHE C.]

³⁵³*Ibid.* p. 262.

« - C'est ainsi que tu sais que tu es différent de ton père. – Oui, répondit-il d'un ton brusque. – C'est pareil pour moi. N'essaie pas de m'enlever mes regrets. » p. 532.

³⁵⁴CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 256.

³⁵⁵MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 138.

« Je voulais que l'équipage suivant arrive, pour avoir de nouveau l'occasion de voir leur chair se déchirer. » p. 275. [Traduction AUCHE C.]

watching as [the seabirds] stripped the fat and sinew. (...) If it were a man, I wondered if I would pity him. But it was not a man.³⁵⁶ » Pourtant, Circé est consciente que la transformation n'est jamais complète, et que le cochon de corps reste un homme dans l'esprit.³⁵⁷ Pour la sorcière, il s'agit sans doute d'une vengeance et d'un juste retour de l'humiliation subie ou potentiellement subie, puisque les hommes pieux et bons sont épargnés.

Concernant Tituba, la confusion éthique qui régira l'ensemble du roman est exprimée dès l'incipit, ainsi que le souligne Elijah B. Koblan-Huberson : « Le fait que le viol de sa mère soit fait sur un navire nommé *Christ the King* introduit dès le début l'hypocrisie et la confusion qui entourent la question éthique de qui est capable de faire du Bien et du Mal. Les apparences et les idées préconçues étant trompeuses, malgré le titre sanctifiant du navire, le navire demeure un négrier, une fosse septique où réside le Mal et le pire de l'humanité.³⁵⁸ » La tentation de glisser de la magie blanche à la magie noire se fait sentir chez Tituba dès ses premières années lorsque, en tant que sorcière solitaire, elle observe la misère de son peuple : « Ah oui ! j'aurais aimé déchaîner le vent comme un chien à la niche afin qu'il emporte au-delà de l'horizon les blanches Habitations des maîtres, commander au feu pour qu'il élève ses flammes et les fasse rougeoyer afin que l'île tout entière soit purifiée, consumée ! Mais je n'avais point ce pouvoir. Je ne savais qu'offrir la consolation !³⁵⁹ » Cette tournure exceptive accentue le regret qu'éprouve Tituba à l'idée d'être limitée au bien, comme si ses capacités de guérison et de protection étaient une forme de magie moindre et insuffisante. La destruction serait une meilleure solution, le reflet d'un véritable pouvoir. Dès lors, même son mari John Indien craint le moindre débordement : « Parce que je te sais violente ! Souvent je te vois comme un cyclone ravageant l'île, couchant les cocotiers et élevant jusqu'au ciel une lame d'un gris plombé.³⁶⁰ » Quant aux Blancs, ils craignent Tituba pour sa couleur qu'ils associent au Malin, et font d'elle le vecteur de tout le mal qui ronge les habitants : « nous n'étions pas simplement des maudits, mais des émissaires visibles de Satan. Aussi l'on venait furtivement nous trouver pour tenter d'assouvir d'inavouables désirs de vengeance, se libérer de haines et de rancœurs insoupçonnables et s'efforcer de faire le mal par tous les

³⁵⁶ *Ibid.* p. 139.

« Je restais debout à les regarder [les mouettes] arracher le gras et les tendons. (...) S'il s'était s'agi d'un homme, je me demande si j'aurais eu pitié de lui. Mais ce n'en était pas un. » p. 278. [Traduction AUCHE C.]

³⁵⁷ « Transformation touched only bodies, not minds. » *Ibid.* p. 63.

« La transformation n'affectait que les corps, et non les esprits. » p. 128. [Traduction AUHE C.]

³⁵⁸ KOBLAN-HUBERSON E. B. « Mémoire et souvenir dans l'imaginaire antillais - Maryse Condé et Fabienne Kanor: Identité et existence noire aux Antilles et en France » in *Honors Projects*, 2020, p. 10, consulté sur <https://digitalcommons.bowdoin.edu/honorsprojects/170>

³⁵⁹ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 26.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 53.

moyens.³⁶¹ » À ce moment, Tituba est encore convaincue que sa nature ne peut être changée et qu'elle est destinée au bien, jusqu'à ce que sa morale magique soit remise en question à Salem par l'atmosphère délétère qui s'insinue dans les esprits : « Et c'était l'odeur fétide de tous ces crimes qui ne cherchaient qu'à être commis, qui achevait de faire de moi une autre femme. (...) quelque chose en moi se défaisait lentement et sûrement. Oui, je devenais une autre femme. Une étrangère à moi-même.³⁶² ». Nous remarquons que malgré tout, la sorcière conserve suffisamment de lucidité pour dissocier la Tituba destructrice (« étrangère ») de son identité fondamentale. Par ailleurs, elle n'utilisera que de son pouvoir de dénonciation en prison pour faire le mal, mais jamais de ses pouvoirs surnaturels. En effet : « Il y avait cependant une chose que j'ignorais : la méchanceté est un don reçu en naissant. Il ne s'acquiert pas. Ceux d'entre nous qui ne sont pas venus au monde, armés d'ergots et de crocs, partent perdants dans tous les combats.³⁶³ » Tout comme la sorcellerie, la morale est donc innée, et le terme de « don » de méchanceté trace un parallèle assez frappant avec celui de « grâce » magique ; de même que pour Hester, au contraire de la pensée des autres Blancs, c'est la loi du *kalos kagatos* qui prime : « Tu ne peux pas avoir fait de mal Tituba ! De cela, je suis sûre, tu es trop belle !³⁶⁴ » C'est probablement dans cette optique de clarification et de réhabilitation morale que les points de suspension ont été insérés entre « sorcière » et « Noire » dans le titre de l'œuvre, insistant sur l'absence de magie noire dans la pratique de la protagoniste, par opposition à l'importance de la thématique raciale dans l'œuvre.

Enfin, la dernière tentation apparaît à son retour en Barbade, lorsqu'un Noir confronte Tituba à son impuissance paradoxale malgré ses pouvoirs surnaturels. Le questionnement éthique est alors rétrospectif et dépend du regard des autres. L'on y retrouve la métaphore du poison reptilien, qui contrebalance le remède :

Ceux qui ont suivi mon récit jusqu'ici, ont dû s'irriter. Quelle est donc cette sorcière qui ne sait pas haïr, qui est à chaque fois confondue par la méchanceté du cœur de l'homme ? (...) Ah ! changer mon cœur ! En enduire les parois d'un venin de serpent. En faire le réceptacle de sentiments violents et amers. Aimer le mal ! Au lieu de cela, je ne sentais en moi que tendresse et compassion pour les déshérités, révolte devant l'injustice !³⁶⁵

Le basculement vers le mal est donc définitivement impossible pour Tituba, mais la même métaphore du poison confirme chez Circé un certain goût pour le pouvoir que la méchanceté lui

³⁶¹ *Ibid.* p. 105.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.* p. 117.

³⁶⁴ *Ibid.* p. 152.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 232.

confère : « I could taste the venom in my mouth. It was a pleasure to see him frightened at last.³⁶⁶ ». Cette tendance peut s'expliquer par l'influence continue qu'a eue la fratrie de Circé sur la sorcière durant son enfance. Pasiphaé n'hésite par ailleurs pas à se faire tentatrice du mal en s'offrant comme un miroir de leurs souffrances communes. C'est parce qu'elles se ressemblent dans leur endurance et leur capacité à supporter la douleur que Pasiphaé a choisi Circé pour l'aider : « They cannot bear any pain at all. They are not like us.³⁶⁷ » Lorsque Circé répudie une telle alliance, Pasiphaé semble véritablement surprise, et la possibilité d'une sororité complice en termes de magie hantera encore Circé à son retour : « I could have blunted her poisons, drawn her from her abuses, taught her how to gather the best herbs.³⁶⁸ » Finalement, l'héroïne rejette définitivement la tentation d'une telle coopération dans le mal, tandis que Pasiphaé refuse de s'adoucir.

Cependant, Circé émet rarement de jugements de valeur calqués sur une forme de manichéisme. Chacun des personnages qu'elle rencontrera dans sa vie aura commis des erreurs ou été criminelle mais loin d'éloigner son affection, cela permet une ambiguïté qui la renforce. Circé elle-même déclare : « I do not claim to be good³⁶⁹ » et admet ainsi à propos d'Ulysse : « I did not see the worst of him.³⁷⁰ » Après avoir été spectatrice du vice toute sa vie auprès des dieux, Circé ne peut qu'éviter de le voir en chacun – puisque toute personne a une double facette – et se satisfaire de cette part de bien qu'elle ne pouvait trouver en compagnie divine. Circé a été un témoin plus ou moins direct du pire de l'humanité et de la divinité, rarement de son meilleur. La sorcière ne se décrit par ailleurs guère en termes de bien et de mal, mais donne quelques indices sur le jugement qu'elle porte sur elle-même à travers ses sentiments, souvent de manière détournée (regrets, culpabilité, soulagement, empathie, etc.). Son désir de vertu se prouve également à travers ses actions, notamment par l'aide qu'elle procure systématiquement à qui la demande, et parfois même à ceux qui ne la demandent pas, même si cette assistance est souvent mêlée d'un autre intérêt (Circé vient au secours de Pasiphaé, mais en partie parce qu'elle voit là une occasion de faire la démonstration de ses progrès magiques).

³⁶⁶ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 191.

« Je sentais le venin dans ma bouche. C'était un plaisir de le voir enfin effrayé. » p. 388. [Traduction AUCHE C.]

³⁶⁷ *Ibid.* p. 8

« Ils sont incapables de supporter la moindre souffrance. Ils ne sont pas comme nous. » p. 212. [Traduction AUCHE C.]

³⁶⁸ *Ibid.* p. 112.

« J'aurais pu atténuer ses poisons, la détourner de ses abus, lui apprendre à ramasser les meilleures herbes. » p. 224. [Traduction AUCHE C.]

³⁶⁹ *Ibid.* p. 226.

« Je ne prétends pas être bonne. » p. 459. [Traduction AUCHE C.]

³⁷⁰ *Ibid.*

« je ne voyais pas le pire en lui. » p. 459. [Traduction AUCHE C.]

Par ailleurs, les formes de magies antiques portaient assez peu de distinctions éthiques et la transformation semble neutre de ce point de vue : à l'image de la sorcière qui la pratique, cette sorcellerie peut faire le bien comme le mal. D'ailleurs, les poisons vont souvent de pair avec les remèdes dans le roman de Miller jusque chez Pasiphaé qui apparaît pourtant comme antagoniste (« But all I saw were herbs, and rudimentary ones at that : poisons, poppies, a few healing roots³⁷¹ »), de même que les pouvoirs meurtriers apparaissent en parallèle des talents de guérison de Circé : « I healed a dying tree, I killed a poisonous vine with a touch.³⁷² » À l'inverse, l'époque d'évolution de Tituba est marquée par une dichotomie entre magie blanche (bénéfique) et magie noire (maléfique). D'un point de vue chrétien, la sorcellerie ne peut d'ailleurs être que maléfique, puisqu'elle ne s'obtient que par le Diable ; et celui-ci devient une véritable obsession dans la communauté blanche du roman. C'est au sein d'une telle atmosphère de paranoïa qu'évolue la protagoniste : « Imaginez une étroite communauté d'hommes et de femmes, écrasés par la présence du Malin parmi eux et cherchant à le traquer dans toutes ses manifestations.³⁷³ » Il n'est donc pas étonnant que Tituba soit ainsi torturée par l'usage manichéen de sa magie, tant que les valeurs viennent à se confondre : « Naïve, qui ignorait que faire le bien à des méchants ou à des faibles revient à faire le mal !³⁷⁴ » Mais c'est aussi grâce à cette obsession éthique que Tituba peut si bien discerner le mal et résister à la tentation d'être mauvaise, ainsi conditionnée à faire le bien et sans cesse rappelée à l'ordre par ses « invisibles ». Pour autant, c'est pour ces mêmes raisons que Tituba perçoit difficilement l'ambiguïté de la nature humaine, appréhendant chaque personnage selon un prisme manichéen à travers lequel elle perçoit généralement les dominés comme bons et les dominants comme mauvais.

L'héroïne va jusqu'à accepter la dichotomie chrétienne telle qu'elle est allégorisée par l'opposition entre Dieu et le Diable. Et si la sorcière ne réfère presque jamais à Dieu, elle mentionne régulièrement le Diable et semble presque y croire (sans doute parce que son environnement apparaît plus marqué par le second que par le premier). Ainsi, lorsqu'elle rencontre Samuel Parris, Tituba est frappée par une vision qui l'impressionne au plus haut point : « J'en fus tout de suite convaincue, ce Malin dont on nous rebattait les oreilles ne devait pas dévisager

³⁷¹ *Ibid.* p. 92.

« Pourtant, je ne vis rien d'autre que des herbes, assez rudimentaires au demeurant : des poisons, des coquelicots, quelques racines curatives. » p. 184. [Traduction AUCHE C.]

³⁷² *Ibid.* p. 63.

« Je soignai un arbre mourant, tuai une plante grimpante vénéneuse rien qu'en la touchant. » p. 128. [Traduction AUCHE C.]

³⁷³ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 104.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 147.

autrement les individus qu'il désirait égarer puis perdre.³⁷⁵ » Remarquons ici que Tituba est « convaincue » par la raison³⁷⁶, ce qui établit son impression en vérité dans son esprit. Même John Indien est surpris que sa femme adhère soudain à une conception chrétienne qu'elle rejetait si vivement jusqu'alors. Dans la religion polythéiste grecque et romaine dont est issue Circé, les dieux arborent chacun des faces plus ou moins bénéfiques ou maléfiqes mais aucune divinité ne représente absolument le bien ou le mal, ce qui rend cette dichotomie moins naturelle dans *Circe*. Réciproquement, les dieux semblent relativement indifférents à ce sujet ainsi que le remarque Pasiphaé : « They do not care if you are good. They barely care if you are wicked.³⁷⁷ » Pourtant, les *pharmaka* sont appelés « wickedness³⁷⁸ » par Thétys. Peut-on alors envisager que les *pharmakis* qui les utilisent dans leur pratique sont considérés par les dieux comme « wicked » par extension ?

Ainsi, les conceptions de bien et de mal se confondent facilement dans l'esprit des sorcières dès lors que des désirs bénéfiques (protection, justice) entrent en conflit avec des sentiments négatifs (colère, peur, vengeance), généralement en relation à des souffrances actuelles ou potentielles. D'autre part, la distinction devient très difficile lorsque le monde se révèle si ambigu pour Circé et que Tituba confronte ses propres valeurs à celles du fanatisme chrétien, créant un manichéisme changeant. Si l'éducation de Circé la pousse à accepter les mauvaises actions des autres personnages, Tituba est conditionnée à l'obsession du bien puis à celle du mal : différence qui s'observe dans la neutralité de la magie transformatrice et la dichotomie chrétienne entre magie blanche et magie noire. Cela permet cependant plus facilement à Circé de faire le mal, au prix ou non de regrets qui rétablissent l'équilibre des valeurs tandis que Tituba résiste remarquablement à la pression délétère de l'hystérie de Salem. Pour réaliser leurs désirs sans remettre en cause leur éthique, les sorcières choisissent alors de changer le monde ; pouvoir qui s'obtient par l'intermédiaire de nombreuses transgressions permises par leur puissance.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 58.

³⁷⁶ Nous nous référons ici à l'opposition fondamentale qu'il existe en rhétorique entre convaincre (par le biais de la raison et de l'intellectualité) et persuader (qui fait appel aux sentiments et peut faire croire à quelqu'un qu'une chose est vraie sans qu'elle le soit).

³⁷⁷ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 105.

« Ils se fichent que tu sois gentille. Ils remarquent à peine si tu es méchante. » p. 210. [Traduction AUCHE C.]

³⁷⁸ *Ibid.* p. 34.

« horreurs » p. 69 [Traduction AUCHE C.] (Nous devons ici insister sur les sens de « méchanceté », « malice » voire « maléfice » qui ressortent usuellement du mot « wickedness ».)

C. Figures de la transgression, du changement, de la métamorphose

La menace du changement existe dans toute chose, toute situation, tout événement, toute personne et de manière généralement aussi dissimulée qu'elle peut être violente. Il n'est pas anodin de remarquer que Circé considère cette connaissance comme la première étape de son apprentissage : « It was my first lesson. Beneath the smooth, familiar face of things, is another that waits to tear the world in two.³⁷⁹ » C'est également à cette occasion que Circé découvre son modèle en termes d'insubordination : Prométhée. Dès lors, Circé ne cesse d'enchaîner les entorses à l'ordre divin. Cela commence avec l'aide qu'elle procure secrètement à Prométhée, mais les transgressions gagnent en visibilité et en intensité. Ainsi, son utilisation des *pharmaka* responsables de son éveil magique découle précisément d'une infraction à l'interdiction de Téthys de seulement en parler, car les autres nymphes n'ont pas comme Circé une éducation axée sur le changement et la métamorphose : « They were not Helios' daughter, raised in stories of breaking the world.³⁸⁰ » De même, la transformation de Scylla est en partie provoquée par l'espoir de Circé d'être punie pour son crime par les Furies à l'image de Prométhée, situation qu'elle essaiera de nouveau de déclencher en avouant sa faute. C'est cette défiance qui provoquera par ailleurs son exil à Ææa et lui offrira l'occasion de vivre sa véritable vie : « My witchcraft, the island, my lion, all fo them sprang from her transformation. There was no honesty in regretting what had given me life.³⁸¹ »

C'est également de cette manière que naît la relation que Circé entretiendra avec Hermès, dont la première venue est justement provoquée par une transgression (le vol de la harpe d'Apollon) à laquelle il demande à Circé de participer. Cette action déclenchera alors une plus forte affirmation de son propre besoin transgressif : « there was something in me that was sick of fear and awe, of gazing at the heavens and wondering what someone would allow me.³⁸² » De la même manière, la rencontre de Circé avec sa nièce n'est permise qu'en acceptant le rituel de la

³⁷⁹*Ibid.* p. 14.

« C'était ma première leçon. Sous la surface lisse et familière des choses, il en existe une autre, qui attend pour déchirer le monde en deux. » p. 28. [Traduction AUCHE C.]

³⁸⁰*Ibid.* p. 42

« Elles n'étaient pas la fille d'Hélios, à l'enfance bercée par des histoires de fin du monde. » p. 69. [Traduction AUCHE C.] (Remarquons que la traduction omet ici la notion de « briser le monde en deux » impliquée par la formule « breaking the world » induisant une volonté d'action et de destruction ou de renversement qui n'est pas permise par la formule « fin du monde », agissant presque comme une fatalité.)

³⁸¹*Ibid.* p. 71.

« Ma sorcellerie, l'île, ma lionne, tout cela provenait de sa transformation. Je n'aurais pas été honnête de regretter ce qui m'avait donné ma vie. » p. 143. [Traduction AUCHE C.]

³⁸²*Ibid.* p. 67.

« une partie de moi était lasse d'être aussi craintive et respectueuse, de contempler le paradis en se demandant ce qu'on lui autoriserait. » p. 135. [Traduction AUCHE C.]

katharsis – bien qu'elle présente Médée criminelle. Finalement, c'est grâce à une forme d'identification que Circé lui permet de fuir alors que, comme le souligne Aeétés : « She is a criminal and a traitor ! It was your duty to keep her for me !³⁸³ » L'héroïne se permet en outre de tuer de nombreux hommes après les avoir transformés en cochons, faisant fi des règles aux fondements de la civilisation – « I was no Zeus, I would not be allowed to strike down twenty men in a moment³⁸⁴ » –, bien qu'étant elle-même une déesse, elle soit vraisemblablement autorisée à une certaine licence. Circé n'hésite par ailleurs pas à défier l'autorité suprême des Olympiens comme Athéna, tout en respectant malgré elle les règles des Parques au sujet du destin de Télégonos. Par amour, elle finit par interrompre son exil pour obtenir la queue du Trygon qui doit protéger son fils : « I was about to break my exile, I knew it. It was why I had waited for night and the drifting clouds across my aunt's eyes. If I succeeded, I would return by the morning, before my absence was noticed. And if I did not, well. I would likely be past punishments.³⁸⁵ » L'on remarquera cependant que les dieux ont rapidement pris connaissance de cet exploit sans la punir, probablement impressionnés par son action. Il semble par ailleurs que la sorcière réalise à ce moment la vanité de sa peur des règles car sa capacité à tout endurer par principe lui permet de ne plus considérer la punition comme une menace suffisante. En effet, sa dernière transgression est probablement la plus grande ; il s'agit d'ignorer et de défier les règles établies par le pouvoir patriarcal et la plus haute puissance politique divine : Hélios et Zeus. C'est donc grâce à ses précédents exploits et transgressions, mais également grâce à l'inconnu qui règne sur sa nature de sorcière qu'elle met à un terme à son exil dans une totale indépendance par rapport à toute loi.

De la même manière, Tituba est définie par les autres comme la fille d'une esclave rebelle, (« N'es-tu pas la fille de cette Abena qui avait tué un Blanc ?³⁸⁶ ») si bien que pour les autres, la rébellion devient un trait héréditaire. Cette opposition au pouvoir transparaît jusque dans le rejet affectif dont Tituba est victime dans son enfance, comme le remarque Florence Ramond Journey : « Le rejet de la fille par la mère peut ici être analysé comme la résistance d'Abena à ce qui l'opprime: en refusant de reconnaître l'existence de celle qui ne représente pour elle que sa mise

³⁸³*Ibid.* p. 125.

« C'est une criminelle et une traîtresse ! C'était ton devoir de me la garder ! » p. 251. [Traduction AUCHE C.]

³⁸⁴*Ibid.* p. 136.

« Je n'étais pas Zeus, on ne me laisserait pas abattre vingt hommes en quelques minutes. » p. 272. [Traduction AUCHE C.]

³⁸⁵*Ibid.* p. 196.

« J'étais sur le point de rompre mon exil, je le savais. C'est pour cela que j'avais attendu la nuit et les nuages qui dérivait, obscurcissant le regard de ma tante. Si je réussissais, je serais de retour avant le matin, avant qu'on s'aperçoive de mon absence. Et si j'échouais, j'aurais probablement dépassé le stade de toutes les punitions. » p. 397. [Traduction AUCHE C.]

³⁸⁶CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 47.

au silence, Abena montre contre toute attente une certaine opposition à la structure qui la broie.³⁸⁷ » Pourtant, Tituba semble opérer une transgression contraire en se faisant volontairement esclave par deux fois, pour Susanna Endicott et Samuel Parris. Paradoxalement, Tituba contrevient aux mœurs noires par un acte de soumission car, puisque celui-ci est au service de l'ennemi des Noirs, il agit à leur encontre. Mais aussitôt asservie, Tituba se révolte contre sa maîtresse en lui jetant un maléfice. Dans la maison de Samuel Parris, elle déroge à la plus explicite des lois qui régissent le ménage en pratiquant des arts condamnés par l'Eglise sur sa famille (Elizabeth puis Betsey) en secret – elle est donc parfaitement consciente des interdits. Son avortement contrevient également aux lois naturelles, politiques et chrétiennes alors en vigueur. Fabienne Viala remarque à ce sujet que « dans le cas des femmes barbares romanesques de Maryse Condé, le prix de la rébellion contre l'ordre colonial semble être celui du ventre vide ou de la fausse couche.³⁸⁸ » La sorcière va jusqu'à tenter de transgresser l'ordre des choses en brisant les lois de l'espèce pour rendre Christopher invincible et en soutirant des informations sur l'avenir à ses « invisibles »³⁸⁹, mais sans succès. Enfin, Tituba décide que son véritable but est de soutenir le soulèvement des esclaves lors de son retour en Barbade, et souhaite activement participer à la révolte des Marrons, puis à celle d'Iphigene, inversant ainsi la nature pacifique sa magie : « j'ai compris tardivement que je dois devenir tout autre. Laisse-moi combattre les Blancs avec toi !³⁹⁰ » C'est là une mission qu'elle finit par accomplir outre-tombe (« Pas une révolte que je n'aie fait naître. Pas une insurrection. Pas une désobéissance.³⁹¹ » : la multiplicité des rébellions et l'omniprésence de Tituba est traduite par le rythme ternaire en anaphores).

En outre, la position narrative même de Tituba est transgressive par la liberté avec laquelle elle s'exprime sur sa sexualité, à l'encontre des attendus patriarcaux et puritains qui bornent son espace d'expression. Et cela est d'autant plus le cas qu'elle ne néglige pas la possibilité d'une attirance homosexuelle, notamment dans l'évocation d'un rêve érotique avec Hester mais également lors du baptême de l'orchidée dans son jardin, symbole du sexe féminin revendiqué par

³⁸⁷ RAMOND JURNEY F. « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé » in *The French Review*, Vol. 76, N°6, May, 2003, p. 1164.

³⁸⁸VIALA F. « 8 - Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé », in CARRUGI N. (dir.) *Maryse Condé. Rébellion et transgression*, éd. Karthala, Paris, 2010, pp. 131-146 consulté sur <https://doi.org/10.3917/kart.carru.2010.01.0131>

³⁸⁹ Ce à quoi les « invisibles » répondent par des avertissements métaphoriques et proverbiaux rendant la transgression impossible : « Celui qui veut savoir pourquoi la mer est si bleue se retrouve bien vite couché au fond des vagues. – Le soleil brûle les ailes du fanfaron qui veut s'approcher de lui. », *Ibid.* p. 244.

³⁹⁰ *Ibid.* p. 233.

³⁹¹ *Ibid.* p. 268.

de nombreux artistes comme Georgia O'Keffe. Florence Ramond Journey en souligne la symbolique :

En effet, si Tituba ne semble pas se diriger dans la voie des relations homosexuelles, le simple fait qu'elle nomme la fleur (répondant ainsi au désir initial d'Hester qui aurait voulu une société dans laquelle on n'aurait pas donné aux femmes le nom du père), qu'elle en accepte la présence sur son île natale, et qu'elle lui définisse un espace, légitime en quelque sorte son existence.³⁹²

De fait, la transgression passe aussi par le corps, qui devient un lieu de confrontation des pouvoirs. La sexualité débridée de Tituba paraît d'ailleurs agir en réaction contre les exhortations des « invisibles » qui semblent vouloir diriger sa conduite sexuelle.³⁹³ Les deux sorcières contrôlent alors la naissance de leur enfant, malgré les attendus voire les interdits. Tituba refuse l'enfant de son mari mais accepte celui d'un homme qu'elle connaît à peine et qui l'a rejetée. De manière générale, elle ne considère son enfant que comme le sien et non celui de son père (en témoigne l'omniprésence de la première personne du singulier pour les pronoms possessifs rattachés aux mentions de ses enfants), ne laissant pas l'occasion à ce dernier d'avoir même connaissance de la situation, et donc d'exprimer une opinion sur son corps. De la même manière, Circé décide de garder l'enfant d'un adultère et rejette toute tentative de contrôle sur sa grossesse au contraire de l'usage habituel : « I trusted such frailty to no god, no family of mine, to none but myself alone.³⁹⁴ » Ainsi, la sorcière se bat contre le pouvoir que les dieux comme Athéna et Ilithyie tentent d'obtenir sur son corps et son enfant.

Bien entendu, la sorcière est transgressive par essence puisqu'elle modifie les lois de la nature et agit sur le monde matériel à un niveau qui devrait être inaccessible aux êtres de sa catégorie (« The power of healing another's flesh belonged only to the greatest gods, not to such as us³⁹⁵ »). Mais c'est justement par ce biais que la sorcière peut accomplir sa nature : changer le monde. C'est là l'une des principales problématiques de *Circe* et elle se traduit de manière relativement explicite à travers les capacités transformatrices de la protagoniste. Ainsi, qui n'a pas l'envie fondamentale de modifier l'ordre des choses ne peut avoir accès à la sorcellerie, comme

³⁹² RAMOND JOURNEY F. « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé » in *The French Review*, Vol. 76, N°6, May, 2003, p. 1169.

³⁹³ « Devait-elle trouver à redire à chaque homme qui vivait à mes côtés ? Même s'il ne s'agissait que d'un enfant ? Pourquoi voulait-elle que je vive ma vie en solitude ? » CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 249.

³⁹⁴ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 168.

« Je ne me fiais à une telle fragilité chez aucun dieu, aucun membre de ma famille, chez personne à part moi-même. » p. 340. [Traduction AUCHE C.]

³⁹⁵ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 50.

« Le pouvoir de soigner quelqu'un dans sa chair n'appartenait qu'aux plus grands dieux, et non à ceux tels que nous. » p. 101. [Traduction AUCHE C.]

c'est le cas pour Télégonos : « Witchcraft transforms the world. He wanted only to join it.³⁹⁶ » Circé n'atteint donc le bonheur et une véritable liberté qu'après avoir réalisé l'injonction du Trygon - « *Then, child, make another [world]*³⁹⁷ » - en utilisant sa queue pour changer les lois de l'univers : détruire un monstre qu'elle ne devait pas pouvoir détruire, sauver un mortel qui était la cible d'un Olympien, faire entorse aux lois du roi des dieux en brisant son exil. D'autre part, il n'est pas anodin que la seule relation que Circé entretient avec un dieu soit avec Hermès, – « God of meddling, god of change³⁹⁸ » – bien que cela soit ici perçu comme négatif.

Mais pour quelles raisons le changement est-il si important ? Pour Tituba, la cause la plus évidente est bien entendu de rendre le monde meilleur en le faisant plus juste, plus équilibré. Mais pour les deux sorcières, il s'agit également d'une démarche égoïste où le moi semble s'étendre à l'ensemble des communautés souffrantes. Ainsi, si les sorcières modifient le monde pour elles, pour corriger cet état de douleur permanent, alors ces changements se répercutent sur l'ensemble des discriminations dont elles sont l'emblème. C'est donc une question personnelle qui fait naître le besoin de participer à la révolte que Tituba découvre à son retour d'Amérique : « Il fallait, oui, il fallait que la vie change de goût. Mais comment y parvenir ?³⁹⁹ » Inversement, les soins que les sorcières prodiguent aux autres se répercutent sur elles.⁴⁰⁰ Ainsi, la transformation positive et guérisseuse de l'autre devient une métaphore de la forge, de la sculpture du métal pour Circé : « A knife I had named [Ulysse], but I saw that he was sliced down to the bone. (...) This is something torn that I can mend.⁴⁰¹ » Or, la déesse utilise la même métaphore du couteau pour se désigner. De la même manière, les soins que Tituba procure à certains personnages avec tant de ferveur s'expliquent sans doute en partie par le processus d'identification que nous avons souligné plus tôt, parce qu'ils mirent ses propres souffrances et qu'elle soigne chaque aspect de sa propre douleur représentés à travers Betsey (le deuil de son enfant), Elizabeth (les violences misogynes et religieuses) et Iphigene (les violences raciales et le deuil maternel).

³⁹⁶*Ibid.* p. 187.

« La sorcellerie transforme le monde. Et lui voulait seulement le rejoindre. » p. 381. [Traduction AUCHE C.]

³⁹⁷*Ibid.* p. 188.

« *Alors fabriques-en un autre [monde], mon enfant.* » p. 404. [Traduction AUCHE-C]

³⁹⁸*Ibid.* p. 383.

« Dieu mêle-tout, dieu du changement. » p. 383.

³⁹⁹CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 212.

⁴⁰⁰ L'on peut se référer à la loi du « triple retour » qui suppose qu'une intention lancée dans le monde sera retournée à trois reprises, ou avec une triple intensité, à son envoyeur et que l'on retrouve explicitement dans les traités de la pratique Wicca mais qui tient probablement une origine bien plus ancienne.

⁴⁰¹MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 148.

« Je l'avais comparé à un poignard, mais je vis qu'il était déchiré jusqu'à la moelle. (...) *Voilà quelque chose de cassé que je peux réparer.* » p. 296. [Traduction AUCHE C.]

En outre, la nature de Circé ne correspond pas à la condition dans laquelle elle est née ; la sorcière ne peut être elle-même qu'à travers sa propre métamorphose. À travers cette transformation ressort l'idée que l'identité et l'essence de chacun et de chaque chose peut être mouvante, travestie et que l'arrivée de l'objet ou de l'être dans le monde peut servir un autre but que celui que sa forme initiale lui donne. Cela est particulièrement explicite dans l'existence même de ces « flowers of true being » censées faire ressortir le moi véritable, lequel ne se révèle jamais correspondre à la nature initiale de celui qui les consomme. Bien qu'Acétes suppose que ces transformations aient un lien avec les propres désirs de Circé, Télémaque postule que Scylla signifie « *the Render*⁴⁰² » et donc que sa destinée était d'être transformée. De la même manière, Pasiphaé donne naissance à un monstre à l'image de sa personnalité, Dédale possède les capacités d'un dieu, Pénélope devient une sorcière et les violeurs deviennent des porcs. L'on retrouve sans cesse dans le récit un décalage de correspondances entre la nature et l'apparence des personnages, dont Circé amorce la métamorphose à travers le langage et la narration, changeant de même notre perception de ces figures d'altérité.

Les sorcières parviennent donc à transgresser différentes lois naturelles, sociales ou politiques grâce à leurs pouvoirs mais également à leur caractère révolté et désireux de changement. Chacun des deux récits repose sur une accumulation de transgressions visant à acquérir une certaine liberté face à l'oppression que Circé et Tituba subissent, mais elles y prennent goût, si bien que certaines actions sont accomplies justement parce qu'elles sont transgressives. En se plaçant au-dessus des lois, les sorcières obtiennent un pouvoir supplémentaire sur les personnages dominants mais aussi sur leur propre corps et leur identité. C'est ainsi qu'elles créent un monde ou du moins une existence propice aux changements, que les deux protagonistes accomplissent magiquement sur les autres pour elles-mêmes ou sur elles-mêmes pour les autres comme si elles étaient les vecteurs nécessaires d'une métamorphose réparatrice en une identité plus complète mais aussi en une réalité meilleure.

Les sorcières se retrouvent donc face à de nouvelles épreuves défiant leur volonté de dominer le monde, et celles-ci sont essentiellement émotionnelles. Tout comme leur parcours et leur surnaturalité, la gestion des sentiments est chaotique et marquée par une forte intensité, ce qui crée un déséquilibre proche des émotions tragiques. La conquête du monde intérieur passe donc

⁴⁰²*Ibid.* p. 262.

« *Celle qui a été transformée* » p. 532. [Traduction AUCHE C.]

par la maîtrise et la compréhension de ces dernières. Particulièrement victimes de l'hybris et de leurs passions qui conduisent la plupart des événements de leur vie, les sorcières passent de la dégradation amoureuse au perfectionnement de l'affection filiale. Ces émotions sont alors particulièrement propices à la *catharsis* tragique, suscitant à la fois horreur et pitié, notamment par l'éthique changeante des protagonistes et régulièrement éprouvée par le monde extérieur. Cependant, leur intégrité morale résiste remarquablement et c'est autour de ces principes que les sorcières accomplissent transgressions sur transgressions dans l'espoir d'étendre leur métamorphose personnelle et leurs pouvoirs transformateurs à l'ensemble du monde. Puisque les sorcières parviennent à convertir leur intensité émotionnelle au service de leur évolution, elles peuvent désormais en observer l'influence sur l'espace extérieur qui se retrouve chargé de symbolique et de magie. Ce n'est pas autre chose que propose Katherine Roussos dans son analyse de l'œuvre de Maryse Condé : « La dévotion à un homme ou à un dieu à travers l'amour et le don de soi, ne suit-elle pas le même paradigme en enlevant aux femmes elles-mêmes leur pouvoir d'agir, ou peuvent-elles accéder à leurs pouvoirs refoulés à travers l'identification avec la grandeur de l'univers ?⁴⁰³ »

II. Conquérir l'espace

En parallèle de l'apprentissage émotionnel, les sorcières développent leur connaissance et leur compréhension de leur environnement. C'est ainsi que les lieux et les composantes du monde, de la nature, déploient une signification qui devient personnelle. L'espace se révèle alors aussi mouvant et ambigu que le monde intérieur. Mais pour l'appréhender, les sorcières doivent en premier lieu approfondir le lien fondamental qui les unit aux éléments naturels composant le cosmos. C'est le point sur lequel nous nous arrêterons avant d'observer la façon dont l'esprit et les sentiments agissent sur les lieux qu'elles habitent de façon à transformer la captivité en un espace de liberté. Enfin, nous analyserons le rôle et l'importance des espaces frontaliers, à l'image de la liminalité même des protagonistes.

A. L'alchimie des quatre éléments

Selon Pierre Le Guillou, l'importance des éléments dans l'apprentissage romanesque est aussi commun qu'ancien : « La participation de l'individu aux énergies telluriques, l'ascendance et l'immanence de la *natura naturans* telles qu'elles sont ressenties par l'être, ravivent ce vieux rêve panthéiste et sensualiste d'une dissolution de l'individu dans le grand Tout : et c'est peut-être là

⁴⁰³ ROUSSOS K. *Décoloniser l'imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, éd. L'Harmattan, Paris, 2007, p. 84.

aussi un des aspects fondamentaux des cheminements initiatiques⁴⁰⁴». Mais la nature est d'autant plus essentielle pour la sorcière qu'elle est à la fois son outil et l'objet de ses pratiques, si bien que le corps et l'esprit entrent en symbiose avec le macrocosme.

L'importance de l'élément aquatique dans la vie de Tituba est démontrée par Antonia Pagan Lopez⁴⁰⁵, tant d'un point de vue magique qu'émotionnel ou géographique puisque les trois aspects semblent interconnectés dans la symbolique de l'eau. Il apparaît alors que l'eau reflète les capacités ésotériques de Tituba à deux niveaux : d'abord il s'agit d'un lieu de réunion de vie (la sienne est un « fleuve qui ne peut être entièrement détourné⁴⁰⁶ ») et de mort qui s'accorde avec sa qualité de nécromancienne (« si l'eau des sources et des rivières attire les esprits, celle de la mer, en perpétuel mouvement, les effraie.⁴⁰⁷ »); ensuite, l'élément aquatique est personnifié à l'image de la sorcière guérisseuse de l'âme et du corps : « Sa grande main humide en travers de mon front. Sa vapeur dans mes narines, sa potion amère sur mes lèvres. Peu à peu, je recollais les morceaux de mon être⁴⁰⁸ ». Par ailleurs, l'élément liquide est systématiquement présent dans les rituels, sous forme de lait ou de sang qui sont qualifiés de « liquides essentiels⁴⁰⁹ ». Ce dernier porte une certaine importance crue dans les descriptions des sacrifices mais aussi par sa capacité à créer des liens dans la souffrance entre les dominés ; les détails sanglants ne sont donc pas épargnés concernant les esclaves dont « la solidarité (...) se dément rarement⁴¹⁰ » et la violence de Parris lie sa femme à son esclave (« Ce sang scella notre alliance.⁴¹¹ »). D'un point de vue plus psychanalytique, Antonia Pagan Lopez remarque que « l'eau, symbole des puissances informes de l'âme, est liée aux profondeurs de l'inconscient. Elle est intériorisée en Tituba et associée au plaisir de l'amour, à son intimité – "les eaux du plaisir" – ou bien elle apparaît rapportée au sommeil, c'est "l'eau bienfaisante du sommeil" réparatrice des malheurs de l'existence.⁴¹² » La symbolique charnelle de l'eau se retrouve particulièrement lors du voyage retour en Barbade, où l'aspect « bancal » de Benjamin entraîne la métaphore filée du coït en tant que navigation ou dérive.⁴¹³

⁴⁰⁴ LE GUILLOU P. *Figures et rituels initiatiques dans le roman et le récit français entre 1970 et 1980*, Université de Rennes II, 1997, p. 404.

⁴⁰⁵ PAGAN LOPEZ A. *Le visible et l'invisible : Moi, Tituba sorcière...*, Université de Murcia, 2004.

⁴⁰⁶ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 30.

⁴⁰⁷ *Ibid.* p. 214.

⁴⁰⁸ *Ibid.* p. 185.

⁴⁰⁹ *Ibid.* pp. 23, 215.

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 22.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 69.

⁴¹² PAGAN LOPEZ A. *Le visible et l'invisible : Moi, Tituba sorcière...*, Université de Murcia, 2004, p. 726.

⁴¹³ « Quand tu me rejoignais dans le grand lit du galetas, nous tanguions comme en un bateau ivre sur une mer démontée. Tu me guidais de tes jambes de rameur et nous finissions par atteindre la rive. Le sommeil nous offrait la douceur de ses plages » CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 217.

Bien entendu, une telle prépondérance de l'eau n'est pas surprenante dans des ouvrages où l'insularité est une composante centrale de la vie des protagonistes. Cet élément est d'autant plus présent chez Circé qu'elle est une naïade, petite-fille d'Océan et de Téthys. Notons que pour deux des trois seules fois qu'elle utilise les « flowers of true being », les personnes visées sont transformées en créatures marines : Glaucos devient un dieu des mers et Scylla un monstre marin. Cela reflète particulièrement la relation ambivalente que Circé entretient avec l'élément aquatique. Dès sa plus jeune enfance, l'eau se fait la métaphore négative de sa vie et des divinités qui l'entourent, lesquelles deviennent une masse informe, inerte dont elle se distingue comme un corps étranger : « all my life had been murk and depths, but I was not a part of that dark water.⁴¹⁴ » Dès lors, tous les personnages associés à l'eau lui deviennent étrangers, voire ennemis : ses oncles et tantes, sa mère, Scylla, Glaucos, les nymphes qui envahissent son île, Aeétès (dont la divinité est ressentie comme aquatique⁴¹⁵). Par ailleurs, Circé côtoie très peu son rivage et se baigne rarement. Le seul bain décrit intervient lors de l'épisode de son viol, tandis que Circé croit vainement et presque obsessionnellement aux vertus guérisseuses, voire amnésiques de l'eau (en témoigne la répétition presque exacte), que l'on retrouve dans deux citations : « I had scrubbed myself in the waves with sand till the blood came through⁴¹⁶ », « I wanted to scrub myself in the sea until the blood showed through⁴¹⁷ ». La sorcière n'utilise son don prophétique sur l'eau qu'à deux occasions au cours de ses millénaires d'existence et ressent un grand malaise à naviguer dans les eaux salées vers le Trygon : « That water was not my element and it knew it. The chill dug at my bones, the salt scoured my face. The ocean's weight piled like mountains on my shoulders.⁴¹⁸ » L'élément peut aussi être perçu négativement dans le roman de Maryse Condé car la mer reste un espace instable, opaque, froid et dangereux, ainsi que l'exprime le « regard d'eau marine⁴¹⁹ » de Susanna Endicott.

⁴¹⁴MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 19.

« bien que toute ma vie n'ait été qu'opacité et profondeurs, je ne faisais pas partie de cette eau sombre. » p. 39. [Traduction AUCHE C.]

⁴¹⁵« Like a column of water that pours ceaselessly over itself, and is clear down to its rocks. » *Ibid.* p. 22.

« une colonne d'eau qui coule sans cesse sur elle-même, et reste claire jusqu'aux rochers au-dessous. » p. 45. [Traduction AUCHE C.]

⁴¹⁶*Ibid.* p. 135.

« Je m'étais frottée jusqu'au sang dans les vagues avec du sable. » p. 271. [Traduction AUCHE C.]

⁴¹⁷*Ibid.* p. 138.

« Me frotter jusqu'au sang dans les vagues » p. 275. [Traduction AUCHE C.]

⁴¹⁸*Ibid.* p. 196.

« Ces eaux-là n'étaient pas mon élément, et je le savais. Leur froid me pénétrait jusqu'aux os, leur sel m'irritait la figure. Le poids de l'océan pesait telle une montagne sur mes épaules. » p. 398. [Traduction AUCHE C.]

⁴¹⁹ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 48.

L'importance de la végétation est également évidente puisqu'il s'agit de l'élément le plus nécessaire à l'exercice de la magie. Jean-Georges Chali en explique la prépondérance chez Maryse Condé dans un article botanique très précis sur le sujet :

Le monde de la forêt, chargé de mystères, lieu incontournable du merveilleux fédère les âmes autour d'un certain nombre d'arbres symboliques qui se dressent comme des totems au cœur de la narration. (...) [La narratrice] s'emploie à élaborer un discours narratif où elle se plait à énumérer plus de quatre-vingt-treize espèces de plantes, de fleurs, de fruits en ayant soin de montrer les vertus de chacune d'elles. (...) Le regard que porte la narratrice sur l'environnement naturel est celui d'une ethnographe et d'une botaniste qui étudie de façon minutieuse les effets des plantes sur l'homme, sur la maladie et sur l'existence.⁴²⁰

Circé, quant à elle, considère la forêt comme son élément naturel contrairement à ce que sa nature de naïade pourrait suggérer. Elle explique que ce sont les bois de son île qui ont attiré son regard en premier : « Even now I can remember the wonder I felt. (...) I was not repared for such profusion and I felt the sudden urge to throw myself in, like a frog into a pond.⁴²¹ » Il est intéressant de remarquer que la naïade en elle ne peut s'empêcher de tirer un réseau de correspondance entre la forêt et la mare. Nous ne reviendrons pas sur l'importance des plantes, évoquée déjà à plusieurs reprises mais nous soulignons la mention précise de nombreuses espèces différentes⁴²². Ces représentations de la sorcière convoquent ainsi l'image de femmes savantes, affichant une connaissance précise du monde qui se renforce au fil de l'initiation. Une telle approche du sexe féminin est problématique puisque le savoir est une forme de pouvoir, mais aussi parce que le moyen et le but d'une telle érudition (à savoir, la sorcellerie) sont peu conventionnels (voire totalement opposés aux conventions).

Les sortilèges sont d'ailleurs souvent à la fois liés à la terre et aux animaux, constituant le fondement d'une sorcellerie agressive. Lorsque Circé protège son île d'Athéna, les armes du lieu sont incarnées par « the beasts and birds, the branches and rocks, the roots in the earth⁴²³ ». De la

⁴²⁰ CHALI J.-G. « Place et rôle des plantes dans l'imaginaire de Maryse Condé : le cas de Tituba sorcière de Salem », in *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement*, Vol. 17, n° 3, 2017 consulté sur <https://doi.org/10.4000/vertigo.18909>

⁴²¹ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 58.

« Même aujourd'hui, je me souviens encore de mon émerveillement. Toute ma vie s'était écoulée dans les mêmes salles mal éclairées, ou en déambulations le long d'un rivage rabougri bordé de forêts clairsemées. Peu préparée à une profusion aussi franche et sauvage, je ressentis une envie irrésistible de me jeter dedans, telle une grenouille dans une mare. » p. 117. [Traduction AUCHE C.]

⁴²² La moly et le dictame sont les plantes les plus importantes dans la préparation de ses sortilèges avec le cyprès. Circé mentionne également le jasmin jaune, l'iris (*Ibid.* p. 64), le lys, l'hyacinthe, l'aconit, la grande Aunée, le sapin blanc, la jusquiame noire, le cornus (*Ibid.* p. 80), le houx, le fenouil, la ciguë, l'ellébore (*Ibid.* p. 94), etc.

⁴²³ *Ibid.* p. 179.

« les bêtes et les oiseaux, les branches et les rochers, les racines dans la terre. » p. 365. [Traduction AUCHE C.]

même manière, lorsqu'elle est tentée de s'attaquer à Artémis pour le meurtre d'Ariane, Circé souhaite « throw [her] will upon the spirits of the earth, the beasts, the birds, and set them after Artemis.⁴²⁴ » D'autre part, Maryse Condé tisse souvent des liens entre l'apparence de Tituba et la végétation. Ainsi Elizabeth Parris pense les mains de Tituba « douces comme des fleurs coupées⁴²⁵ », jusqu'à supposer que s'il existait des fleurs noires, elles seraient pareilles à ses mains, au grand étonnement de Tituba qui devient non plus le comparant mais le comparé, se faisant un véritable phénomène naturel. Plus loin, John Indien qualifie sa femme de « pouliche à la crinière de feuillage⁴²⁶ ». Enfin, Tituba prononce à son propre sujet le célèbre adage : « Bave de crapaud n'a jamais diminué parfum de rose !⁴²⁷ », suscitant l'hilarité générale du fait de sa couleur de peau si éloignée de la comparaison.

Le troisième élément le plus présent est le feu, puisque, comme nous l'avons vu, la sorcière est de nature ignée. Mais l'élément est particulièrement crucial chez Circé, à travers sa filialité avec la divinité solaire Hélios qui fait peser la menace de l'annihilation par le feu tout au long du roman, mais aussi l'importance de Prométhée. On ne saurait donc se garder d'évoquer le « complexe de Prométhée » de Gaston Bachelard, qui se prête par ailleurs tout à fait au processus initiatique et se définit par « toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres⁴²⁸ ». Cette conception du feu induit deux éléments qui sont intimement liés à la figure de la sorcière : la transgression (« l'interdiction sociale est notre première *connaissance générale* sur le feu. Ce qu'on connaît d'abord du feu c'est qu'on ne doit pas le toucher.⁴²⁹ ») et la connaissance, puisque l'apport du feu aux mortels est au fondement des civilisations dans certains mythes. Ainsi, Circé développe une véritable fascination pour la naissance des flammes entre les mains des mortels, en opposition avec le feu dangereux et facile d'Hélios : « It was still one of my favorite things to watch, that simple, mortal miracle of flint and tinder.⁴³⁰ ». De même, à son arrivée dans la maison d'Ææa, allumer le foyer par elle-même est l'une des premières actions de la sorcière, avant même la découverte de la forêt ou du rivage : « it took me several tries, and when the flames began to catch and spread at

⁴²⁴ *Ibid.* p. 114.

« de mettre toute ma volonté dans les esprits de la terre, les bêtes, les oiseaux, et de les lancer aux trousses d'Artémis. » p. 227.

⁴²⁵ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 65.

⁴²⁶ *Ibid.* p. 46

⁴²⁷ *Ibid.* p. 132.

⁴²⁸ BACHELARD G. *La psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1973, p. 26.

⁴²⁹ *Ibid.* p. 25

⁴³⁰ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 30.

« C'était encore l'un de mes spectacles favoris, ce miracle simple et mortel du contact de la pierre et du petit bois. » p. 63. [Traduction AUCHE C.]

last, I felt a novel satisfaction.⁴³¹ » Cette satisfaction est probablement liée à la sensation d'indépendance que Circé peut ressentir à l'égard de son père, qui avait démontré sa supériorité et l'absence de pouvoirs de sa fille par sa capacité à allumer un feu d'un simple regard⁴³². Le foyer est d'ailleurs une composante que l'on retrouve régulièrement dans le récit, associé aux discussions avec Ulysse⁴³³ et Télémaque⁴³⁴ mais aussi à la réflexion introspective⁴³⁵. L'élément est d'autant plus essentiel que Circé n'a jamais connu d'habitation sans foyer constamment allumé. Cette invitation du feu à la rêverie nous ramène au « complexe d'Empédocle » d'autant plus évidemment que Circé fait du foyer un élément rassurant, réconfortant au-delà de sa simple utilité thermique : « Back at the house, I made a small fire in the hearth, though we did not need it. The night was warm, summer waxing to autumn, but I wanted the smell of cedar in the air, and the tang of my herbs which I had sprinkled over the flames.⁴³⁶ »

D'autre part, Gaston Bachelard met en avant le caractère transformateur du feu, associé au changement, à l'image de la magie de Tituba et Circé et de leur volonté de renouveler le monde. Selon le philosophe, cette association s'explique notamment par le fait que le feu incarne à la fois le mouvement et le principe contradictoire, similairement au paradoxe manichéen de la sorcière à la fois monstre et déesse qui a été relevé plus tôt : « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au paradis. Il brûle à l'Enfer.⁴³⁷ » Et ce changement s'illustre particulièrement dans la dimension destructrice et donc purificatrice du feu. Sans mentionner le bûcher auquel devait être destinée Tituba, cette dernière manifeste dès les premières pages l'envie de « commander au feu pour qu'il élève ses flammes et les fasse rougeoyer afin que l'île tout entière soit purifiée, consumée !⁴³⁸ »

⁴³¹ *Ibid.* p. 59.

« Il me fallut plusieurs essais, et lorsque les flammes se mirent à prendre, je ressentis une satisfaction nouvelle. » p. 119. [Traduction AUCHE C.]

⁴³² « His gaze fell upon a log at the fireplace's side. It glowed, then flamed, then fell as ash to the ground. "And that is the least of my powers. Can you do as much ?" All night I stared at those logs. I could not. » *Ibid.* p. 9.

« Il fixa une bûche à côté de la cheminée. Elle rougit et s'enflamma avant de retomber sur le sol, réduite en cendres. "Et ceci est le moindre de mes pouvoirs. Peux-tu en faire autant ?" Je lorgnai ces bûches toute la soirée. J'en étais incapable. » p. 16. [Traduction AUCHE C.]

⁴³³ « At night we sat together at the hearth and talked over the day. » *Ibid.* p. 156.

« Le soir, nous nous asseyions près du feu en parlant de la journée. » p. 313. [Traduction AUCHE C.]

⁴³⁴ « he sat at the hearth carving small pieces of wood » *Ibid.* p. 239.

« il s'asseyait au coin du feu en sculptant de petits morceaux de bois. » p. 484. [Traduction AUCHE C.]

⁴³⁵ « I sat at my hearth watching the stars turn through the window. » *Ibid.* p. 130.

« Je restais assise devant l'âtre en admirant le ballet des étoiles par la fenêtre. » p. 260. [Traduction AUCHE C.]

⁴³⁶ *Ibid.* p. 173.

« De retour à la maison, j'allumai un petit feu dans l'âtre, même si nous n'en avons pas besoin. La nuit était chaude, l'été tendant doucement vers l'automne, mais j'avais envie de respirer l'odeur du cèdre dans l'air, et le parfum piquant de mes herbes dont j'avais saupoudré les flammes. » p. 351. [Traduction AUCHE C.]

⁴³⁷ BACHELARD G. *La psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1973, p. 19.

⁴³⁸ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p.26.

Ces envies de destruction par la flamme reviendront à plusieurs reprises dans l'espoir de libérer les Noirs de l'esclavage. Pourtant, c'est Tituba qui subira le supplice de l'incendie à deux reprises avec Benjamin puis avec Iphigene, toutes deux étrangement associées au même rêve d'une forêt noire et prisonnière (un amalgame élémentaire semblable se produit lorsqu'elle commande au vent et à la mer : « Je fixai la mer, forêt incendiée.⁴³⁹ »), mais toutes deux provoquant un changement positif puisque Tituba est définitivement affranchie par le premier, retournant sur sa terre maternelle, tandis que le second la libère de la vie en la conduisant vers son exécution.

Enfin, l'air a également son importance, portant les odeurs si chères aux deux sorcières mais aussi les esprits. Ainsi, Circé reconnaît chaque individu à son odeur, laquelle porte généralement la marque d'un pouvoir plus ou moins puissant ou d'un caractère, d'une personnalité : Persès revient au palais « smelling of flowers⁴⁴⁰ », Prométhée « smelled of green moss drenched with rain⁴⁴¹ », « Oceanos smelled deep as rich river mud, and my father like a searing blaze of just-fed fire⁴⁴² », Aeétès « smelled like honey and just-kindled flames⁴⁴³ », Athéna sent l'« iron-scorch⁴⁴⁴ », Ulysse « smelled of labor and the sea⁴⁴⁵ ». Tituba, de son côté, donne une valeur affective à son odorat, notamment concernant la Barbade : « Je la reconnais à son odeur. Odeur de sueur, de souffrance et de labeur. Mais paradoxalement odeur forte et chaude qui me reconforte.⁴⁴⁶ » C'est également ainsi qu'elle identifie les « invisibles » sans les voir, reconnaissant Abena « à la fragrance de chèvrefeuille » tandis que « L'odeur de Man Yaya était plus forte, presque poivrée, plus insidieuse aussi⁴⁴⁷ » et qu'Hester sent « l'odeur d'amandes sèches⁴⁴⁸ ». Enfin, la prison laisse un parfum qui déteindra à jamais sur l'atmosphère de la vie de Tituba : « Cette sombre fleur du monde civilisé m'empoisonna de son parfum et jamais plus par la suite,

⁴³⁹ *Ibid.* p. 215.

⁴⁴⁰ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 9.

« parfum de fleurs » p. 15. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 17.

« sentait la mousse verte trempée par la pluie. » p. 35. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴² *Ibid.* p. 18.

« Océan dégageait une odeur intense, aussi riche que le limon d'une rivière, et mon père, celle de la chaleur incandescente d'un feu récemment alimenté. » p. 36. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴³ *Ibid.* p. 21.

« sentait le miel et les flammes à peine allumées » p. 44. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴⁴ *Ibid.* p. 178.

« fer brûlant » p. 362. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴⁵ *Ibid.* p. 145

« sentait l'effort et la mer » p. 291. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁴⁶ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 107.

⁴⁴⁷ *Ibid.* p. 133.

⁴⁴⁸ *Ibid.* p. 271.

je ne respirai de même façon. Incrustée dans mes narines, l'odeur de tant de crimes (...) et surtout, l'odeur de tant de souffrances.⁴⁴⁹ »

En cherchant à comprendre le secret de la nature, Tituba découvre dans le vent les mêmes propriétés contradictoires que dans le feu : « Le vent se lève. Tantôt il caresse. Tantôt il dévaste. Pourquoi ?⁴⁵⁰ » C'est grâce à cette ambivalence que l'élément retrace de manière proleptique le parcours ultime de violence puis d'apaisement que Tituba va traverser à la fin du roman : « Dehors le vent se leva. Je l'entendis faire tomber des arbres une frêle de mangots. Je l'entendis tourner autour du calebassier et entrechoquer ses fruits.⁴⁵¹ J'eus peur. J'eus froid. (...) peu à peu, une sorte de calme m'envahit. Une sorte de lucidité, comme si je me résignais au drame ultime que j'allais vivre. Les sens aiguisés, j'entendis s'apaiser le vent.⁴⁵² » Et si Circé associe en premier lieu l'air au vide, elle réalise aussitôt que l'élément remplit au contraire l'espace. C'est d'ailleurs étrangement l'élément par lequel elle exprime la sensation qu'elle a de sa divinité, se sentant comme un coquillage rempli d'air. Aeétès lui explique alors toute la symbolique et les propriétés de l'air : « Nothing is empty void, while air is what fills all else. It is breath and life and spirit, the words we speak.⁴⁵³ » Pour autant, le vent est synonyme d'effacement⁴⁵⁴ et de mouvement⁴⁵⁵, associé à la navigation, aux formules d'adieux vers la mer.

En somme, les sorcières entrent en symbiose avec les quatre éléments fondamentaux à la fois, bien que chacun comporte des symboliques multiples et différentes. L'eau et la végétation semblent être les deux éléments les plus centraux de la vie des deux sorcières, car ils sont tous deux associés à l'ésotérisme. L'eau est cependant plus ambiguë, provoquant des sentiments contradictoires entre la méfiance, le réconfort et le désir tandis que la végétation est associée à la femme savante. Le feu illustre dans les deux romans le complexe de Prométhée, celui d'Empédocle et un pouvoir transformateur car destructeur que Gaston Bachelard avait également souligné dans son ouvrage. Il est l'élément initiateur par excellence. Enfin, l'air est important, avant tout par sa

⁴⁴⁹ *Ibid.* p. 162.

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 228.

⁴⁵¹ L'on peut rapprocher cette description de la pendaison collective de la fin du roman. Le dernier paragraphe avant l'épilogue est d'ailleurs celui-ci : « Je fus la dernière à être conduite à la potence. Autour de moi, d'étranges arbres se hérissaient d'étranges fruits. » (Les fruits sont peut-être ses camarades suspendus). *Ibid.* p. 263.

⁴⁵² *Ibid.* p. 261.

⁴⁵³ *Ibid.* p. 22.

« Rien est un espace vide, alors que l'air est ce qui remplit tout le reste. C'est la respiration, la vie et le courage, les mots que l'on dit. » p. 46. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁵⁴ « Whatever had been between us was dispersed like smoke on the wind. » *Ibid.* p. 244, « Anything [Hermes] says is written on the wind. » *Ibid.* p. 189.

« Ce qu'il y avait eu entre nous, quoi que cela puisse être, se dispersait telle la fumée dans le vent. » p. 495, « Tout ce qu'il dit est écrit sur du vent. » p. 394. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁵⁵ « The wind that was as restless as [Telegonus] was » *Ibid.* p. 180.

« Le vent, aussi agité que [Télégonos] » p. 366. [Traduction AUCHE C.]

capacité à transporter les odeurs si caractéristiques pour les personnages, et est étrangement associé à la sensation qu'a Circé de sa divinité. Le vent est par ailleurs aussi ambivalent que le feu, à la fois violent et caressant. La symbiose entre les sorcières et les éléments est donc aussi complète qu'elle est multiple et couvre tous les aspects de leur personnalité, leur vie et leurs sensations. Maintenant qu'elles incarnent l'espace, il est nécessaire pour les exilées de transformer les lieux de captivité en espaces de liberté.

B. Evolution des lieux : transmuter la captivité en liberté

L'un des lieux communs de la quête initiatique est le voyage, qui est par ailleurs généralement réservé aux héros masculins, ceux des contes notamment.⁴⁵⁶ Encore une fois, les codes sont donc subvertis bien que, contrairement aux schémas habituels, le déplacement soit ici le plus souvent forcé, d'abord par le phénomène de marginalisation, puis en raison du pouvoir qu'exercent les communautés dominantes sur la sorcière. Les deux ouvrages présentent quatre lieux principaux de séjour associés à autant d'étapes différentes de l'initiation de leurs héroïnes mais aussi autant d'accueils différents de leurs pouvoirs.

Le premier endroit est celui associé à l'enfance et au développement de la domination dont les protagonistes sont victimes, de manière négative, dans le cas des palais d'Hélios et d'Océan chez Circé, pour les plantations de la Barbade chez Tituba ; de manière positive concernant la grève déserte d'Aeétès pour Circé et la case isolée de Tituba (correspondant à un bref moment de liberté et de bonheur). Le second lieu correspond à l'espace d'exil punitif qui est la conséquence de l'exercice de leur magie : Susanna Endicott envoie Tituba à Boston tandis qu'Hélios et Zeus envoient Circé à *Ææa*. Le troisième déplacement que les deux protagonistes subissent est forcé par deux autres personnages dominants vers un lieu plus empreint encore de malheurs, de cruauté et de mépris pour la sorcellerie que les précédents : Samuel Parris conduit donc Tituba à Salem et Pasiphaé amène Circé en Crète. Enfin, nous pouvons considérer dans un quatrième temps l'espace de liberté et d'apothéose qui correspond aux différents voyages de Circé une fois l'exil brisé et au retour tout aussi volontaire de Tituba vers la Barbade. Nous pouvons en outre citer les lieux *in absentia* très présents chez Circé, tels qu'Ithaque et la Colchide, à lier aux références à l'Afrique que l'on trouve chez Tituba. Mais plusieurs autres symboliques et associations sont possibles, que nous mettrons en avant désormais.

⁴⁵⁶« le voyage est une marque de l'apprentissage de la virilité. » DE LA GODDELINAIS MARTINOT-LAGARDE T. « La mise à l'épreuve » in PIFFAULT O. (dir.) *Il était une fois... les contes de fées*, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001, p. 399.

Le point commun de la grande majorité des espaces que les protagonistes traversent est leur conception ou transformation en lieux de captivité pour ces dernières. Le premier espace de vie de Circé est donc le palais d'Hélios, décrit de la manière suivante :

My father's halls were dark and silent. His palace was a neighbor to Oceanos', buried in the earth's rock, and its walls were made of polished obsidian. (...) he liked the way the obsidian reflected his light, the way its slick surfaces caught fire as he passed. Of course, he did not consider how black it would be when he was gone. My father has never been able to imagine the world without himself in it.⁴⁵⁷

Comme nous le verrons, les lieux d'habitations sont généralement façonnés à l'image de leur maître de maison. Il s'agit là d'un des exemples les plus frappants puisque le palais d'Hélios est conçu comme le siège de son pouvoir, dont chaque parcelle reflète un désir narcissique de remplir l'espace de sa lumière. La claustration s'effectue donc à deux niveaux : lorsqu'Hélios est présent, il étouffe les habitants du palais de sa présence et de son regard omniscient ; lorsqu'il est absent, le lieu est envahi d'obscurité (d'autant plus que l'édifice est enseveli, donc sans échappatoire). Cependant, Circé effectue une première transmutation de sa prison en lieu d'exercice de sa liberté : « I could do what I liked at those times : light a torch and run to see the dark flames follow me. Lie on the smooth earth floor and wear small holes in its surface with my fingers.⁴⁵⁸ » Dès ses premières années, la sorcière vit donc en contrepoint de la lumière de son père, dans son ombre et son absence. Pour parler de cette période, l'héroïne va jusqu'à utiliser le verbe « break out⁴⁵⁹ » que l'on ne trouve que dans le cas d'une captivité. Chaque espace divin est un lieu de perfection, lisse et conçu à partir de l'essence la plus pure de chaque élément : l'ombre et la lumière pour Hélios, les eaux pour Océan.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 8.

« Le palais était sombre et silencieux. Voisin de celui d'Océan, il descendait très profond dans la roche sous terre, et ses murs étaient en obsidienne polie. (...) il aimait la façon dont l'obsidienne reflétait sa lumière et dont sa surface lisse s'embrasait sur son passage. Bien sûr, il n'avait pas prévu à quel point il y ferait sombre après son départ. Mon père n'avait jamais été capable d'imaginer le monde sans lui. » p. 15. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁵⁸ *Ibid.* p. 9/10.

« Dans ces moments-là, j'étais libre d'agir à ma guise : allumer une torche et courir pour voir les flammes sombres me suivre. M'allonger à même le sol, en terre douce, et y creuser de petits trous avec mes doigts. » p. 15. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁵⁹ « I would like to say that all the while I waited to break out » *Ibid.* p. 12.

« J'aimerais pouvoir dire que, pendant tout ce temps, j'attendais l'occasion de m'échapper » p. 23. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁶⁰ « Oceanos's palace was a great wonder, set deep in the earth's rock. It's high-arched halls were gilded, the stone floors smoothed by centuries of divine feet. Through every room ran the faint sound of Oceanos' river, source of the world's fresh waters, so dark you could not tell where it ended and the rock-bed began. » *Ibid.* p. 6.

« Le palais d'Océan était une véritable merveille, construit sous terre, au plus profond de la roche. Ses salles aux hautes voûtes étaient dorées et les dalles de marbre au sol, polies par des siècles de pas divins. Dans chaque pièce, on entendait le bruit léger du fleuve Océan, source de toutes les eaux fraîches du monde. » p. 10. [Traduction AUCHE C.]

Tituba, de son côté, est captive en tant que fille d'esclave dans la plantation de Darnell mais consolée par l'immensité sans bornes de la nature, qui contraste avec les étroites habitations : « Je découvris le triste et cependant splendide univers autour de moi. Les cases de boue séchée, sombres contre le ciel démesuré, l'involontaire parure des plantes et des arbres, la mer et son âpre chant de liberté.⁴⁶¹ » Très vite, Tituba se recrée un espace de liberté malgré les nouveaux murs de sa propre case dans « un coin en bordure de la rivière Ormonde où personne ne se rendait jamais, car la terre y était marécageuse et peu propice à la culture de la canne. (...) Patiemment, je colmatai des langues de terre et délimitai un jardin où bientôt crûrent toutes sortes de plantes que je mettais en terre de façon rituelle, respectant les volontés du soleil et de l'air.⁴⁶² » Tituba conçoit ici tout un microcosme en dehors de la plantation, l'on y retrouve l'eau avec la rivière dont le nom à décomposer – « Or »-« monde »- en exprime la richesse et l'immensité ; la terre, la végétation (« plantes »), le feu (« soleil ») et l'air, sans compter la faune qu'elle y ajoutera plus tard. C'est là le seul endroit que Tituba peut appeler son foyer et où elle peut exercer toute sa liberté.

De son côté, Circé bénéficie également d'une échappatoire au début de sa vie : « a deserted seaside. The beach was small and pale and the trees barely scurb, but to me it seemed a great, lush wilderness.⁴⁶³ » Il s'agit là de la première expérience que Circé éprouve de la végétation (que l'on saura être son élément naturel), il n'est donc pas surprenant qu'elle l'associe toute sa vie à un espace de liberté. D'autre part, cet espace de nature, aussi desséché et étroit qu'il paraisse, semble moins étouffant et stérile que le palais d'obsidienne. Ce refuge intervient d'ailleurs à plusieurs reprises jusqu'au départ pour *Ææa*, d'abord pour échapper à la solitude, mais aussi à sa vie de nymphe qui devient une métaphore prisonnière : « I lay in our empty halls, my throat scraping with loneliness, and when I could not bear it any longer, I fled to Aeëtes and my old deserted shore. (...) My life closed me in like granite walls.⁴⁶⁴ » Il s'agit donc d'un exercice auquel Circé est habituée lorsqu'elle est convoquée en Crète par Pasiphaé. Ici encore, on reconnaît le luxe attribué à tous les palais liés à une forme de divinité, tant dans les matériaux que dans les couleurs et l'architecture. On y retrouve une obscurité qui rappelle le palais d'Hélios mais qui ici prend une valeur renversée ; il ne s'agit plus de remplir les lieux de sa lumière mais bien de l'éviter :

⁴⁶¹ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 17.

⁴⁶² *Ibid.* p. 24

⁴⁶³ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 21.

« une grève déserte. La plage était petite et délavée et ses arbres, de simples broussailles, mais pour moi, c'était une magnifique étendue sauvage et luxuriante. » p. 44. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 42.

« Je m'allongeais dans les salles vides, la gorge serrée de solitude, et quand cela devenait insupportable, je m'enfuyais pour rejoindre Aeëtès en pensée le long de mon ancienne grève déserte. (...) Ma vie se refermait sur moi, tels des murs en granit. » p. 54/55. [Traduction AUCHE C.]

« Pasiphaë had never liked our father's prying gaze.⁴⁶⁵ » Ainsi, si l'endroit est plus renfermé et peuplé, il est au moins dissimulé de la surveillance divine, ce qui confère une forme de liberté, initiée par Pasiphaë mais appréciée par sa sœur également. Et si les appartements qui sont destinés à Circé ont cette fois toutes les apparences d'une cellule, l'héroïne seule la transmute en espace de liberté : « It was small and near the servant's quarters. This was meant, of course, to be an insult, but I liked the respite of the unpainted walls, the narrow window that showed only a sliver of the relentless sun. It was quiet as well⁴⁶⁶ ».

Un phénomène similaire se produit dans le second lieu d'exil de Tituba : Salem. La maison à l'atmosphère délétère semble refléter la mentalité de la ville et abriter par anticipation les malheurs qui y surviendront. De fait, l'habitation apparaît à Tituba comme vivante, peut-être habitée de mauvais esprits, du moins imprégnée d'un ésotérisme noir : « [La maison] se tenait un peu de *guingois* au milieu d'un immense jardin, entièrement envahi de *mauvaise* herbe. Deux érables *noirs* la flanquaient comme des *cierges* et il se dégageait d'elle comme une *hostilité*. (...) L'intérieur de la maison était à l'image de l'extérieur. *Sombre et peu amène*.⁴⁶⁷ » Le champ lexical péjoratif et la personnification par une émotion hostile contribuent à donner un mauvais pressentiment à Tituba, lequel, comme l'indique la comparaison des arbres avec les cierges, annonce le lien des événements avec la religion. Ce sentiment d'espace hanté se renforce lorsque Tituba apprend que deux femmes sont mortes dans l'une des chambres, puis en apercevant « une véritable horde de chats⁴⁶⁸ » dans le jardin, animaux que la famille Parris interprète comme un signe du Malin dans la maison de Boston. Cependant, encore une fois, Tituba parvient à tirer parti de ce changement puisque « la maison était si vaste que chacun pouvait y avoir sa chambre John Indien et moi, nous pûmes nous réfugier sous les toits dans une pièce assez vilaine et mansardée dont le plafond était soutenu par un entrelacs de poutres vermoulues. Dans cette solitude, nous pûmes à nouveau nous aimer sans frein, sans mesure, sans craindre d'être entendus⁴⁶⁹ », obtenant de cette sorte de cellule une forme de liberté, à l'image du quartier de servantes de Circé en Crète. De la même manière, la pratique occulte semble subir une modification spatiale comparant une nouvelle fois la Barbade noble et l'Amérique puérile : « Aux Antilles, notre science est plus noble

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 87.

« Pasiphaë n'avait jamais aimé le regard indiscret de notre père. » p. 173. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 99.

« une petite pièce à proximité des logements des domestiques. C'était bien sûr destiné à être insultant, mais j'aimais le répit que me procuraient ses murs dépourvus de peinture, son étroite fenêtre qui ne dévoilait qu'un mince filet de soleil brûlant. Elle était aussi très calme » p. 197. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁶⁷ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 92.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 94.

⁴⁶⁹ *Ibid.* p. 95.

et s'appuie davantage sur les forces que sur les choses. Mais enfin, comme me le recommandait Man Yaya : "Si tu arrives au pays des culs-de-jatte, traîne-toi par terre !" ⁴⁷⁰ » Il semble cependant que ces contraintes de lieu soient adaptables une nouvelle fois.

Lorsqu'elle ne peut transformer sa vision de sa captivité, Tituba utilise le subterfuge de créer une forme de fenêtre sur la liberté de sa terre natale, un échantillon d'horizon accessible seulement par l'imagination et qu'elle qualifie bien de « remède » à la sensation d'être étrangère à elle-même : « Je remplissais un bol d'eau que je plaçais près de la fenêtre de façon à pouvoir le regarder tout en tournant et virant dans ma cuisine et j'y enfermais ma Barbade. Je parvenais à l'y faire tenir tout entière. (...) Tout cela se mouvait dans le plus grand silence au fond de l'eau de mon bocal, mais cette présence me réchauffait le cœur. ⁴⁷¹ » Paradoxalement, c'est en « enfermant » la Barbade que celle-ci devient un espace de liberté et un point d'ancrage face à sa propre instabilité géographique et à l'inconnu que représente l'Amérique car « l'île rassure. Elle procure l'illusion que la réalité peut être cernée dans sa totalité. ⁴⁷² » Ainsi, le foyer se constitue dans l'imaginaire condéen comme un élément essentiel de la stabilité émotionnelle mais aussi de l'identité. La Barbade ramène Tituba à elle-même de la même manière que l'amour du pays fusionne avec sa chair : « Nous le portons en nous comme notre sang, comme nos organes. Et il suffit que nous soyons séparés de notre terre pour ressentir une douleur qui sourd du plus profond de nous-mêmes sans jamais se ralentir. ⁴⁷³ » C'est là que nous observons de manière métaphorique le véritable arrachement initial de l'initiation, où le pays de naissance meurt en Tituba avant de mieux renaître à son retour, puis à sa propre mort pour une réciprocité de l'affection à travers la personnification : « L'île bruit d'un doux murmure : "Elle est revenue. Elle est là, la fille d'Abena, la fille de Man Yaya. Elle ne nous quittera plus." ⁴⁷⁴ »

Et en effet, chacune des deux sorcières possède son propre Eldorado : une île dans les deux cas (*Ææa* et la Barbade). Il s'agit là d'un *topos* littéraire qui, à l'image de la sorcière qui l'habite, représente à la fois l'idée d'un monde clos, isolé, sauvage, paradisiaque. Chez Circé, *Ææa* était destinée à être un lieu d'exil et donc de captivité. Cependant, encore une fois, la sorcière parvient à le transformer en espace de liberté, bien supérieur aux lieux qu'elle avait habités jusqu'alors puisqu'elle est libérée de la présence des dieux et que ses pouvoirs sont débridés dans leur élément

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 88.

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 101.

⁴⁷² PERON F. « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires. » in COOPER RICHEL D., VICENS PUJOL C. (dir.) *De l'île réelle à l'île fantasmée : voyages, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, éd. Nouveau monde éditions, Paris, 2012, p. 63.

⁴⁷³ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 80.

⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 227.

naturel qu'est la végétation⁴⁷⁵. *Ææa* est un véritable microcosme : composé de montagnes, de forêts, de sources d'eau fraîche et entouré d'un océan, contenant plusieurs espèces d'animaux et d'insectes, une multiplicité de fleurs et de fruits différents, habité par une maison autosuffisante en feu, en nourriture, en propreté et largement assez vaste pour une déesse, assez riche pour une simple nymphe⁴⁷⁶ et conçue comme un véritable palais : « that was my new home : a monument to my father's pride.⁴⁷⁷ » Ainsi, la transmutation de l'espace d'exil en espace de liberté et de bonheur est pratiquée à la fois par Hélios et par Circé. Les descriptions d'*Ææa* alimentent d'ailleurs une bonne majorité de l'imaginaire spatial déployé dans le roman.

Comme Tituba, Circé ressent une sorte de mal du pays lorsqu'elle doit quitter son île, et un soulagement lors de son retour. *Ææa* est en outre son royaume, sa seule propriété, l'espace de l'exercice de son pouvoir, et elle ne se garde pas de le rappeler à Aeétès lorsqu'il la menace de la punir pour avoir laissé fuir Médée. Cependant, habiter un espace aussi délimité pour une sorcière présente des contraintes particulières telles que le caractère endémique des plantes qui représente autant de sortilèges perdus : « looking at those fragile blooms, for the first time I felt the true weight of my exile. If they died, I could harvest no more. I would never walk again the humming slopes of Dicté. I could not draw water from its silver pool.⁴⁷⁸ » D'autre part, ainsi que le souligne très pertinemment Catherine Macmilan, « instead of seeking her fate, she must wait eternally on Aiaia for life to call upon her, which it does in the form of lovers such as Hermes and, eventually, Odysseus, both of whom eventually desert her, as well as troublesome visitors in the form of sailors who attempt to take advantage of her hospitality and whom she transforms into pigs⁴⁷⁹ » créant de

⁴⁷⁵ « After my father's halls, the island seemed to me the wildest, most giddy freedom. » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 110.

« Après le palais de mon père, l'île représentait pour moi la plus sauvage et enivrante des libertés. » p. 220. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁷⁶ « Treasures shone on every side : carved chests, soft rugs, and golden hangings, beds, stools, intricate tripods, and ivory statues. The windowsills were white marble, the shutters scrolled ash wood. » *Ibid.* p. 58.

« Des trésors brillaient de tous côtés : commodes sculptées, tapis moelleux et tentures dorées, lits, outils, trépieds ouvragés et statues en ivoire. Les appuis des fenêtres étaient en marbre blanc, les volets en chêne épais. » p. 118. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 59.

« Voilà donc ce qu'était mon nouveau foyer : un monument à la fierté de mon père. » p. 119. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 110.

« en admirant ces fleurs fragiles, je sentis pour la première fois le poids de mon exil peser sur moi. Si elles mouraient, je ne pourrais pas en récolter d'autres. Jamais plus je ne foulerais les flancs bourdonnants du mont Dicté. Je ne pourrais plus tirer d'eau de son bassin. » p. 220.

⁴⁷⁹ MACMILAN, Catherine, « The Witch(es) of *Ææa*, Immortality and the Chronotope in Madeline Miller's *Circe* » in *Gender Studies*, vol.18, université d'Istanbul, 2019, p. 33.

« Plutôt que d'explorer son destin, elle doit attendre éternellement sur *Ææa* que la vie fasse appel à elle, ce qu'elle fait sous la forme d'amants tels qu'Hermès et, éventuellement, Ulysse, qui la désertent tous deux finalement, de même que de visiteurs problématiques sous la forme de marins qui tentent de tirer profit de son hospitalité et qu'elle transforme en cochons. » [Notre traduction]

fait un espace domestique étendu à la fois à la faune et aux visiteurs tout aussi sauvages que Circé dompte.

Pour autant, l'île joue un rôle crucial dans le développement magique de Circé et de Tituba. Françoise Péron remarque que de manière générale, « l'île est considérée réellement ou métaphoriquement (et le plus souvent les deux à la fois), comme le lieu de l'expérience mystique par excellence, le lieu du développement de la vie intérieure, le lieu de la maîtrise absolue du temps et de l'espace⁴⁸⁰ », si bien que l'île elle-même devient vivante, magique, habitée, personnifiée comme une amie, voire une amante, particulièrement pour Tituba : « Personne ne m'attendait, avais-je cru ? Quand le pays tout entier s'offrait à mon amour ? N'était-ce pas pour moi que l'oiseau Zenaida déroulait ses trilles ? Pour moi que le papayer, l'oranger, le grenadier se chargeaient de fruits ?⁴⁸¹ » Après ses habitants, ce sont les éléments qui s'animent auprès de la sorcière, reflétant l'esprit et le caractère de l'île aussi bien qu'ils le faisaient en Amérique :

À un moment, la pluie chuchota doucement en inondant plantes, arbres, toits et, par contraste, je me rappelai les pluies glaciales et hostiles de la terre que j'avais laissée derrière moi. Ah oui, la nature change de langage selon les lieux et curieusement, son langage s'accorde à celui des hommes ! À nature féroce, hommes féroces. À nature bienveillante et protectrice, hommes ouverts à toutes les générosités.⁴⁸²

Il est intéressant de remarquer que c'est bien la nature qui influence le cœur des hommes et non l'inverse, contrairement à ce que l'on pourrait attendre. D'une certaine façon, les hommes sont excusés par leur lieu de naissance et de fait, il n'est pas étonnant que les esclaves de la Barbade soient presque considérés comme des élus par Tituba. D'autre part, si la Barbade s'impose dans l'imaginaire de la sorcière comme un lieu éternel et immuable, et donc rassurant dans sa richesse et sa vitalité, les hommes qui l'habitent évoluent en même temps que l'esprit de la sorcière, passant de la passivité à l'action, de la soumission à la révolte. C'est ce que nous observons dans la répétition très exacte du segment suivant, lorsque l'héroïne subit sa captivité à Ipswich sans espoir d'échappatoire, puis lors de son voyage retour vers la Barbade : « Pas moins fauve, sa terre. Pas moins verts, ses mornes. Pas moins violacées, ses cannes Congo, riches d'un suc poisseux. Pas moins satinée, la ceinture émeraude de sa taille.⁴⁸³ ». Cependant, à la suite de cet enchaînement d'anaphores multicolores, l'on trouve lors de la première occurrence : « Mais les hommes et les

⁴⁸⁰ PERON F. « Le désir d'île des continentaux, sa nature contemporaine, son impact sur les sociétés et les espaces insulaires. » In COOPER RICHEL D., VICENS PUJOL C. (dir.) *De l'île réelle à l'île fantasmée : voyages, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, éd. éd. Nouveau monde éditions, Paris, 2012, p. 63.

⁴⁸¹ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 221.

⁴⁸² *Ibid.* p. 227.

⁴⁸³ *Ibid.* pp. 161, 211.

femmes y souffrent » tandis qu'à la seconde, l'on peut lire : « Et les hommes et les femmes n'acceptent plus de souffrir. »

Tituba et Circé perçoivent toutefois bien différemment le voyage en lui-même. En effet, si le roman de Maryse Condé se clôt sur un retour définitif à la Barbade, celui de Madeline Miller se ferme sur les multiples voyages de Circé une fois son exil rompu. Le regain de la liberté est donc exprimé spatialement de manière totalement antithétique puisque l'île se présente pour Tituba comme un lieu de repos par contraste avec le travail esclavagiste tandis que pour une déesse, le déplacement rompt l'immobilité de l'éternité, en chronotope dynamique. Ainsi, Tituba s'exclame : « Ah oui ! elle m'avait bourlinguée, la vie ! De Salem à Ipswich ! De la Barbade à l'Amérique et retour ! Mais à présent je prenais mon repos et je pouvais lui dire : "Tu ne me malmèneras plus."⁴⁸⁴ » Au contraire, Circé imagine sa vie de mortelle comme une existence de voyages d'abord destinés à réparer ses erreurs puis à réjouir ses proches (Télégonos en un autre royaume, ses filles) et à enrichir sa magie bien que la sorcière soit toujours attachée à son île : « We live on the island when the children are young and visit often after.⁴⁸⁵ »

La plupart des lieux que les sorcières visitent sont ainsi conçus comme limitatifs par les groupes au pouvoir qui ont quelque contrôle sur leurs déplacements. Cependant, la récurrence de cette forme de persécution permet à Tituba et Circé de développer naturellement des capacités transformatrices – à l'image de leurs pouvoirs – sur la façon dont elles habitent l'espace. Ainsi, le moindre gain d'espace, la moindre forme d'oppression effacée par le changement de lieu devient prétexte au déploiement d'une imagination libératrice. Pour autant, l'insularité se démarque particulièrement des autres lieux en offrant richesse, abondance, horizon et nature sauvage, mais surtout une fixité et familiarité du foyer. La quitter est difficile pour les sorcières mais si Tituba retrouve définitivement la Barbade pour se reposer, *Ææa* devient un simple point d'ancrage à la fin du roman de Miller, car la liberté se révèle pour Circé synonyme de mouvement, de voyage, et de diversité végétale pour sa sorcellerie. Cependant, ces lieux sont en réalité fragmentés en différents espaces, d'où se distinguent les espaces liminaires investis symboliquement par Tituba et Circé.

C. Espaces liminaires

Dans le cadre de récits initiatiques, les espaces frontaliers sont particulièrement représentatifs des passages d'épreuves, d'étapes de l'apprentissage et de l'initiation. Philippe Hamon propose

⁴⁸⁴*Ibid.* p. 224.

⁴⁸⁵MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 268.

pour des éléments spatiaux comme le seuil, le terme de « technèmes » qu'il définit comme « ces objets architecturaux (portes, fenêtres, vitraux, cloisons, passages...) qui sollicitent la pensée structurale et constituent comme la concrétisation de ses interrogations⁴⁸⁶ ». Autrement dit, ces objets contiennent une certaine forme d'ambiguïté qui les place à la fois dans la réalité concrète (une porte est tangible et représentable) et la pensée humaine (elle est cependant inséparable de l'idée de seuil, de passage)⁴⁸⁷.

D'un point de vue symbolique et romanesque, Marie Scarpa remarque la présence de personnages liminaires, qu'elle définit comme des individus n'ayant pas passé la phase de marge assimilée par A. Van Gennep au parcours initiatique :

La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (...) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d'autres relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)⁴⁸⁸

À partir de ces considérations, nous comprenons en quoi la sorcière se situe au seuil au seuil de nombre de ces catégories et, dans le cas de Tituba et de Circé, en quoi elle ne parvient pas à « revenir de cette altérité » comme nous l'avons démontré dans l'analyse de leur position médiatrice. Cela a d'autant plus de sens que, si le personnage liminaire peut être un « non-initié » ou un « mal-initié », il peut également être un « sur-initié », voire tout à la fois. Cependant, ce qui nous intéresse ici est le seuil matérialisé spatialement et son rôle dans la dynamique de notre corpus.

Ce motif se positionne dans les deux romans comme un lieu de détermination et d'épreuve du pouvoir (dans toute sa polysémie) de chaque côté du seuil. Tout passage par ce dernier sur l'île de Pasiphaé est une occasion pour Circé de mesurer sa puissance à celle de sa sœur. Ainsi, son entrée au palais se déroule de la manière suivante : « Before us, the huge limestone stairs wavered in the heat. (...) The steps were worn smooth from years of endless hurrying feet. At last we reached the top and crossed the threshold into the palace. The blinding light vanished. Cool darkness flowed over my skin. (...) My eyes were mortal and needed no time to adjust.⁴⁸⁹ » Pasiphaé étend

⁴⁸⁶ HAMON P. *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, éd. Corti, Paris, 1989, p. 186.

⁴⁸⁷ Idée explicitée dans STAWINSK-JANNUSTA C. « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », *Labyrinthe*, n°18, 2004, pp. 21-24 consulté sur <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.204>

⁴⁸⁸ SCARPA M. « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, vol. 145, n°3, 2009, pp. 25-35 consulté sur <https://doi.org/10.3917/rom.145.0025>

⁴⁸⁹ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 86.

sa domination par une première épreuve physique : d'énormes escaliers brûlants et portant la marque de la servitude empessée de ses sujets. Lui-même technème positionné avant celui du seuil, l'escalier positionne l'arrivant comme celui qui doit s'élever au prix d'immenses efforts à la hauteur de celui qu'il cherche à atteindre. Si la chaleur et la lumière sont alors éprouvantes, Pasiphaé contrôle ces éléments dès le passage du seuil, qui annonce en outre un endroit aussi sombre que l'*ethos* de son habitante. Circé, cependant, se distingue des autres par son indifférence qui souligne l'extraordinairement de son endurance et de sa capacité à s'adapter à la lumière. D'un point de vue magique, l'héroïne se montre bien supérieure lorsqu'elle franchit le seuil de la chambre de la reine. Elle surpasse d'abord par sa divinité les mortels qui doivent maîtriser le seuil en question (« I walked as a god, unseen, past the drowsing guards, past the night servants. I reached the door of my sister's room and stepped through it.⁴⁹⁰ ») puis par sa sorcellerie, celle de sa sœur (« I had felt the spells when I passed the threshold, but they could not stop me.⁴⁹¹ »).

À l'inverse, lorsque Circé est positionnée en dedans par rapport au seuil, et que son « adversaire » doit le franchir, c'est elle qui détient le pouvoir et maîtrise le passage. En effet, la sorcière met en place un sort condamnant l'entrée d'Ææa aux plus puissantes divinités, hormis les dieux chthoniens qui ne peuvent être arrêtés en aucun lieu. Pour autant, elle parvient même à maintenir Hermès (qui est un dieu chthonien) au seuil de sa maison lorsqu'il souhaite délivrer un message à ses invités. À cette occasion, une nouvelle confrontation subtile et insidieuse s'engage avec une autre reine : Pénélope. Ainsi, la première conversation qu'elles entretiennent seule à seule se déroule dans l'embrasement de la porte de la chambre de la maîtresse de maison. L'intimité de Circé se révèle alors inaccessible pour l'instant, et l'impossibilité pour Pénélope de franchir le seuil matérialise l'incertitude de leur relation, la tension entre l'acceptation intérieure et le rejet hors des frontières.

Cette symbolique s'observe aussi chez Maryse Condé. Lorsque l'indépendance de Tituba se retrouve confrontée au pouvoir des Blancs, le seuil matérialise le maintien de l'altérité rejetée à

« Devant nous, les larges escaliers en pierre à chaux oscillaient dans la chaleur. (...) Les marches étaient polies d'avoir été foulées pendant des années par d'innombrables pieds pressés. Nous atteignîmes enfin le sommet et franchîmes le seuil du palais. L'aveuglante lumière disparut. Une ombre fraîche enveloppa ma peau. (...) [Mes yeux] en revanche, n'étant pas mortels, n'avaient pas besoin de s'habituer. » p. 172. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁹⁰*Ibid.* p. 104.

« Je marchai comme une déesse, sans être vue, dépassant les gardes somnolents, les serviteurs de nuit. Une fois devant la porte de la chambre de ma sœur, j'entrai. » p. 207. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁹¹*Ibid.*

« Bien que j'aie senti les enchantements en franchissant le seuil, ils n'avaient pas pu m'arrêter. » p. 207. [Traduction AUCHE C.]

la marge, dans un entre-deux inconfortable que celui du dedans a le pouvoir de conserver : « On aurait dit que je n'étais pas là, debout, au seuil de la pièce. Elles parlaient de moi, mais en même temps elles m'ignoraient.⁴⁹² » De manière plus violente, cette tension est renouvelée à Salem afin de resituer Tituba à distance des Blancs, dans l'altérité et la menace : « À peine me fus-je encadrée dans l'embrasure de la porte (...) que ma petite Betsey sauta de son siège et se roulant par terre, se mit à hurler.⁴⁹³ » Mais le seuil concrétise également, de manière classique, le passage d'une étape, d'une épreuve, un changement de vie : « I will not be like a bird bred in a cage, I thought, too dull to fly even when the door stands open. I stepped into those woods and my life began.⁴⁹⁴ » C'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le « chronotope du seuil » qui est le « le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*.⁴⁹⁵ » En effet, Tituba explique : « Dès l'instant de mon entrée à Salem, je sentis que je n'y serais jamais heureuse.⁴⁹⁶ » De la même manière, Circé amorce le plus grand changement de sa vie et la première épreuve de son apprentissage par un passage similaire : « I will not be like a bird bred in a cage, I thought, too dull to fly even when the door stands open. I stepped into those woods and my life began.⁴⁹⁷ »

La porte et la fenêtre sont des éléments architecturaux privilégiés pour matérialiser le seuil, et opèrent de manière relativement polyvalente dans nos deux ouvrages. Dans *Circe*, les fenêtres sont surtout décrites par leur capacité à laisser passer le soleil et la manière dont les rayons les traversent ou non. L'insistance sur cette caractéristique a tout d'abord un rôle esthétique dans la description, contribuant à une certaine atmosphère, en témoigne la variété du vocabulaire décrivant l'action de la lumière (« let in thick squares⁴⁹⁸ », « spilled⁴⁹⁹ », « a sliver⁵⁰⁰ », « streamed⁵⁰¹ », « glowed », « illuminate⁵⁰² », « slanted », « pooling our bare feet⁵⁰³ »). Mais puisque la fenêtre maîtrise

⁴⁹² CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 44.

⁴⁹³ *Ibid.* p. 114.

⁴⁹⁴ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 59/60.

« Je ne serais plus un oiseau en cage, trop borné pour s'envoler alors même que les portes sont ouvertes. Je m'enfonçai dans ces bois, et ma vie commença. » p. 121. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁹⁵ BAKHTINE M. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, éd. Gallimard, Paris, 1978, p. 389.

⁴⁹⁶ CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 94.

⁴⁹⁷ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 59/60.

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 86.

« laisser d'épais carrés » p. 172. [Traduction AUCHE C.]

⁴⁹⁹ *Ibid.* p. 95.

« entrain à flots » p. 192.

⁵⁰⁰ *Ibid.* p. 99.

« un mince filet » p. 197. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁰¹ *Ibid.* p. 202.

« entra » p. 410. [Traduction AUCHE C.] (Une traduction plus précise et appropriée serait ici « ruissela ».)

⁵⁰² *Ibid.* p. 222.

« éclaira », « illuminer » p. 451. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁰³ *Ibid.* p. 235.

l'action de la lumière dans l'espace du dedans, il s'agit – pour les filles d'Hélios notamment – de contrôler le regard indiscret du soleil. Cependant, nous remarquons qu'au fil du récit, les volets d'*Ææa* sont de plus en plus rarement fermés à mesure que le courage, la fierté et l'esprit de rébellion de Circé se renforcent. Ainsi, les volets sont clos dès son arrivée à cause de son sentiment d'insécurité⁵⁰⁴, puis parce que l'héroïne a peur d'être arrêtée dans la pratique de sa magie⁵⁰⁵. C'est en exploitant les pouvoirs de protection et de fortune de la moly que Circé matérialise sa liberté par l'ouverture des fenêtres : « I left the shutters open by then. I did what I liked.⁵⁰⁶ ». Le reste du temps, la fenêtre est pour Circé un observatoire du ciel.⁵⁰⁷ À l'inverse, Pasiphaé préfère l'obscurité et la dissimulation, comme nous l'avons démontré plus haut. Les fenêtres y sont donc couvertes.

Chez Maryse Condé, les fenêtres sont plus utilitaires que symboliques. En revanche, le motif de la porte est particulièrement présent selon sa transitivité univoque : les portes sont le plus souvent verrouillées (associées à l'emprisonnement⁵⁰⁸), forcées, accablées de coups. Ainsi, le début de l'asservissement de Tituba par amour est matérialisé par le fait que « John Indien ferm[e] la porte avec un loquet de bois⁵⁰⁹ » avant de l'emprisonner dans ses bras. Dès lors, la violence exercée contre les portes derrière lesquelles se trouve Tituba concrétise l'emprise que les autres personnages pratiquent sur son intimité, sur sa liberté, sur son intériorité.⁵¹⁰ Une violence similaire s'observe dans la métaphore du ventre de la mère en porte vers la vie. Hester dit à propos de sa fille : « Elle vient de frapper à la porte de mon ventre pour attirer mon attention⁵¹¹ » et à la mort des deux personnages, Tituba délire (peut-être en imaginant le bébé dans le ventre de la morte) :

« entrainé à l'oblique », « dessinant un cercle autour de nos pieds nus » p. 479. [Traduction AUCHE C.] (Ici encore, la traduction a omis les termes renvoyant à un comportement aquatique, concernant « pooling » qui peut signifier « former une flaque » ou « se concentrer », « s'accumuler ».)

⁵⁰⁴ « I went to the shutters and closed them, I latched the door. » *Ibid.* p. 59.

Cette phrase n'a pas été retranscrite dans la traduction de Christine Auché. Nous proposons donc celle-ci : « Je me dirigeai vers les volets et les fermai. Je verrouillai la porte. » [Notre traduction]

⁵⁰⁵ « my shutters firmly closed. I did not think anyone would try to stop me, but I did not intend to tempt them to it. » *Ibid.* p. 61.

« à l'abri derrière les volets soigneusement fermés. Même si je ne pensais pas que quiconque essaierait de m'arrêter, je n'avais pas l'intention de tenter personne non plus. » p. 123. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁰⁶ *Ibid.* p. 72.

« Désormais, je laissais les volets ouverts. Je faisais ce qui me plaisait. » p. 146. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁰⁷ « I sat at my hearth watching the stars turn through the window. » *Ibid.* p. 130.

« Je restais assise devant l'âtre en admirant le ballet des étoiles par la fenêtre. » p. 260. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁰⁸ La maison de réunion de Salem comporte une « porte monumentale (...) faite de poutres assemblées » CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 91 et la prison de Salem possède une « porte (...) bardée de plaques de fer. » *Ibid.* p. 177.

⁵⁰⁹ *Ibid.* p. 41.

⁵¹⁰ « Au matin du mercredi, Susanna Endicott tambourina à la porte » *Ibid.* p. 43, « la porte s'ouvrit sous une poussée brutale et Samuel Parris entra » *Ibid.* p. 66, « Des coups ne tardèrent pas à résonner contre le bois de la porte d'entrée, frappés par les poings de nos voisins ameutés » *Ibid.* p. 115, etc.

⁵¹¹ *Ibid.* p. 156.

« Je fracturai en hurlant la porte du ventre de ma mère.⁵¹² » À l'inverse, l'image fréquente des portes de la mort est accueillante et toujours ouverte.⁵¹³

Comme le seuil, le rivage – qui en est la version la plus spatialement étendue – est « en même temps qu'une démarcation, (...) un point de réunion, la zone où deux versants peuvent se toucher, où l'échange est possible.⁵¹⁴ » C'est ainsi que la grève déserte des premières années de Circé devient le lieu de discussion privilégié pour Circé et Aeétés, puis pour Circé et Glaucos. Mais les qualificatifs qui désignent la grève annoncent la stérilité des relations qui y naissent. Circé l'appelle plusieurs fois « deserted shore⁵¹⁵ », puis « stunted shore⁵¹⁶ » et bien que le rivage devienne « my old shore⁵¹⁷ » à la fin du roman, sa description est toujours empreinte de sécheresse et de rudesse : « Hundreds of years of tides and storms had changed the shoreline's shape, but my feet remembered the sand's fineness, the rough grass with its burrs.⁵¹⁸ » *A contrario*, les rivages fertiles d'Ææa sont désignés selon les caractéristiques d'une certaine intimité : « my gentle shores⁵¹⁹ », « my narrow shores⁵²⁰ ». Ils peuvent également opérer comme une fenêtre sur le monde : « I paced the shore, gazing out, as if I could make my eyes stretch all the way to Ithaca.⁵²¹ » C'est d'ailleurs de cette façon que Tituba perçoit l'espace liminaire entre la terre et la mer. En se promenant sur le quai de Long Wharf, elle étend son regard : « De l'autre côté de cette étendue liquide, un point : la Barbade⁵²² ».

Enfin, il nous paraît important de noter la présence du croisement, qui rappelle l'un des attributs de la déesse des sorcières Hécate. Et en effet, l'usage du carrefour est un élément essentiel des sortilèges les plus importants de Tituba. Lorsqu'elle guérit Betsey, la sorcière va « jeter l'eau du

⁵¹² *Ibid.* p. 174.

⁵¹³ « Sais-tu que la mort n'est qu'un passage dont la porte reste béante ? » *Ibid.* p. 194.

⁵¹⁴ STAWINSKI JANNUSKA C. « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », in *Labyrinthe*, n° 18, 2004, pp. 21-24 consulté sur <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.204>

⁵¹⁵ MILLER M. *Circe, Op.cit.* pp. 22, 26.

« grève déserte » pp. 45, 54. [Traduction AUCHE C.]

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 57.

« rivage rabougri » p. 117. [Traduction AUCHE C.]

⁵¹⁷ *Ibid.* p. 265.

« mon ancienne plage » p. 539. [Traduction AUCHE C.]

⁵¹⁸ *Ibid.*

« Malgré les centaines d'années de marées et de tempêtes qui avaient modifié la physionomie de la côte, mes pieds se souvenaient de la finesse du sable, de l'herbe sèche entremêlée de chardons. » p. 539. [Traduction AUCHE C.]

⁵¹⁹ *Ibid.* p. 137.

« mes rivages paisibles » p. 274. [Traduction AUCHE C.]

⁵²⁰ *Ibid.* p. 156.

« mon île étroite » p. 312. [Traduction AUCHE C.] (Ici, la traductrice a remplacé le terme « rivage » qui traduit littéralement « shore » par « île »).

⁵²¹ *Ibid.* p. 201.

« j'arpentais la grève en scrutant l'horizon, comme si je pouvais obliger mes yeux à voir jusqu'à Ithaque. » p. 407. [Traduction AUCHE C.]

⁵²² CONDE M. *Moi, Tituba Sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 80.

bain démarré à un carrefour ainsi qu'il est recommandé⁵²³ » et en tentant de surpasser Man Yaya, elle accomplit divers « sacrifices de fruits frais, de nourriture, d'animaux vivants qu[‘elle posait] aux carrefours⁵²⁴ ». C'est également à un croisement que Circé rencontre la divinité la plus puissante : le trygon se situe « where the two waters met they did not mingle, but made a sort of membrane, viscous as a jellyfish. Through it, you could watch the glimmers of phosphorescence in the ocean's dark, and if you pressed your hand to it, you could feel the deep water on the other side, shockingly cold.⁵²⁵ »

Personnages liminaires par excellence, les sorcières n'hésitent pas à exercer leurs pouvoirs sur les différentes formes du seuil, qui se font parfois elles-mêmes le reflet de leur parcours. Ainsi, si Circé maîtrise particulièrement cette liminalité, Tituba est forcée au bord du seuil par les Blancs qui la maintiennent dans l'altérité. Cet espace est également matérialisé par différents motifs tels que la fenêtre chez Circé qui contrôle le flot de lumière et donc le regard extérieur tandis que la porte prend davantage d'importance pour Tituba en tant qu'espace univoque et objet de violence. Le rivage a également son importance au sein de récits où l'insularité est si présente, offrant un regard sur le reste du monde mais portant également une symbolique narrative dans *Circe*.

Ainsi, les sorcières entrent en capacité de dominer le monde grâce à leur double maîtrise de leur microcosme intérieur et du macrocosme extérieur. Il s'agit donc de contrôler des émotions particulièrement extrêmes à l'image de l'intensité de leur nature et de leur vécu. Circé et Tituba échappent alors difficilement à la démesure de l'orgueil et de la passion mais trouvent une forme d'accomplissement dans l'amour filial. Seulement, ces excès créent un déséquilibre et une confusion dans les conceptions qu'ont les sorcières du bien et du mal, suscitant à la fois horreur par leur mauvaise conscience mais aussi pitié en tant que la tentation du mal naît de leurs souffrances. Tituba et Circé mettent alors leur puissance au service de leurs émotions et de celles de leurs alliés pour transgresser les règles et les lois, et changer leur condition, voire le monde, à travers leurs pouvoirs transformateurs. La symbolique personnelle que porte l'espace devient de fait plus claire : pour comprendre ce dernier, les sorcières entrent en symbiose avec tous les éléments de la nature qui représentent différents aspects de leur existence. Il est alors aisé de

⁵²³*Ibid.* p. 103.

⁵²⁴*Ibid.* p. 228.

⁵²⁵MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 196.

« À l'endroit où les deux eaux se rejoignaient, au lieu de se mélanger elles formaient une sorte de membrane, aussi vicieuse qu'une méduse. À travers elle, on pouvait admirer les lueurs phosphorescentes dans le noir de l'océan, et si on appuyait sa main dessus, sentir l'eau des profondeurs de l'autre côté, d'une fraîcheur choquante. » p. 396. [Traduction AUCHE C.]

maîtriser les lieux destinés à leur captivité pour les transformer en espace de liberté perfectionné dans le foyer insulaire, mais aussi les *topoi* liminaires en tant qu'espaces de lutte des pouvoirs et de crise. Dès lors, les sorcières comprennent leur intériorité et son impact sur le monde qui les entoure. Leur chemin s'ouvre à une plus grande transcendance et une plus grande abstraction, la dernière des étapes et l'accomplissement de la mystagogie : dominer la mort.

Partie 4 : Dominer la mort

Selon Simone Vierne, « il semble, en résumé, qu'existent, pour la psyché, deux solutions seulement pour résoudre l'angoisse née de la condition humaine, soumise au temps et à la mort : l'initiation qui abolit le temps en renouvelant sans cesse le temps primordial, ou la croyance en un Sauveur, qui effectue pour le compte de l'homme, en un temps historique, la sortie du Temps⁵²⁶ ». La domination de la mort est donc interconnectée avec celle du temps. C'est en toute logique que différents éléments concernant la prise de conscience du flux temporel et la gestion des conséquences des différentes périodes sur les protagonistes soient insérés dans le processus initiatique. En parallèle de cela, se développent l'appréhension et la compréhension de la mort comme « but suprême de l'initiation », puisque celui-ci aboutit à une maîtrise et à une connaissance totale du cosmos.

I. La maîtrise du temps

Pascal Sanchez observe une influence particulière de la magie sur l'écoulement et la perception du temps : « La pensée mythique opère un découpage du temps qui diffère radicalement du schéma linéaire reliant le passé au présent, et le présent au futur. La magie, en particulier, transfère son principe *pars pro toto* de l'espace au temps. Dans ce cadre de référence, la conception d'un temps historique, s'appuyant sur une chronologie ordonnée, n'existe pas. Le temps magique fond la temporalité en une unité qualitative homogène, dans laquelle des ponts entre le passé, le présent et le futur, deviennent possibles ou imaginables⁵²⁷ » car selon Ernst Cassirer, « le “maintenant” magique n'est en aucun cas un simple maintenant : ce n'est pas un maintenant ponctuel, simple et abstrait : ce maintenant est, pour employer l'expression leibnizienne “chargé du passé et gros de l'avenir”⁵²⁸ ». Les sorcières détiennent donc la synthèse des temporalités, qu'il s'agit de démêler pour mieux les mélanger dans l'alchimie de l'initiation. Il sera alors question dans notre étude de la façon dont les protagonistes aiguissent leur conscience du temps en tant que cycle tout d'abord, ce qu'elles perpétuent ou cherchent peut-être à briser en se faisant porteuses de mémoire dans une optique de transmission. Au cours de ce processus, Circé et Tituba prennent conscience de leur potentiel narratif et mythique, et donc de la façon dont leur histoire plus personnelle est et sera racontée.

⁵²⁶ VIERNE S. *Rite, roman, initiation*, éd. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p. 89.

⁵²⁷ SANCHEZ P. « 3. La magie : le conflit des interprétations » in SANCHEZ P. (dir.) *La Rationalité des croyances magiques*, éd. Librairie Droz, Genève, 2007, pp. 77-157, consulté sur : 10.3917/droz.sanch.2007.01.

⁵²⁸ CASSIRER E. *La philosophie des formes symboliques, tome II : la pensée mythique*, traduit de de l'allemand par Jean Lacoste, éd. Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 75.

A. La conscience du cycle

Dans les deux ouvrages, il est frappant de remarquer que les différentes temporalités se croisent, se répètent et se suivent pour former un cycle qui semble infini. Chez Circé, l'aspect cyclique du temps se révèle dès l'étymologie de son nom – « *Kirkos*, c'est aussi l'anneau, ce qui fait définitivement ressortir la notion de cercle⁵²⁹ » – et la structure narrative du roman. En effet, l'on observe que de nombreux chapitres s'ouvrent directement sur un élément temporel exprimé par l'évolution de la nature. Au début, plusieurs chapitres s'enchaînent dans une temporalité resserrée sur la journée et mesurée par la position du soleil, marquant l'influence toujours présente d'Hélios et du regard divin sur la vie de Circé : « It was sunset, my father's face already dipped beneath the trees⁵³⁰ » (chapitre VIII), « It was morning, the sun just over the trees⁵³¹ » (IX), « For three days I stood at that prow⁵³² » (X), « When the sun touched the distant fields⁵³³ » (XI). Puis, les marqueurs temporels s'élargissent et se dispersent dans les chapitres pour devenir saisonniers, exprimant l'indifférenciation progressive des années et des centenaires, si bien que le lecteur ne peut plus réellement évaluer l'écoulement du temps : « It was spring and I was down the eastern slope⁵³⁴ » (XIII), « Outside the winter rains had begun to fall⁵³⁵ » (XIV), « The trees were just beginning to bud⁵³⁶ » (XVII), « The winter storms came⁵³⁷ » (XXI).

Le caractère presque immuable de la nature sur *Ææa* devient le reflet de sa propre éternité, mais son apparente immobilité est nuancée par une vision plus globale du comportement du cosmos que des centenaires d'observation permettent justement :

Mortals like to name such natural wonders changeless, eternal but the island was always changing, that was the truth, flowing endlessly through its generations. Three hundred years and more had passed since I had come. The oak that creaked over my head I had known as a sapling. The beach ebbed

⁵²⁹MARTIN M. *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, *Ibid.* p. 37.

⁵³⁰MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p.66.

« C'était le coucher du soleil, le visage de mon père plongeait déjà derrière les arbres. » p. 133. [Traduction AUCHE C.]

⁵³¹ *Ibid.* p. 74.

« C'était le matin, le soleil émergeait à peine au-dessus des arbres » p. 147. [Traduction AUCHE C.]

⁵³² *Ibid.* p. 86.

« Pendant trois jours, je restai debout à la proue. » p. 171. [Traduction AUCHE C.]

⁵³³ *Ibid.* p. 99.

« Lorsque le soleil atteignit les champs au loin » p. 197. [Traduction AUCHE C.]

⁵³⁴ *Ibid.* p. 116.

« On était au printemps, et je descendais le versant est de la colline » p. 231. [Traduction AUCHE C.]

⁵³⁵ *Ibid.* p. 127.

« Dehors, les pluies hivernales avaient commencé. » p. 253. [Traduction AUCHE C.]

⁵³⁶ *Ibid.* p. 161.

« Les arbres commençaient à bourgeonner. » p. 323. [Traduction AUCHE C.]

⁵³⁷ *Ibid.* p. 201.

« Les orages d'hiver vinrent tôt cette année-là. » p. 407. [Traduction AUCHE C.]

and flowed, its curves changing with every winter season. (...) Everything was united by the steady rise and fall of nature's breath. Everything except for me.⁵³⁸

L'aspect cyclique du temps n'est alors permis que par l'existence de la mort, si bien que si la nature paraît inaltérable aux courtes vies humaines, elle offre une échelle à laquelle les dieux peuvent mesurer leur propre immuabilité. Pour Circé, cette caractéristique apparaît comme une fatalité, à l'inverse des mortels (qui considèrent la mort comme une fatalité), voire une anomalie qui exprime la sur-naturalité de la sorcière : l'immortalité est en dehors de la nature (« except for me »), en dehors du mouvement du cosmos et de l'unité qu'il forme avec tous les autres êtres vivants. De fait, le temps devient indivisible et immesurable – bien que le père même de Circé manifeste le décompte des jours –, hormis pour ceux qui appartiennent à son cycle : « Divine days fall like water from a cataract, and I had not learned yet the mortal trick of counting them. You'd think my father would have taught us better, for he, after all, knows every sunrise.⁵³⁹ » Comme le souligne Catherine Macmillan, la répétitivité des activités domestiques et magiques de Circé sur son île et le comportement cyclique de la nature d'Ææa évoquent l'idylle définie par Bakhtine, « a harmonious, enclosed space that can only be maintained by a regular, cyclical time rhythm, and where the cycles of the seasons, day and night, sowing and harvesting, death and rebirth permeate the landscape⁵⁴⁰ ».

Ce n'est qu'au moment où Circé commence à envisager sa mortalité que la sorcière entre peu à peu dans la boucle afin de la refermer sur elle-même – à la manière d'un chiasme narratif. Ainsi, la sorcellerie de l'héroïne commence sur la grève déserte d'Ææa, se concrétise par la transformation de Scylla et est finalement débridée à l'occasion de son exil, alors que Circé est conduite par le chariot d'Hélios sur Ææa. À la fin du roman, l'héroïne commence par briser son exil auprès d'Hélios, neutralise Scylla, puis retourne sur la grève d'Ææa. Le cercle de la narration manifeste, comme la nature, une légère évolution dans sa répétition, reflétant celle du personnage

⁵³⁸ *Ibid.*

« Les mortels aiment à dire que ces merveilles de la nature sont immuables et éternelles, mais la vérité, c'est que l'île changeait continuellement, d'un flux infini entre les générations. Plus de trois cents ans s'étaient écoulés depuis mon arrivée. Le chêne qui craquait au-dessus de ma tête, je l'avais connu au stade de jeune pousse. La grève se découvrait avant d'être de nouveau envahie par les flots, et ses courbes se modifiaient à chaque hiver. (...) Tout y était uni par le rythme calme de la respiration de la nature. Tout, sauf moi. » p. 409. [Traduction AUCHE C.]

⁵³⁹ *Ibid.* p. 9.

« Les jours divins s'écoulent à la vitesse de l'eau qui tombe d'une cataracte, et je n'avais pas encore appris le tour mortel qui consiste à les compter. On aurait pu croire que notre père nous aurait mieux éduqués sur ce point, car après tout, il est témoin de chaque lever de soleil. » p. 16. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁴⁰ BAKHTIN M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, traduit du russe vers l'anglais par Caryl Emerson et Michael Holquist, éd. University of Texas Press Slavic Series n°1, Austin, 2002, p. 210.

« un espace clos et harmonieux qui ne peut être maintenu que par un rythme régulier et cyclique, et où les cycles des saisons, du jour et de la nuit, de l'ensemencement et de la récolte, de la mort et de la renaissance, imprègnent le paysage. » [Notre traduction]

lui-même. De fait, Circé se retrouve par deux fois confrontée au mystère de sa véritable nature. Si, au début, la sorcière ne se connaît pas, manque de confiance et se dévalorise au point de se craindre autant que les autres la redoutent (« I brought them to my mouth. But my courage failed. What was I truly ? In the end, I could not bear to know.⁵⁴¹ »), la sorcière accède finalement à son identité véritable à la fin du roman (à l'image de Pénélope), suffisamment pour rassembler le courage nécessaire pour se faire face : « All my life I have been moving forward, and now I am here. I have a mortal's voice, let me have the rest. I lift the brimming bowl to my lips and drink.⁵⁴² » Circé évoque ici un mouvement perpétuel vers l'avant qui semble interrompu ou peut-être même inversé (ce n'est pas clairement exprimé) afin de transformer la ligne de vie en boucle.

Chez Tituba, le cycle s'exprime par la répétition incessante des événements dans le temps. Dès le début, Tituba reproduit une partie de la vie de sa mère : toutes deux exilées de leur terre de naissance pour devenir l'esclave d'un homme mauvais et d'une femme malade qui hait son mari et avec laquelle elles tissent un lien affectif, avant de finir leur vie pendues. Nous avons observé plus tôt que le cycle charnel se répète par quatre fois, de même que Tituba ressasse ses réflexions sur le potentiel destructeur de son pouvoir avant d'y renoncer. Le procès de l'héroïne a lieu à deux reprises dans le roman, l'incendie et le rêve qui l'annoncent se reproduisent également (« Mais j'ai déjà vécu cela !⁵⁴³ ») ainsi que le spectacle de la pendaison : « C'était comme si j'avais été condamnée à revivre l'exécution de ma mère ! Non, ce n'était pas une vieille femme qui se balançait là ! C'était Abena dans la fleur de son âge et la beauté de ses formes ! Oui, c'était elle et j'avais de nouveau six ans ! Et la vie était à recommencer depuis ce moment-là !⁵⁴⁴ » L'on remarque que puisque Tituba est adulte lors de la deuxième exécution, la victime est « une vieille femme » comme pour reconstituer l'écart d'âge entre la fille et la mère. Un phénomène similaire se produit lors du cauchemar qui ramène à Tituba chacun de ses persécuteurs masculins pour répéter la scène de la torture :

Pareils à trois grands oiseaux de proie, des hommes entraient dans ma chambre. Ils avaient enfilé des cagoules de couleur noire, qui leur recouvraient entièrement le visage et pourtant je savais que l'un d'entre eux était Samuel Parris, l'autre John Indien et le troisième Christopher. Ils s'approchèrent de moi, en tenant à la main un solide bâton taillé en pointe et

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 48.

« Je les portai à ma bouche, mais mon courage faiblit. Qu'étais-je réellement ? En fin de compte, je ne supportais pas l'idée de le découvrir. » p. 99. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁴² *Ibid.* p. 270.

« Toute ma vie, je suis allée de l'avant et, à présent, je suis ici. Si j'ai une voix de mortelle, laissez-moi aussi avoir le reste. Je lève à mes lèvres la coupe remplie à ras bord, et je bois. » p. 549. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁴³ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 261.

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. 81.

je hurlai : - Non, non ! Est-ce que je n'ai pas déjà vécu tout cela ? Sans se soucier de mes cris, ils relevèrent mes jupes et la douleur abominable m'envahit.⁵⁴⁵

Il semble que l'inconscient de Tituba reconnaisse la toxicité de la relation qu'elle entretenait avec John Indien et Christopher, qui finalement se différencient peu des Blancs par leur domination patriarcale violente et indifférente aux souffrances féminines – à moins qu'il ne s'agisse d'une vision envoyée par les « invisibles » (et que nous savons mécontents des choix de Tituba en termes d'hommes). Paradoxalement, le rêve-souvenir peut aussi se faire prémonitoire puisqu'il annonce justement la répétition de l'arrestation et de la condamnation de l'héroïne. L'on observe ici que le début du passage reproduit presque à l'identique celui de la scène initiale : « Pareils à trois grands oiseaux de proie, les hommes pénétrèrent dans ma chambre. Ils avaient enfilé des cagoules de couleur noire, percées seulement de trous pour les yeux⁵⁴⁶ ». La formule « pareils à trois grands oiseaux de proie » se répète par ailleurs à quatre reprises dans le roman⁵⁴⁷. Cette trinité masculine maléfique, menaçante et régressive semble alors s'opposer à la trinité féminine rassurante, initiatrice et bienfaitrice des trois « invisibles » : Man Yaya, Abena et Hester. D'autre part, le cycle spatial s'ouvre et se clôt en Barbade, et plus précisément avec la case construite par Tituba.

Le destin de la protagoniste naît de la parole de Man Yaya et est renouvelé à la fois par John Indien et par Tituba elle-même. La narration, sans se contenter de réitérer simplement la formule, insiste sur le fait qu'il s'agit d'un rappel de la parole initiale et sur la notion de répétition. Cela est particulièrement frappant lors du premier asservissement de Tituba, alors que John Indien renouvelle par deux fois le mot « survivre » : « "Le devoir de l'esclave, c'est de survivre. Tu m'entends ? C'est de survivre." Ces propos me rappelèrent Man Yaya⁵⁴⁸ ». Tituba souligne également avec redondance le fait que « Man Yaya l'avait dit et répété⁵⁴⁹ ». Certains mots, segments ou phrases sont en outre réitérés régulièrement au sein du même paragraphe (« Était-ce donc sa vengeance ? Était-elle morte et enterrée au cimetière de Bridgetown ? (...) Était-ce donc sa vengeance ?⁵⁵⁰ »), de la même page voire de la même phrase (« Nuit, nuit, nuit plus belle que le jour !⁵⁵¹ ») ; ce type de narration est probablement à rapprocher de celle des contes créoles.

⁵⁴⁵ *Ibid.* p. 251.

⁵⁴⁶ *Ibid.* p. 141.

⁵⁴⁷ *Ibid.* pp. 141, 143, 146, 250.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 41.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 211.

⁵⁵⁰ *Ibid.* p. 125.

⁵⁵¹ *Ibid.* p. 188.

Mais l'image de la boucle s'observe également dans le lien très étroit qu'entretiennent la naissance et la mort, comme se relayant sans cesse. Ainsi, l'on remarque que le placenta d'Abena est enterré sous un fromager à la naissance de Tituba⁵⁵² mais que c'est aussi sous ce même arbre qu'Abena est pendue⁵⁵³. Dans un mouvement inverse, la protagoniste réalise : « Ce fut peu après [la pendaison publique à Boston] que je m'aperçus que je portais un enfant et que je décidai de le tuer.⁵⁵⁴ » Le lien que l'héroïne tisse entre la mort et le non-né se fait de plus en plus précis et frappant : « Il me semblait que le cri qu'avait poussé la femme Glover en s'engageant dans le corridor de la mort, venait des entrailles de mon enfant, supplicié par la même société, condamné par les mêmes juges.⁵⁵⁵ » L'avortement de cet enfant est alors associé, comme nous l'avons mentionné, à la renaissance de Betsey qui devient enfant de substitution. De la même manière, l'enfant à naître d'Hester est assimilé à sa pendaison, laquelle convoque l'image d'un embryon dans le ventre de sa mère, connaissant le cycle de la vie et de la mort sans l'avoir commencé : « Puisqu'il en est ainsi, je ne viendrai jamais au jour. Je resterai tapie dans ton eau, sourde, muette, aveugle, laminaire sur ta paroi. Je m'y accrocherai si bien que tu ne pourras jamais m'expulser et que je retournerai en terre avec toi sans avoir connu la malédiction du jour.⁵⁵⁶ » Le même destin attend le deuxième enfant de Tituba, si bien que le cycle du renouvellement de la vie semble à jamais interrompu pour la sorcière et ne s'ouvre de nouveau que lorsque la morte se désigne un nouvel enfant dans l'au-delà.

L'image cyclique devient alors particulièrement intéressante lorsque Tituba tente de décrire son angoisse de la mort : « Parfois ma peur était comme un enfant dans le ventre de sa mère. Il se tourne de droite et de gauche, il donne des coups de pied. Parfois elle était comme une bête méchante qui me déchirait le foie de son bec. Parfois, elle était comme un boa constrictor qui m'étouffait de ses anneaux.⁵⁵⁷ » Ces trois images convoquent l'idée du cycle, ou tissent du moins un parallèle entre le commencement et l'idée de mort. L'état prénatal est ainsi de nouveau lié à la notion de posthume. L'image du rapace dévorant le foie n'est pas sans rappeler la punition de Prométhée, associé aux débuts de la civilisation voire à la création de l'humanité selon les versions. Le serpent, quant à lui, évoque également la genèse de l'humanité (chrétienne et juive cette fois) mais aussi l'ouroboros, symbole alchimique et représentation de l'infini et du cycle du temps –

⁵⁵² *Ibid.* p. 17.

⁵⁵³ « Je vis son corps tournoyer aux branches basses d'un fromager. » *Ibid.* p. 20.

⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 82.

⁵⁵⁵ *Ibid.* p. 86.

⁵⁵⁶ *Ibid.* p. 175.

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 160.

idée renforcée par l'image des anneaux.⁵⁵⁸ Selon Bachelard, il « est la *dialectique matérielle* de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort.⁵⁵⁹ »

De fait, tant que les sorcières survivent, le temps cyclique semble ralentir ou freiner l'apprentissage et le perfectionnement. En étudiant le temps folklorique qu'il rapproche du temps idyllique, Bakhtine remarque que, « its cyclicity, is a negative feature, one that limits the force and ideological productivity of this time. The mark of cyclicity, and consequently of cyclical repetitiveness, is imprinted on all events occurring in this type of time. Time's forward impulse is limited by the cycle. For this reason even growth does not achieve an authentic "becoming".⁵⁶⁰ » La mort de la divinité de Circé, décrite comme aussi immobile, marque alors la fin du cycle, ainsi qu'en témoigne l'image de la roue des étoiles⁵⁶¹ et la comparaison de la divinité au crépuscule (« My divinity shines in me like the last rays of the sun before they drown in the sea.⁵⁶² »).

Circé et Tituba sont donc prisonnières d'un temps dont elles devinent la répétition et la cyclicité. Pour la déesse, l'immortalité est un synonyme d'immobilité qui l'exclut de la boucle temporelle unificatrice qu'accomplit la nature. L'insensibilité à l'écoulement du temps dans le renouvellement des tâches domestiques à Ææa est vécue comme une véritable malédiction, et une exclusion du rythme du cosmos. Tituba, quant à elle, ne fait que répéter la vie de sa mère et les principaux paramètres de son histoire. Ces derniers sont principalement liés à la naissance et à la mort, qui se suivent et fusionnent presque dans certains enchaînements d'événements. Dans l'impossibilité de contrôler ce cycle qui les freine dans leur apprentissage, les sorcières profitent de leur connaissance de cette temporalité pour tirer parti de la répétition du passé et la modifier après elles.

⁵⁵⁸ « Serpent » in CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (dir.) *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, [1969] éd. Editions Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1982, pp. 868, 869.

⁵⁵⁹ BACHELARD G. *La Terre et les rêveries du repos*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 313.

⁵⁶⁰ BAKHTIN M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, traduit du russe vers l'anglais par Caryl Emerson et Michael Holquist, éd. University of Texas Press Slavic Series n°1, Austin, 1994, 210.

« sa cyclicité, est une caractéristique négative, qui limite la force et la productivité idéologique de ce temps. La marque de la cyclicité, et par conséquent de la répétitivité cyclique, est imprimée dans chaque événement se produisant dans ce type de temps. L'impulsion vers l'avant du temps est limitée par le cycle. Pour cette raison, même la croissance n'accomplit pas son "devenir" authentique. »

⁵⁶¹ « the constellations dip and wheel » *Ibid.* p. 270.

« les constellations plongent et tournoient. » p. 549 [Traduction AUCHE C.]

⁵⁶² MILLER M. *Circe, Op.cit.*

« Ma divinité brille en moi comme les derniers rayons du soleil avant qu'ils ne s'éteignent dans la mer. » p. 549 [Traduction AUCHE C.]

B. Les porteuses de mémoire : l'importance de la transmission

Il n'est guère surprenant de trouver, dans une littérature qualifiée d'hyper-mnésique, des figures porteuses de mémoire, gardiennes du passé. Cela est d'autant plus évident chez Maryse Condé que son roman est une fiction historique, donc correctrice et reconstituant le passé. Pour Tituba, la capacité commémorative devient un trait identitaire et communautaire privilégié chez les esclaves : « J'avais oublié cette faculté qu'il a de se souvenir, notre peuple. Ah non ! rien ne lui échappe ! Tout se grave dans sa mémoire !⁵⁶³ » Puisque Tituba s'y inclut, il est évident qu'elle se considère aussi comme une figure mémorielle. Dès lors, la perte de mémoire est apparentée à une perte d'identité, brouillée par la souffrance, ce qui se remarque particulièrement dans l'importance de la reconstitution de la terre natale dans le souvenir : « je n'y avais guère pensé, à ma terre natale. Mais une fois précairement recollés les morceaux de mon être, son souvenir me réinvestissait.⁵⁶⁴ » Tituba s'oublie d'ailleurs complètement dans son amnésie à la suite de la mort d'Hester ou comme effet de sa médication à l'hospice. À son retour en prison, elle explique : « J'y rencontrais une foule de visages que je ne reconnus pas comme si tout ce qui était antérieur à la mort d'Hester s'était effacé de mon souvenir.⁵⁶⁵ » Plus loin, Tituba met quelque temps à se souvenir de Dorcas Good⁵⁶⁶ lorsqu'elle la rencontre en prison, et de retour à Boston, elle ne reconnaît pas immédiatement Mary Black⁵⁶⁷ qui s'exclame : « Est-ce que tu m'as oubliée ?⁵⁶⁸ » Il semble alors que l'amnésie traumatique soit reliée à la plupart des événements parvenus à Salem, réaction naturelle du cerveau pour se protéger de chocs trop difficiles à supporter pour l'esprit, puisque dès que Tituba reconnaît Mary Black, elle raconte : « D'un seul coup, le passé m'écrasait de son poids de douleurs et d'humiliations.⁵⁶⁹ »

Si Tituba échappe temporairement aux souvenirs de sa souffrance, toutes sortes d'éléments et d'événements la ramènent à son passé, si bien que la mémoire semble faire partie de sa malédiction de survivante. C'est cette torture qui justifie l'importance excessive de l'amour que nous avons soulignée plus tôt : « Béni soit l'amour qui verse à l'homme l'oubli. Qui fait oublier sa condition à l'esclave.⁵⁷⁰ » Ainsi, les nombreuses répétitions que nous avons soulignées précédemment ravivent constamment les expériences initiales, de même que les épithètes que les

⁵⁶³ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 212.

Le chiasme fait par ailleurs ici de l'oubli, l'élément central (renforcé par la dérivation et le parallélisme syntaxique) dont la fonction se spécifie, passant de la nature générale (« l'homme ») à la condition sociale (« l'esclave »).

⁵⁶⁴ *Ibid.* p. 189.

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 176.

⁵⁶⁶ Fille de Sarah Good, autre accusée de sorcellerie.

⁵⁶⁷ L'une des esclaves qui étaient à Salem.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p. 200.

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 259.

autres personnages lui attribuent ne renvoient qu'aux versions passées de Tituba : elle est ainsi la fille d'Abena qui a tué un Blanc bien après la mort de sa mère, et reste la sorcière de Salem après son absolution. Pourtant, tout comme le souvenir des origines spatiales, celui des origines généalogiques est essentiel pour maintenir l'identité de Tituba. C'est ce qui pousse John Indien à rappeler à sa femme : « Te souviens-tu que tu es la fille d'Abena ? », produisant sur elle l'effet suivant : « Cette phrase me rendit quelque peu à moi-même.⁵⁷¹ » En outre, la mémoire ne devient pas malédiction uniquement pour Tituba, mais pour l'ensemble de la communauté noire. Pour Abena, Tituba incarne le souvenir traumatique auquel sa fille tentera elle-même d'échapper plus tard, et n'existe du vivant de sa mère qu'à travers cette réminiscence : « Je lui rappelais à tout instant sa douleur et son humiliation⁵⁷² ». De même, selon Yao, la libération des Noirs n'est possible qu'à une condition : « Il faudra que notre mémoire soit envahie de sang. Que nos souvenirs flottent à la surface comme des nénuphars.⁵⁷³ » Tituba ne fait qu'ajouter sa pierre ensanglantée à l'édifice de la mémoire collective de l'esclavage.

Cependant, ce sera là une mémoire orale authentique, porteuse de vérité et d'émotion, en opposition à l'écriture froide, mécanique et potentiellement mensongère : « Je n'appartiens pas à la civilisation du Livre et de la Haine. C'est dans leurs cœurs que les miens garderont mon souvenir, sans nul besoin de graphies. C'est dans leurs têtes. Dans leurs cœurs et dans leurs têtes.⁵⁷⁴ » Et si l'histoire de Tituba est transcrite dans le genre romanesque par Maryse Condé, c'est cependant par le dialogue et l'oralité que la protagoniste l'exprime à son autrice⁵⁷⁵. À ce propos, nous remarquons l'importance de la réminiscence des contes oraux dès lors qu'il s'agit de réchauffer le cœur des personnages. Cela s'observe lorsqu'Abena pleure devant Yao⁵⁷⁶, puis, lors du voyage retour de Tituba en Barbade avec Deodatus : « L'exil, les souffrances, la maladie s'étaient conjugués de telle sorte que j'avais presque oublié ces histoires naïves. Avec Deodatus me revenait mon enfance et je l'écoutais sans jamais me lasser.⁵⁷⁷ » D'ailleurs, la survivance du souvenir est étroitement liée à la compassion et à l'aspect plus ou moins bénéfique des événements. Ainsi, si la mémoire communautaire des esclaves et de la Barbade se maintient affectivement

⁵⁷¹ *Ibid.* p. 119.

⁵⁷² *Ibid.* p. 18.

⁵⁷³ *Ibid.* p. 253.

⁵⁷⁴ *Ibid.* p. 268.

⁵⁷⁵ « C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne. » *Ibid.* p. 7.

⁵⁷⁶ « Ma mère rit. Elle n'avait pas ri depuis de longs mois. » *Ibid.* p. 16.

⁵⁷⁷ *Ibid.* p.213.

jusqu'en Amérique, les jours passés en Amérique survivent difficilement au retour en Barbade, et « perd[ent] leur consistance comme ceux qui les [ont] noircis du fiel de leur cœur⁵⁷⁸ ».

La prépondérance de la commémoration s'observe également dans l'usage de la magie de Tituba, très axée sur la communication avec les esprits des morts, représentations figées de leur passé, incapables d'offrir aux vivants une perspective de l'avenir. Dès lors, la sorcellerie de Tituba fonde sa pratique sur le souvenir et la protagoniste cultive sa relation avec les « invisibles » par l'intermédiaire de la mémoire : « 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.⁵⁷⁹ » Ces affirmations impliquent également une relation de dépendance qu'entretiennent les « invisibles » vis-à-vis de la capacité mémorielle des vivants, sans laquelle leur nouvelle vie perd de sa consistance et de son pouvoir.

Concernant Circé, le parallèle qui est établi entre la sorcière et Pénélope dans le roman nous permet de les rapprocher également du point de vue de la symbolique mémorielle, laquelle est cependant plus nuancée chez Circé. En effet, Ioanna Papadopoulou-Belmehdi remarque que « tout un versant du poème [homérique] dessine l'image des mondes nymphiques, ceux de Calypso et de Circé, dominés par des figures féminines usant du charme et de la ruse pour répandre sur l'homme l'oubli, pour l'absorber dans un monde exclusivement féminin, centré autour du métier à tisser.⁵⁸⁰ » L'on observe alors, à la lumière de cette analyse, que Circé lutte effectivement contre la tentation de provoquer l'oubli chez les visiteurs ou habitants de son île afin de les retenir auprès d'elle. Elle agit ainsi avec Ulysse particulièrement, ainsi qu'en témoigne le rapprochement des deux phrases suivantes : « I drew him down to me. I was a golden witch, who had no past at all.⁵⁸¹ » Circé attire Ulysse à son corps immuable et intemporel, comme pour contrebalancer la portée mémorielle extrême des nombreuses cicatrices d'Ulysse – ou inversement, pour combler des cicatrices d'Ulysse son propre corps sans passé. Tantôt, Circé évite-t-elle le sujet d'Ithaque (« That word between us, *Ithaca*, like the breaking of a spell.⁵⁸² »), tantôt se force-t-elle à tester la ténacité de la nostalgie d'Ulysse (« I held off as long as I could, but in the end [Penelope] was the scab that I

⁵⁷⁸ *Ibid.* p. 227.

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 23.

⁵⁸⁰ PAPADOPOULOU-BELMEHDI I. *Le Chant de Pénélope*, éd. Belin, Paris, 1994. p. 23.

⁵⁸¹ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 153.

« J'attirai Ulysse à moi. J'étais une sorcière dorée, totalement dépourvue de passé. » p. 306. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸² *Ibid.* p. 157.

« Ce mot entre nous, *Ithaque*, pareil à un charme en train de se rompre. » p. 314. [Traduction AUCHE C.]

must pick.⁵⁸³ »). D'un côté, Circé le ramène constamment au souvenir de ses expériences épiques mais dans un même temps, elle oppose les charmes de son île aux rappels incessant des hommes d'Ulysse à son passé, comme conscients eux-mêmes de l'atmosphère amnésique que Circé tente de faire naître (« Ithaca, they said, loudly, every chance they got. Queen Penelope. Telemachus.⁵⁸⁴ »).

L'on observe des tentatives similaires auprès de Médée (« I would rescue her from her tainted past.⁵⁸⁵ ») et auprès de Télégonos, qu'elle garde du souvenir de son père durant la majeure partie de son enfance (« He had asked about his father before, but I had always said, *Not yet.*⁵⁸⁶ ») avant de modifier la mémoire d'Ulysse dans son esprit (« I found myself hesitating, omitting, altering⁵⁸⁷ »). Mais chaque fois, ces entreprises se soldent par un échec, et ne font que renforcer l'envie des personnages de quitter l'île pour rejoindre leur idéal souvent figé dans le passé. D'autre part, Circé renonce systématiquement à la tentation pourtant forte de droguer Ulysse avec un philtre d'amour (« I imagined his face empty of all the thoughts but what I put into it.⁵⁸⁸ ») ou Télégonos avec une autre drogue (« you would not even know what you missed. You would never think of leaving again.⁵⁸⁹ ») par affection, consciente que l'on ne peut renoncer à ses origines et à ses attaches, que la sorcière considère d'ailleurs elle aussi comme constitutifs de l'identité.

Circé elle-même se distingue par sa mémoire particulièrement tenace malgré les millénaires qu'elle a vécus. Le fait d'être capable de raconter son histoire de sa naissance à sa mort *a posteriori*, témoigne de l'étendue de ses capacités mémorielles. Mais cela s'observe notamment dans le contraste entre le plaisir que l'héroïne éprouve à retracer son passé auprès des autres personnages et les rares projections dans l'avenir dont elle est capable. Le caractère mortel de ses

⁵⁸³ *Ibid.* p. 157.

« Je me retins autant que possible, mais au bout du compte, elle était bien la croûte que je devais arracher. » p. 314. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 161.

« *Ithaque*, disaient-ils tout haut à la moindre occasion *La reine Pénélope. Télémaque.* » p. 324. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁵ *Ibid.* p.123.

« Je la sauverais de son passé corrompu. » p. 247. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁶ *Ibid.* p. 184.

« Chaque fois qu'il m'avait interrogée au sujet de son père auparavant, j'avais dit : *Pas encore.* » p. 374. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁷ *Ibid.*

« Je me surpris à hésiter, omettre, modifier. » p. 375. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁸ *Ibid.* p. 158.

« J'imaginai son visage vide de toutes pensées à part celles que je pourrais y introduire. » p. 317. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁸⁹ *Ibid.*

« tu ne saurais même pas ce que tu manques. Que tu ne songerais même plus à partir. » p. 388. [Traduction AUCHE C.]

compagnons pousse incessamment Circé vers la commémoration. Ainsi, la sorcière se retrouve à tisser des réseaux d'analogies entre les personnages morts du passé et ceux du présent de la narration : Aeétès et Dédale sont comparés à Prométhée, Ulysse à Dédale⁵⁹⁰, Télégonos à Ariane⁵⁹¹. Cependant, ces souvenirs ne peuvent résister à l'altération de l'éternité, et s'ils restent exacts, ils deviennent vides de sensations, de vivacité : « They would wither, and I would burn their bodies and watch my memories of them yellow and fade as everything faded in the endless wash of centuries, even Daedalus, even the blood-spatter of the Minotaur, even Scylla's appetites.⁵⁹² » Si la malédiction de Tituba est de ne pouvoir échapper aux souvenirs, celle de Circé est de voir ces derniers s'affaiblir avec les années. Cette caractéristique est si importante qu'elle en devient héréditaire et l'une des filles de la magicienne « sits in a corner, watching and remembering everything⁵⁹³ ». Effectivement, les qualités mnésiques de Circé découlent probablement de la faculté qu'elle démontre tout au long du roman à l'observation davantage qu'à l'action, capable de se remémorer en détails l'apparence des personnages et des paysages. D'autre part, il est probable que la répétition incessante de sa vie dans la solitude immuable d'Ææa ait conduit Circé à se rappeler plus facilement les événements et les rencontres exceptionnels. Mais cette faculté se révèle également particulièrement utile dans le développement d'un ensemble de stratégies qui permettent à la sorcière d'affronter ses adversaires et de se sortir de situations compliquées. Ainsi, le verbe « remember » est le plus souvent associé à un souvenir stratégique : lorsque Circé avertit Ulysse des dangers sur le chemin (« I was remembering the sea-routes Hermes had drawn for me so long ago.⁵⁹⁴ »), lorsqu'elle tente de se défendre contre un dieu inconnu (« I must remember all the tricks that lesser gods have used against greater since the beginning of time.⁵⁹⁵ »), lorsqu'elle doit comprendre la venue de Pénélope (« I remembered now how carefully she had asked after my spell, the one that could stop gods.⁵⁹⁶ ») et elle se souvient

⁵⁹⁰ « Which means you are like Daedalus after all. » *Ibid.* p. 151.

« Cela signifie que, finalement, tu es comme Dédale. » p. 303. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹¹ « His smile reminded me of Ariadne's, warm as summer grass. » *Ibid.* p. 194.

« Son sourire me rappela celui d'Ariane, aussi chaud que l'herbe en été. » p. 393. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹² *Ibid.* p. 250.

« Ils se flétriraient, je brûlerais leurs corps, puis je regarderais les souvenirs que j'avais d'eux jaunir et pâlir, de même que tout finissait par pâlir au cours du flot sans fin des siècles, même Dédale, même les appétits de Scylla. » p. 508. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹³ *Ibid.* p. 269.

« L'autre, qui reste assise dans un coin, observe tout et n'oublie rien. » p. 547. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁴ *Ibid.* p. 167.

« Je me souvins des routes maritimes qu'Hermès m'avait dessinées il y avait si longtemps. » p. 335. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 173.

« Me souvenir de tous les tours que les dieux mineurs avaient utilisés contre les plus puissants depuis le commencement des temps. » p. 351. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁶ *Ibid.* p. 226.

alors de toutes les ruses d'Ulysse en affrontant Athéna⁵⁹⁷, puis en adoptant une stratégie au premier départ de Télégonos⁵⁹⁸.

Comme Tituba, Circé tente de faire vivre les morts à travers la commémoration. C'est ce qui la pousse à raconter très fréquemment ses expériences et rencontres passées à ses proches, afin que survive la vérité et la célébrité de chaque personnage dans l'oralité. C'est là une partie de la transmission permettant de faire survivre la mémoire, à quoi nous ajoutons la transmission de l'expérience magique. Cela est d'autant plus important pour Circé qu'avant elle et ses frères et sœurs, la sorcellerie ne connaissait aucune antériorité permettant aux générations suivantes de sorciers de découvrir et maîtriser leurs pouvoirs. C'est sans doute ce qui motive les nombreuses tentatives d'explications de Circé sur la nature de la magie, la méthodologie, etc. Cette transmission de la sorcellerie, mais également du royaume d'Ææa à Pénélope, est d'autant plus justifiée dans la chronologie du roman qu'elle intervient au moment où Circé renonce à son immortalité, et donc à la pérennité et à la sécurité du savoir et des possessions qu'elle lègue à sa successeuse – bien qu'une première tentative ait eu lieu auprès de Médée auparavant. Mais c'est sans doute grâce à l'assurance que lui confère Pénélope que Circé trouve la force de laisser son passé et son exil derrière elle pour aller de l'avant. Hormis un court moment d'explications et d'observation accordé à Pénélope (« She was a flattering audience, asking careful questions as I named each ingredient and explained its purpose. She wanted to see the herbs I had used to turn men into pigs.⁵⁹⁹ »), Circé ne participe pas réellement à l'action de transmission, par opposition à Tituba ; l'apprentissage se déroule durant son absence. Et en effet, pour Tituba, le passage du savoir magique est un élément central de sa vie outre-tombe : « À présent, elle me suit religieusement. Je lui révèle les secrets permis, la force cachée des plantes et le langage des animaux. Je lui apprends à découvrir la forme invisible du monde, le réseau de communications qui le parcourt et les signes-symboles.⁶⁰⁰ » La sorcière répète en cela un schéma similaire à celui

« Je me souvins de l'attention avec laquelle elle m'avait questionnée sur mon sort, celui qui pouvait arrêter les dieux. » p. 461. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁷ « Do not listen to your enemy, Odysseus had once told me. Look at them. It will tell you everything. » *Ibid.* p. 174. « N'écoute pas tes ennemis, m'avais jadis dit Ulysse. Observe-les. Tu apprendras ainsi tout ce que tu as besoin de savoir. » p. 354. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁸ « Odysseus had told me a story once about a king who had a wound that could not be healed. (...) The answer that came to me was from a different tale. Long ago, in my wide bed, I had asked Odysseus (...). » *Ibid.* p. 192.

« Un jour, Ulysse m'avait parlé d'un roi qui souffrait d'une blessure qu'aucun médecin, ni le temps, ne pouvait guérir. (...) La réponse qui me vint provenait d'une autre histoire. Il y avait bien longtemps, dans mon vaste lit, j'avais interrogé Ulysse à ce sujet (...) » p. 389, 390. [Traduction AUCHE C.]

⁵⁹⁹ *Ibid.* p. 236.

« Pénélope était un public flatteur, très attentive, posant des questions prudentes au fur et à mesure que je nommais chaque ingrédient en expliquant son utilité. Elle voulut voir les herbes dont je m'étais servie pour transformer les hommes en pourceaux. » p. 479. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁰⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 270.

que Man Yaya avait suivi pour l'apprentissage de son disciple, peu de temps avant sa mort et dans l'au-delà également. Il semble que chez Maryse Condé comme chez Madeline Miller, la transmission ferme la boucle de la vie pour en rouvrir une nouvelle, créer une forme de remplacement dans la suite des générations qui portera la mémoire des expériences magiques passées.

Par ailleurs, dans le roman de Maryse Condé, Tituba est la seule à détenir la vérité des événements passés à Salem. En effet, le récit joue fréquemment sur le décalage entre réalité et illusion, et entre le discours personnel et public. Cela s'observe particulièrement lors de sa confession aux procès de Salem, montée de toutes pièces selon les conseils de Samuel Parris et d'Hester. L'engagement politique et idéologique du roman se révèle de manière particulièrement incisive à travers la retranscription de la déposition de Tituba tirée des Archives du Comté d'Essex. Il s'agit pour l'autrice de démontrer le manque de fiabilité des documents historiques, écrits par des dominants ou par des victimes manipulées et forcées à de faux aveux. Par la même occasion, Maryse Condé invalide le discours stéréotypé véhiculé depuis cette époque sur les sorcières ; au récit théâtral d'Hester sur le sabbat des sorcières, leur vol sur un balais, la dévoration de fœtus et les rituels sataniques, Tituba s'exclame : « Voyons Hester, tout cela est ridicule ! » à quoi Hester répond : « Mais puisqu'ils y croient ! Que t'importe, décris !⁶⁰¹ » Dès lors, il paraît inutile de corriger les dénonciations falsifiées qui lui survivront dans les archives⁶⁰², puisque la mort porte à la fois le souvenir et la vérité, et que Maryse Condé lui offre l'occasion de remplacer l'Histoire par la sienne. De la même manière, Circé est la seule à raconter la véritable histoire du Minotaure, dénaturée par Pasiphaé et Minos selon Dédale : « They had a singer in, to tell the tale of the glorious bull-man's birth. Apparently he fell from a star.⁶⁰³ »

Les sorcières s'érigent donc en figures de mémoire dans les deux romans, à la fois pour corriger et compléter l'histoire des minorités, mais également pour faire survivre le souvenir des nombreux morts qui accompagnent leur existence. D'autre part, comme beaucoup de figures dominées, Circé et Tituba se positionnent en observatrices davantage qu'en actrices, ce qui leur permet d'enregistrer d'autant plus facilement les événements. Pour Tituba, la mémoire est un trait communautaire et nécessaire au maintien de l'identité, bien que le retour de l'amnésie traumatique lui fasse vivre ses capacités mémorielles comme une malédiction. Circé, quant à elle, accorde une

⁶⁰¹ *Ibid.* p. 158.

⁶⁰² « je faillis hurler que c'était faux, que c'était menteries, cruelles et viles menteries. Puis je me ravisai. A quoi bon ? Bientôt j'atteindrai au royaume où la lumière de la vérité brille sans partage. » *Ibid.* p. 262.

⁶⁰³ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 101.

« Ils avaient invité un chanteur pour conter l'histoire de la glorieuse naissance de l'homme-taureau. Selon eux, il est tombé d'une étoile. » p. 202. [Traduction AUCHE C.]

importance cruciale à la transmission de son histoire à chaque rencontre. Malgré la tentation de ressembler à ses frères et sœurs en plongeant ses proches dans l'oubli de leurs désirs de voyages, la déesse y renonce. Elle n'hésite par ailleurs pas à exploiter ses souvenirs de manière utile et stratégique. Rattachées au passé par la nostalgie et les traumatismes, les sorcières s'en libèrent finalement par la transmission à la fois de leur mémoire et de leur apprentissage magique à des personnages extérieurs, mais aussi par l'action narrative, que les protagonistes réfléchissent profondément comme témoignage futur de leur histoire.

C. Le recul narratif : anticipation posthume et analyse rétrospective

L'avantage qu'offrent la narration homodiégétique et l'autobiographie fictionnelle est la possibilité d'une métalepse et d'une analyse rétrospective de la part du narrateur sur sa propre histoire. Le récit est principalement au passé, ce qui induit que Circé et Tituba n'évoquent que les souvenirs de leur vie. Quelques interventions au présent d'énonciation, parfois accompagnées de l'usage de la deuxième personne, indiquent une prise de recul des narratrices sur leur histoire (« Je m'en aperçois aujourd'hui, ce furent les moments les plus heureux de ma vie.⁶⁰⁴ ») ou un commentaire destiné au lecteur (« You cannot know how frightened gods are of pain.⁶⁰⁵ »). Mais ces interruptions au présent offrent également l'occasion de réflexions dont le mouvement est inverse et dirigé vers le futur, particulièrement posthume. Il est frappant de remarquer que dans les deux romans, les narratrices sont conscientes du décalage entre le mythe qui les entoure, tel que le lecteur le connaît, et la vérité de leur récit. Pourtant, elles semblent percevoir ces altérations de manière bien différente. Ainsi, Circé raconte sa réception du célèbre chant d'Homère sur sa rencontre avec Ulysse :

Later, years later, I would hear a song made of our meeting. The boy who sang it was unskilled, missing notes more often than he hit, yet the sweet music of the verses shone through his mangling. I was not surprised by the portrait of myself : the proud witch undone before the hero's sword, kneeling and begging for mercy. Humbling women seems to me a chief pastime of poets. As if there can be no story unless we crawl and weep.⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 24.

⁶⁰⁵ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 15.

« Plus tard, des années plus tard, j'entendrais la chanson relatant notre rencontre. Bien que le garçon qui la chantait soit inexpérimenté, manquant les notes plus souvent qu'il ne les réussissait, la douce mélodie des vers resplendissait malgré sa piètre performance. Je ne fus pas étonnée du portrait qu'on y faisait de moi : la fière sorcière s'avouant vaincue devant l'épée du héros, s'agenouillant et demandant grâce. Il semble que punir les femmes soit le passe-temps favori des poètes. Comme s'il ne pouvait pas y avoir d'histoire à moins que nous ne rampions en pleurant. » p. 293. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 147.

Une nouvelle fois, ce type de commentaires est l'occasion pour l'autrice d'affirmer une position critique sur la représentation des femmes dans la littérature et sur les stéréotypes généralement sexistes qui leur sont associés. Par ailleurs, la qualité de la musique du barde est à l'image de celle du contenu narratif de ces récits stéréotypés : bancal, incomplet mais plaisant pour l'auditeur. La formule ironique « as if » pointe non seulement les fondements inexacts de telles croyances au sujet de la sensibilité et de la faiblesse féminine, mais également la possibilité d'une histoire plaisante avec des femmes fortes et peu émotives. Le roman même de Madeline Miller est une correction de ce cliché : Circé ne pleure qu'à une occasion dans le roman, dans la seule scène qui offre le portrait d'une femme naïve, excessivement sentimentale et sensible, obéissante, silencieuse et prête à se confondre avec les milliers d'histoires de nymphes métamorphosées de tristesse en rochers ou en végétation. Le parcours initiatique de la sorcière lui offre cependant la possibilité de changer entièrement, de renoncer aux clivages qui la desservent et de les renverser pour s'épanouir en tant qu'individu. La narratrice renouvelle par ailleurs ce recul sur le mythe associé à Circé en revisitant la conclusion de *L'Odyssée* sur l'épisode qui la concerne : « How would the songs frame the scene ? The goddess on her lonely promontory, her lover dwindling in the distance. Her eyes wet but inscrutable, cast inward to private thoughts. Beasts gather at her hem. The lindens bloom. And at the last, just before he disappears over the horizon, she lifts one hand and touches it to her belly.⁶⁰⁷ » Ici, ce n'est pas le cliché de la femme vaincue, suppliante face à l'homme, mais de l'amante sauvage dans une maternité douce et affectueuse qui est exposé. Dès la première phrase qui suit ce paragraphe, l'image onirique est cependant brisée par le contraste de la réalité triviale de la grossesse.⁶⁰⁸ Pourtant, Circé ne juge jamais explicitement ces versions altérées de son histoire ; aucun commentaire, aucune indignation ne transparaissent de son indifférence, si bien que la réalité perd de sa consistance et fusionne avec les chants que la postérité n'aura pas transmis cette fois-ci, au départ de Télégonos : « The gesture was like a bard's. But were we not in a sort of song ? This was the refrain we had practiced so often.⁶⁰⁹ » Ici, l'ironie

⁶⁰⁷*Ibid.* p. 168.

« Comment les chansons présenteraient-elles la scène ? La déesse sur son promontoire solitaire, son amant s'éloignant à l'horizon. Le regard mouillé mais indéchiffrable, tourné vers l'intérieur et ses pensées intimes. Des bêtes se rassemblent au bas de ses jupes. Les tilleuls fleurissent. Et tout à la fin, juste avant qu'il disparaisse au loin, elle lève une main, puis la pose sur son ventre. » p. 339. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁰⁸ « My guts began to boil the moment his anchor was up. I, who had never been sick in my life, now was sick every moment. I heaved until my throat was torn, my stomach rattling like an old nut, my mouth cracked at its corner. » *Ibid.* p. 168.

« Mes entrailles se mirent à bouillir dès l'instant où le navire leva l'ancre. Moi qui n'avais jamais été malade de ma vie, je le fus désormais à chaque instant. Je vomissais jusqu'à en avoir la gorge à vif, l'estomac secoué telle une coquille de noix, les commissures des lèvres craquelées. » p. 339. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁰⁹*Ibid.* p. 248.

« Son geste ressemblait à celui d'un barde. Après tout, n'étions-nous pas dans une sorte de chanson ? C'était le refrain que nous avons pratiqué si souvent. » p. 503. [Traduction AUCHE C.]

est tragique et laisse transparaître l'impression d'une histoire déjà écrite et dirigée par un destin tout tracé. Comme Circé, Tituba est consciente de sa propre mythisation dès le début du roman et détient le pouvoir de le modifier ou de le corriger : « Visiblement on ne songeait pas à faire le lien entre cette élégante jeune personne et cette Tituba, à moitié mythique dont on se racontait les faits et gestes de plantation à plantation. ⁶¹⁰»

Mais au contraire de Circé, Tituba s'insurge de l'inexactitude diffamante ou indifférente de la postérité à l'égard de son parcours. À plusieurs reprises, la sorcière rappelle l'unique phrase qui restera concernant son rôle dans l'histoire en déplorant le peu d'importance qui lui sera accordée : « Tituba, une esclave de la Barbade et pratiquant vraisemblablement le hodo. ⁶¹¹ » Ces évocations offrent à deux reprises des réflexions répétitives voire obsessionnelles sur la réception future de son histoire : « On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait (...) Aucune, aucune biographie attentionnée et inspirée recréant ma vie et ses tourments ! Et cette future injustice me révoltait ! Plus cruelle que la mort ! ⁶¹² » Partant de ces affirmations, Tituba les transforme en questionnements sur les raisons d'une telle indifférence : « Pourquoi allais-je être ainsi ignorée ? Cette question-là aussi m'avait traversé l'esprit. Est-ce parce que nul ne se soucie d'une négresse, de ses souffrances et tribulations ? Est-ce cela ? Je cherche mon histoire dans celle des Sorcières de Salem et ne la trouve pas. ⁶¹³» Tituba revendique ici une postérité à la fois biographique et historique, détaillant ses émotions mais également son rôle dans les événements de l'histoire ; en d'autres termes, les mémoires de sa vie. Elle confronte alors à l'obscurité du déterminant indéfini « une » et de l'adverbe « vraisemblablement », des détails factuels comme subjectifs tels que l'« âge », la « personnalité », les « tourments », « souffrances », « tribulations ». L'on remarque une certaine insistance sur la difficulté extrême de son parcours qui deviendra de fait un élément central du récit que la narratrice confiera à Maryse Condé. Encore une fois, l'autrice offre ici un discours orienté, dénonçant les choix sélectifs et discriminants de l'histoire des dominants, qui cherchent à effacer à la fois la cruauté de leurs actions passées et la légitimité des réprouvés. En réalisant le souhait de Tituba, l'autrice justifie et légitime dans un même temps sa propre écriture.

D'un point de vue narratif, Circé joue particulièrement du pouvoir qu'elle détient sur l'authenticité et l'exhaustivité de son discours. Ainsi, elle avoue laisser parfois de côté certains

⁶¹⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 32.

⁶¹¹ *Ibid.* p. 173 et 230.

⁶¹² *Ibid.* p. 173.

⁶¹³ *Ibid.* p. 30.

détails qu'elle juge inutiles⁶¹⁴, mais cette perception reste bien entendu subjective. La narratrice n'hésite pourtant pas exprimer ses sentiments actuels vis-à-vis de ses souvenirs et l'hésitation que la pudeur ou la honte ont pu faire naître à l'idée de rendre publics certains d'entre eux : « I am embarrassed to tell it, so rudimentary it seems, like an infant's discovery that her hand is her own. But that is what I was then, an infant.⁶¹⁵ » Leur énonciation reste un choix qui est, comme nous le constatons, sous-pesé avec précaution : il s'agit d'une part de permettre l'identification du lecteur aux émotions humaines du personnage, d'autre part d'instaurer le récit comme véritable. Ces doutes sont également exprimés par Tituba, pour des raisons différentes : « Est-il nécessaire que je termine mon histoire ? Ceux qui l'ont suivie jusqu'ici n'en auront-ils pas deviné la fin ? Prévisible, si aisément prévisible ? Et puis à la raconter, est-ce que je n'en revis pas, une à une, les souffrances ? Et dois-je souffrir deux fois ?⁶¹⁶ » La sorcière nous offre ici une véritable introspection dans la métalepse du récit, détaillant toutes les tensions et tous les défis de la narration, particulièrement lorsqu'elle est personnelle.

Les narratrices possèdent d'ailleurs quelques modèles en termes de récit. Dès son enfance, Circé est confrontée au goût qu'ont les divinités pour le commérage et l'extrapolation des différents éléments de l'histoire originale. Le roman nous en présente quelques exemples comme celui de Prométhée⁶¹⁷, de Glaucos⁶¹⁸ ou de Scylla⁶¹⁹. Les dieux sont donc de manière générale rodés à cet exercice, mais Circé fréquente précisément l'un des meilleurs conteurs, puisqu'il s'agit du dieu messager : « Like all good storytellers, Hermes knew to save the best for last.⁶²⁰ » De la

⁶¹⁴ « At my birth, an aunt – I will spare you her name because my tale is full of aunts » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 7.

« À ma naissance, une tante – je vous épargne son nom parce que mon récit est rempli de tantes » p. 12. [Traduction AUCHE C.]

⁶¹⁵ *Ibid.* p. 19.

« J'ai honte de l'exprimer tout haut tant elle est rudimentaire, pareille à celle d'un nourrisson qui découvre sa propre main. Mais c'est bien ce que j'étais alors, un nourrisson. » p. 39. [Traduction AUCHE C.]

⁶¹⁶ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 254.

⁶¹⁷ « Talk of Prometheus' punishment scarcely lasted out the moon. A dryad stabbed one of the Graces with her hairpin. My ungle Boreas and Olympian Apollo had fallen in love with the same mortal youth » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 20.

« Les conversations au sujet de la punition de Prométhée durèrent à peine une lune. Une dryade poignarda l'une des Grâces avec une épingle à cheveux. Mon oncle Borée et l'Olympien Apollon tombèrent amoureux du même jeune mortel. » p. 41. [Traduction AUCHE C.]

⁶¹⁸ « they crowded him, clamoring for the story of his miraculous transformation. He spun the tale well : his ill humor, the drowsiness that fell on him like a boulder, and then the power lifting him like cresting waves » *Ibid.* p. 38.

« ils se massaient autour de lui, réclamant à grands cris le récit de sa miraculeuse transformation. Il la présentait bien : sa mauvaise humeur, la somnolence qui l'avait écrasé, tel un rocher, et ensuite, le pouvoir qui l'avait soulevé, pareil à des vagues à leur paroxysme. » p. 77. [Traduction AUCHE C.]

⁶¹⁹ « "Tell it again," an uncle shouted, and my cousins cried out their agreement. My aunt smiled (...). She told it again : the legs, the necks, the teeth. » *Ibid.* p. 44.

« "Raconte-la encore !" s'écria un de mes oncles. Ma tante sourit. (...) Elle répéta son histoire : les pattes, les cous, les dents. » p. 89. [Traduction AUCHE C.]

⁶²⁰ *Ibid.* p. 115.

même manière, la relation que Circé entretient avec Ulysse est centrée autour de sa qualité de conteur, dont les histoires au discours direct créent une mise en abyme dans la narration à l'instar de *L'Odyssee* d'Homère. Bien qu'elle soit elle-même conteuse de sa propre histoire auprès des autres personnages comme auprès du lecteur, Circé présente curieusement une préférence pour Télémaque, qui semble se présenter comme une figure antithétique du conteur : « He was no storyteller, as he had said, but that made it more enjoyable somehow, watching his serious face as he described flying horses and golden apples.⁶²¹ » De la même manière qu'il est mauvais narrateur, Télémaque refuse d'être l'objet de chants et d'histoires, acceptant sans regrets la sentence d'Athéna : « There will be no songs made of you. No stories. Do you understand ? You will live a life of obscurity. You will be without a name in history. You will be no one.⁶²² » Il est probable que l'excès et l'hypertrophie des récits qui entourent sa propre histoire soient devenus indigestes pour Circé. Avec Télémaque, le bourdonnement du monde ne vient plus étouffer la voix de l'héroïne, pour y superposer celle de tant et tant d'autres. Son amour pour Télémaque est le marqueur d'une nouvelle étape dans sa perception d'elle-même et le contrôle de sa voix comme de la réception de son histoire : après avoir tenté si souvent d'attirer l'attention des dieux pour démontrer sa puissance, Circé choisit une vie d'obscurité et d'anonymat consacrée uniquement à elle-même.

Car, nous le remarquons, ces différents éléments renforcent l'importance de la voix – à la fois au sens organique et au sens d'expression de son opinion et de ses sentiments – dans les deux romans. Nous avons mentionné plus tôt dans notre réflexion le devoir que se donnait la littérature remédiate des XXe et XXIe siècles d'offrir la parole aux catégories dominées, tues, et dont l'histoire avait été écrite, minorée et éventuellement modifiée par les catégories dominantes. Ce phénomène est peint de manière particulièrement frappante dans la manière dont la voix de Tituba et de Circé est étouffée, notamment au début des deux ouvrages. Ainsi, assez peu de lignes de dialogues sont conférées à Tituba. En dehors de la narration introspective, la sorcière ne peut faire entendre sa voix aux personnages extérieurs. John Indien tente de contrôler sa vocalisation du sacré lorsque Tituba refuse à deux reprises de réciter son catéchisme. Il utilise à cette occasion cinq fois la forme injonctive à la deuxième personne du verbe « répéter ». De la même manière, la

« Comme tous les bons conteurs, Hermès savait garder le meilleur pour la fin. » p. 229. [Traduction AUCHE C.]

⁶²¹*Ibid.* p. 234.

« Même si ce n'était pas un conteur, comme il l'avait souligné, bizarrement son récit n'en était que plus agréable, et j'aimais observer son visage sérieux, absorbé dans la description des chevaux ailés et des pommes d'or. » p. 475. [Traduction AUCHE C.]

⁶²²*Ibid.* p. 246.

« Personne n'écrira de chansons sur toi. Ni d'histoires. Comprends-tu ? Tu vivras une vie d'obscurité. Tu seras dépourvu de nom à léguer à l'Histoire. Tu ne seras personne. » p. 501. [Traduction AUCHE C.]

simple présence totalitaire de Susanna Endicott réduit Tituba au silence : « J’imaginai même des réponses insolentes et narquoises que je pourrais offrir victorieusement à ses questions. Hélas ! il suffisait que je me retrouve devant elle pour que toute ma superbe m’abandonne.⁶²³ ». Les formules introductrices de parole concernant les dialogues entre Tituba et Susanna Endicott reflètent par ailleurs la lutte difficile qui s’instaure entre l’imposition du silence et une volonté de résistance par la voix (« je parvins à articuler⁶²⁴ », « je bégayai⁶²⁵ », « je parvins à rétorquer⁶²⁶ »). Samuel Parris produit une impression similaire sur Tituba : « je ne pus prononcer une parole. Mes lèvres étaient soudées l’une à l’autre.⁶²⁷ » Le contrôle de la parole est encore une fois religieux et imposé par la violence physique lorsque Tituba tente d’affirmer, cette fois-ci, son droit au silence : « Pourquoi me confesser ? Ce qui se passe dans ma tête et dans mon cœur ne regarde que moi.⁶²⁸ » La parole semble être plus facilement déliée auprès d’Elizabeth Parris, mais jamais complètement libérée.⁶²⁹ Finalement, la scène du premier procès démontre le pouvoir qu’ont les classes dominantes sur l’expression des dominés, contrôlant leur voix jusqu’au sein de la justice. Tituba reste assez discrète sur sa propre histoire, et ne l’exprime de manière orale qu’à une occasion, à travers un conte allégorique de sa vie⁶³⁰, mise en abyme de celui déjà retranscrit sous la plume de Maryse Condé. Katia Gottin souligne en outre le caractère problématique de la voix de Tituba dans les conversations avec les « invisibles », caractérisées par une parole inachevée et interrompue : « Il est difficile de rester persuadée d’une possibilité de parole pour Tituba. (...) dans la mesure où les morts qui autorisent Tituba à énoncer une parole avaient été relégués au rang d’invisibles dans la société, peuvent-ils favoriser la venue d’une voix pleine de la narratrice à leur mort ?⁶³¹ »

Concernant Circé, cette oppression est marquée de manière littérale par les particularités de la voix du personnage, comparée à celle d’une chouette ou encore d’une mouette par sa famille. Si cela apparaît comme particulièrement dénigrant dans la bouche des divinités, ces comparaisons témoignent de la facilité qu’a Circé à communiquer avec les animaux. Mais selon Hermès, il s’agit d’une voix de mortelle et ce seul attribut déterminera l’identité de Circé jusqu’à sa métamorphose.

⁶²³ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 47.

⁶²⁴ *Ibid.* p. 41.

⁶²⁵ *Ibid.* p. 48.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.* p. 63.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 69.

⁶²⁹ Lorsque Tituba tente de parler de sexualité, sa maîtresse lui répond : « Tais-toi, tais-toi ! C’est l’héritage de Satan en nous. » *Ibid.* p. 70.

⁶³⁰ « Là, Hester m’interrompt, consciente de l’angoisse de ma voix : - Quelle histoire me racontes-tu là, Tituba ? N’est-ce pas la tienne ? Dis-moi ? dis-moi ?

Mais quelque chose me retint de me confier. » *Ibid.* p. 157.

⁶³¹ GOTTIN K. « La Voix "à venir" du sujet féminin dans le Nouveau Monde : Conversation et énonciation dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* » in *Nouvelles Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2006, Vol. 21, N° 1, p. 102, consulté sur <http://www.jstor.com/stable/25701948>

La voix des animaux et celle des mortels représentent par ailleurs la parole opprimée, oubliée et tue des catégories dominées par les dieux ou par les hommes. Cette discrimination vocale s'opère en outre uniquement auprès des divinités⁶³² : Lampétia et Phaétousa (« it is a shame you cannot hide your voice the same way.⁶³³ »), Persès (« At least we don't have to listen to her voice.⁶³⁴ »), Pasiphaé et Persé, Apollon (« I think it will be better if you speak as little as possible.⁶³⁵ »). Seul Aeétès y semble indifférent (« he (...) did not flinch at my frail voice.⁶³⁶ ») et Hermès va jusqu'à libérer la capacité de la sorcière à chanter. Dès lors, Circé chantera très fréquemment au cours du roman pour soulager sa solitude, confectionner ses sorts, si bien que sa mélodie devient la première marque de sa présence pour les visiteurs (« *Is that someone singing ?*⁶³⁷ »), à l'instar de la scène de *L'Odyssée* qui relate l'arrivée des marins sur l'île. Evanhelia Stead en souligne l'importance cruciale dans la constitution du personnage de Circé :

selon une des parétymologies de Suidas, Circé serait un nom formé sur *kerkis*, la navette, par extension, le métier de tisserand (...). Au sens général "*heurter avec bruit et en cadence*", le dictionnaire de Bailly fait succéder pour *kreko*, "*frapper la trame avec la navette*", d'où *tisser* mais aussi "*frapper en cadence un instrument*", d'où *faire résonner la lyre ou la flûte, faire retentir un chant varié*. Circé serait donc liée au chant et au tissage par son nom même.⁶³⁸

D'autre part, nous rappelons que la divinité de la protagoniste se ressent comme un coquillage rempli d'air, élément qu'Aeétès associe à « the words we speak.⁶³⁹ » Au fur et à mesure, Circé affirmera son droit à la parole : après avoir été interrompue pour être violée, elle refuse d'être réduite au silence par Apollon sur sa propre île ; et après avoir épargné le supplice de sa voix à son père une majorité de son enfance, elle le lui impose avec la menace de la libération de ses secrets. Petit à petit, la sorcière ouvrira son cœur à chaque nouvelle rencontre : Circé parle à peine de ses

⁶³²Sans doute car la voix peut refléter le pouvoir au même titre que les odeurs. Ainsi, sur la même page, nous retrouvons la même structure de phrase caractérisant les voix de Prométhée et Circé mais de manière antithétique : « My voice was thin in the echoing room. » et « His voice was resonant as aged wood. » MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 17.

« Ma voix me parut frêle dans la salle caverneuse » p. 33 et « Sa voix résonnait comme du bois séché. » p. 34. [Traduction AUCHE C.]

⁶³³ *Ibid.* p. 11.

« Dommage que tu ne puisses pas cacher ta voix de la même façon. » p. 19. [Traduction AUCHE C.]

⁶³⁴ *Ibid.* p. 21.

« Au moins, nous ne sommes pas obligés d'entendre sa voix. » p. 43. [Traduction AUCHE C.]

⁶³⁵ *Ibid.* p. 162.

« Je crois qu'il serait préférable que tu parles le moins possible » p. 325. [Traduction AUCHE C.]

⁶³⁶ *Ibid.* p. 21.

« ne bronchait pas au son de ma voix grêle » p. 44. [Traduction AUCHE C.]

⁶³⁷ *Ibid.* p. 137.

« *Il n'y a pas quelqu'un qui chante ?* » p. 274. [Traduction AUCHE C.]

⁶³⁸STEAD E. « Circé de Jules Janin à Péladan » in GELY-GHEDIRA V. *Mythe et récit poétique*, éd. Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1998, p. 212.

⁶³⁹ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 22.

« les mots que l'on dit » p. 46. [Traduction AUCHE C.]

sentiments à Hermès tout d'abord, puis ne se confie que sur sa culpabilité à Dédale, elle parle beaucoup avec Ulysse mais voile volontairement ses confidences pour garder une part de mystère, puis s'abandonne totalement auprès de Télémaque.

Ainsi, la conscience narrative et la voix ont une importance cruciale dans des romans dont la vocation réparatrice redonne à travers une narration homodiégétique une parole totale à des protagonistes oubliés ou laissés de côté par les versions précédentes de leur histoire. Les autrices semblent alors recueillir les dépositions longuement étouffées et sans cesse contenues par des protagonistes victimes du contrôle opprimant des autres personnages. Le point de vue interne adopté permet au lecteur d'observer le décalage entre le discours intérieur, la vérité de l'histoire et ce qui est présenté au discours direct. Les narratrices n'hésitent alors pas à prendre un certain recul sur leurs propres actions, comme en dialogue avec le lecteur, mais aussi à commenter le mensonge ou l'inexactitude des versions publiques de leur histoire. L'apprentissage passe ainsi par une reconquête de leur propre voix et donc de leur présence dans le monde, maîtrisant la réception posthume de leur vie mais aussi leur propre souvenir de leur histoire.

Puisque le temps est une donnée a priori incontrôlable, le seul moyen de le maîtriser est de prendre conscience de son fonctionnement pour tirer parti à la fois du passé et de la postérité. Ainsi, l'écoulement de la temporalité se révèle davantage cyclique que linéaire dans les deux ouvrages, marqués par la répétition et le lien entre naissance et mort. Pour sortir de cette boucle qui emprisonne leur évolution, les sorcières fortifient leur mémoire avant de transmettre leurs expériences et leurs souvenirs à d'autres personnages mais également aux autrices qui les transcrivent. La narration homodiégétique et la conscience d'être des figures mythiques permet alors aux protagonistes de prendre un certain recul sur le récit qu'elles transmettent à la postérité, en superposant leur voix étouffée aux récits dominants qui les oublient. En maîtrisant le temps, les sorcières comprennent plus facilement la mort et s'offrent la possibilité d'accomplir le but ultime de l'initiation : apprendre à mourir.

II. Apprendre à mourir

Si la maîtrise de la mort est le plus grand but de l'initiation, c'est aussi qu'elle est le plus difficile à atteindre, puisque l'humain tend par nature et par instinct à l'éviter. Mais la surnaturalité, voire l'aspect contre nature de la magie, permet justement d'approcher plus facilement cet objet qui apparaît aussi fascinant et incompréhensible que les sorcières elles-mêmes. Afin d'analyser la manière dont elles tentent de dominer la mort, notre réflexion s'attardera dans un premier temps

sur leur qualité de nécromancienne ou de figure psychopompe, en étudiant principalement la symbolique funéraire qui leur est associée. Dans un second temps, nous observerons la manière dont les sorcières considèrent l'immortalité ou l'obligation à la survie. Enfin, nous analyserons le pouvoir transformateur de la mort, qui change l'angoisse primordiale en épiphanie.

A. La nécromancienne et la symbolique funéraire

Le lien que les sorcières entretiennent avec la mort s'observe jusque dans leur magie. Cela est particulièrement frappant chez Tituba pour qui la médiumnité est aux fondements de sa sorcellerie. La protagoniste dépend des morts pour l'acquisition de son savoir et pour la confection de ses sortilèges (en leur offrant des sacrifices ou en leur demandant assistance). La finalisation de son initiation à la sorcellerie concerne par ailleurs cette dimension, qualifiée de « connaissance plus haute⁶⁴⁰ » vis-à-vis du reste de l'apprentissage. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le passage vers l'au-delà est matérialisé dans l'imaginaire de Tituba comme une « porte que les initiés savent tenir grande ouverte » mais « que nul ne peut verrouiller⁶⁴¹ ». Les sorcières et les médiums sont donc, semble-t-il, les seuls habilités à contrôler la communication et le flux entre les mondes des vivants et des morts. L'on remarque que Tituba possède des dons de clairvoyance, clairaudience et clairolfaction mais ne peut toucher les « invisibles ». La connaissance de la mort est certes le plus haut savoir des vivants, cependant, l'apprentissage n'est absolu et complet qu'au moment de la véritable étape ultime de l'initiation : la mort définitive elle-même (« [Cette phrase] signifiait-elle que seule la mort apporte la connaissance suprême ? (...) Que je devais me résigner à mon imparfait savoir ?⁶⁴² »). La seule fréquentation divine de Circé est par ailleurs un dieu psychopompe et chtonien (Hermès)⁶⁴³ et la sorcière détient potentiellement son savoir sur les Enfers et l'invocation des morts d'Apollon ou des Moires lors du départ d'Ulysse, bien que la source d'une telle connaissance ne soit pas explicitement établie : « the knowledge that had been rising in me all day, quick and unceasing, like bubbles from a stream.⁶⁴⁴ »

La métaphore aquatique utilisée nous amène à considérer l'une des symboliques de l'eau que nous avons volontairement écartée jusqu'ici. Gaston Bachelard appelle cela le « complexe de Caron » : « En particulier, la fonction d'un simple passeur, dès qu'elle trouve sa place dans une

⁶⁴⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 229.

⁶⁴¹ *Ibid.* p. 226.

⁶⁴² *Ibid.* p. 231.

⁶⁴³ Nous précisons par ailleurs qu'Hécate fait également partie de ces divinités. Bien qu'elle ne soit pas mentionnée dans le roman, elle est la déesse des sorcières par excellence et on lui attribue parfois des liens de parenté avec Circé.

⁶⁴⁴ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 164.

« le savoir qui avait monté en moi toute la journée, très vite et sans interruption, pareil au bulles d'un ruisseau. » p. 329. [Traduction AUCHE C.]

œuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Il a beau ne traverser qu'une simple rivière, il porte le symbole d'un au-delà. Le passeur est gardien d'un mystère.⁶⁴⁵ » Si le phénomène est explicite dans l'univers de Circé où Caron et le Styx ont une réalité, l'association de l'eau à la mort s'observe également chez Maryse Condé, alors que Tituba interroge les fondements de l'univers : « La rivière va à la mer comme la vie vers la mort et rien ne peut arrêter son cours. Pourquoi ?⁶⁴⁶ » Cette image porte l'idée que la mort est inexorable, marquée par le cours indifférencié et mouvementé de l'eau. Il n'est donc pas étonnant que la plainte de Tituba sur son avortement soit conduite par la métaphore filée de la pierre de lune tombée dans le fond de l'eau et impossible à récupérer.⁶⁴⁷ Dans la comptine, l'eau est doublement funéraire puisque le chasseur apparaissant comme salvateur annule sa fonction en s'y noyant, ce qui n'est pas sans évoquer le « complexe d'Ophélie » nommé par Bachelard. L'on y retrouve en outre la liquidité des larmes avec un polyptote autour du verbe « pleurer » et une mention du verbe « lamenter ». Par ailleurs, la nécromancie de Tituba dépend de l'élément aquatique, qui est un obstacle pour les morts lorsqu'il est mouvementé (Man Yaya s'exclame à propos de la mer : « Il me faudra tant de temps pour enjamber l'eau ! Et puis, ce sera si difficile !⁶⁴⁸ »), et un moyen d'apparition lorsqu'il est calme (« l'eau des sources et des rivières attire les esprits⁶⁴⁹ »). L'on a mentionné l'eau comme réceptacle des visions prophétiques dans *Circe* mais l'on remarque que celles-ci représentent systématiquement la mort de l'objet de la prémonition : celle du Minotaure (« A mortal, sword in hand, leapt from the shadows to strike it dead.⁶⁵⁰ ») puis de Télégonos (« He lay wrapped in a wool shroud, gray and lifeless.⁶⁵¹ »).

L'un des autres éléments de la symbolique psychopompe est la nuit et le monde onirique qui y est associé. Ainsi, Tituba exerce ses talents de nécromancienne à la tombée du jour, comme le démontrent les deux citations suivantes : « Moi, j'avais déjà commencé mes récitations et

⁶⁴⁵ BACHELARD G. *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1942, p.93.

⁶⁴⁶ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 228.

⁶⁴⁷ *Ibid.* p. 89.

« La pierre de lune est tombée dans l'eau/ Dans l'eau de la rivière/Et mes doigts n'ont pu la repêcher./ Pauvre de moi !/ La pierre de lune est tombée./ Assise sur la roche au bord de la rivière/Je pleurais et je me lamentais./ Oh ! pierre douce et brillante,/ Tu luis au fond de l'eau./ Le chasseur vint à passer./ Avec ses flèches et son carquois/ Belle, Belle, pourquoi pleures-tu ?/ Je pleure, car ma pierre de lune/ Gît au fond de l'eau./ Belle, Belle, si ce n'est que cela,/ Je vais t'aider./ Mais le chasseur plongea et se noya. » *Ibid.* p. 89.

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 52.

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 214.

⁶⁵⁰ MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 93.

« Un mortel, l'épée à la main, bondit alors des ténèbres pour la frapper à mort. » p. 187. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁵¹ *Ibid.* p. 173.

« Il était allongé, enveloppé dans un suaire en laine, gris et sans vie. » p. 350. [Traduction AUCHE C.]

j'attendais que la lune encore somnolente vienne jouer son rôle dans le cérémonial⁶⁵² » ; « À peine le soleil s'était-il couché derrière les toits bleutés de Salem que nous nous réunîmes dans le jardin aux pommiers.⁶⁵³ ». Par ailleurs, la transition de l'immortalité à la mortalité se traduit chez Circé par l'image du passage du jour à la nuit (« My divinity shines in me like the last rays of the sun before they drown in the sea.⁶⁵⁴ ») Le moment qu'elle sélectionne pour boire cette ultime potion est cependant la nuit – il s'agit d'ailleurs du seul chapitre qui s'ouvre directement sur un marqueur temporel nocturne : « The frogs had gone to their wallows ; the salamanders lept in brown holes. The pool showed the moon's half-face, the pinpoint of stars.⁶⁵⁵ » Le choix de la demi-lune souligne un passage, une situation liminaire entre la lumière impérissable de la lune et son obscurité totale. La nuit devient donc elle-même un espace liminaire et son ombre semblable à celle qui entoure le passage de la vie à la mort offre un aperçu de l'au-delà, comme en témoigne cette exclamation de Tituba : « Nuit, nuit, nuit plus belle que le jour ! Nuit pourvoyeuse de rêves ! Nuit, grand lieu de rencontre où le présent prend le passé par la main, où vivants et morts se mêlent !⁶⁵⁶ » Assimilé au rêve et au sommeil, l'échantillon de mort que constitue la nuit s'observe de manière particulièrement explicite dans *Circe* : « Death's Brother is the name that poets give to sleep. For most men those dark hours are a reminder of the stillness that waits at the end of days.⁶⁵⁷ »

Enfin, la symbolique animale peut également tisser des liens avec l'au-delà. Nous avons démontré plus tôt l'importance du serpent pour Tituba, et André Dommergues en atteste la portée funéraire : « Créature ambiguë par excellence, le serpent est rarement une divinité psychopompe à proprement parler. Associé à la mort, il est souvent associé à la vie : il fait peau neuve, il annonce la renaissance. L'exuvie est preuve de la métamorphose, elle atteste le passage du trépas à la seconde vie, c'est-à-dire la victoire sur le temps.⁶⁵⁸ » La chouette, animal nocturne par excellence, est également facilement associée aux esprits et à l'au-delà. Circé est doublement assimilée à cet animal ; d'abord, par sa voix (« Her voice is screechy as an owl⁶⁵⁹ »), puis, par sa capacité

⁶⁵² CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 195.

⁶⁵³ *Ibid.* p. 210.

⁶⁵⁴ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 270.

« Ma divinité brille en moi comme les derniers rayons du soleil avant qu'ils ne sombrent dans la mer. » p. 549. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁵⁵ *Ibid.* p. 268.

« Les grenouilles étaient parties se cacher dans leurs mares ; les salamandres dormaient dans leurs trous bruns. L'étang reflétait le demi-visage de la lune, les têtes d'épingles des étoiles » p. 545. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁵⁶ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 188.

⁶⁵⁷ « *Frères de la mort* est le nom que les poètes donnent au sommeil. Pour la plupart des hommes, ces heures sombres constituent un rappel de l'immobilité qui les attend à la fin de leurs jours. » p. 324. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁵⁸ DOMMERGUES A. « Le culte du serpent en Afrique noire », in *Présence Africaine*, vol. 114, no. 2, 1980, p. 135.

⁶⁵⁹ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 10.

« Sa voix crisse comme celle d'une chouette. » p. 17. [Traduction AUCHE C.]

nyctalope : « My eyes shone in the dark better than any owl's⁶⁶⁰ ». Le seul cadavre que Circé observera et brûlera est également celui du seul personnage avec lequel la sorcière partagera la comparaison vocale : « Thin-faced Elpenor had a laugh like a screechy owl.⁶⁶¹ » La symbolique psychopompe de la chouette est par ailleurs explicitement mentionnée, de manière particulièrement signifiante, entre le moment où Circé décrit le passage aux Enfers d'Ulysse et celui où elle annonce la potentielle mort de six de ses hommes dans la gueule de sa propre création monstrueuse : « But what good would it do to say so, to sit over his door like a death-owl ?⁶⁶² » D'autre part, les évocations de la chouette sont généralement liées à sa capacité de rapace⁶⁶³, et donc de porteuse de mort : c'est le cas notamment des comparaisons avec Athéna – dont l'un des attributs est la chouette : « She will eat you in one gulp, like an owl takes a stupid mouse.⁶⁶⁴ ». L'on peut également citer certaines plantes utilisées par Tituba telles que la ciguë, le bougainvillée géant, la cythère vénéneuse, le flamboyant, le mapou ou l'orchidée mais aussi le manioc, le fromager, le kapokier, l'herbe guinée et le coton qui sont, d'après le classement de Jean-George Chali, pourvoyeuses de mort ou symboles de mort au contraire du palmier qui représenterait un triomphe sur la mortalité⁶⁶⁵ : « Est-ce que tu sais pourquoi le palmier est le roi des arbres ? Parce que chacune de ses parties est nécessaires à la vie. Avec ses fruits, on fabrique l'huile sacrificielle, avec ses feuilles on couvre les toits, avec ses nervures, les femmes font les balais qui servent à nettoyer les cases et les concessions.⁶⁶⁶ »

Les seuls proches de Tituba, les seules personnes de confiance qui auront accompagné son développement de manière positive sont par ailleurs toutes décédées du vivant de l'héroïne : Yao, Abena, Man Yaya puis Hester. Seul Benjamin Cohen d'Azevedo reste vivant mais obsédé par le souvenir de sa famille morte et en constante communication avec eux tant que Tituba est présente à ses côtés. C'est par ailleurs à travers la mort que le Juif tisse sa relation avec son esclave (« Ce

⁶⁶⁰ *Ibid.* p. 72.

« Dans le noir, mes yeux brillaient davantage que ceux d'une chouette. » p. 145. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁶¹ *Ibid.* p. 153.

« Elpenor avait une figure maigre et un rire strident de chouette. » p. 307. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁶² *Ibid.* p. 167.

« Mais quel intérêt aurais-je eu à me planter devant sa porte tel un oiseau de mauvais augure pour le lui dire ? » p. 335. [Traduction AUCHE C.] (La traduction ne permet pas ici de distinguer les mots associés, « death » pour « mort » et « owl » pour « chouette ».)

⁶⁶³ « The owls cried in the distance, still hungry from winter's scarcity. » *Ibid.* p. 243.

« Les chouettes ululaient au loin, encore affamées par leur hiver de disette. » p. 494. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁶⁴ *Ibid.* p. 189.

« Elle ne fera de toi qu'une bouchée, comme une chouette avale une idiote de souris. » p. 385. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁶⁵ CHALI J-G. « Place et rôle des plantes dans l'imaginaire de Maryse Condé : le cas de Tituba sorcière de Salem », in *Vertigo*, vol. 17, n°3, décembre 2017, p. 3, 4 et pp. 13-21, consulté sur <https://doi.org/10.4000/vertigo.18909>

⁶⁶⁶ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*, *Ibid.* p. 213.

fut la défunte qui nous poussa l'un vers l'autre⁶⁶⁷ ») et c'est pour cela qu'il lui refuse dans un premier temps la liberté (il s'exclame : « Jamais, jamais, tu m'entends, car si tu pars, je la perdrai une deuxième fois⁶⁶⁸ »). La nécromancie est donc l'un des derniers talents que Tituba développe, mais elle est présentée comme une magie à la fois bienfaitrice et dangereuse. Si elle soulage le malheur d'un époux et d'un père, elle crée une forme de dépendance à un monde qui n'existe plus pour les vivants, et qui annule la vie, si bien qu'un homme bon en devient « égoïste et cruel⁶⁶⁹ » selon les propres termes de Benjamin. Concernant Circé, la nécromancie est un art à éviter à tout prix, en opposition à ses deux frères qui en abusent largement, ainsi que l'exprime sa description des morts-vivants d'Aeétés : « They stared straight ahead. They had not stirred, not even to brush off a fly or scratch an itch. Their faces were slack and empty, their arms covered in scars and crusted scabs. Old burns. I had lost him long ago.⁶⁷⁰ »

La présence de la mort est telle dans l'existence de Tituba qu'il semble presque qu'elle en soit elle-même la cause, paradoxalement avec sa nature guérisseuse. Elle assiste Abena dans le geste de défense qui lui coûtera la vie et sa séparation avec Yao causera également sa mort. La fin de son apprentissage de la magie semble sonner le glas du décès de Man Yaya et Tituba ne connaît Hester que quelques jours avant son suicide. Sa venue à Salem déclenchera l'hystérie collective qui condamnera à mort de nombreuses femmes du village dont Sarah Good, Sarah Osborne et Rebecca Nurse. La sorcière rêvera finalement des incendies qui provoqueront le décès des neuf enfants de Benjamin, de Iphigene et son armée, ainsi que le sien. Circé survit également à la mort d'Ariane, Dédale, Icare, Médée et Ulysse mais ces décès se déroulent tous en-dehors de la présence de l'héroïne. Pour autant, cette dernière est porteuse de mort pour Ulysse à trois niveaux : d'abord parce que l'un de ses marins perd la vie sur le toit de sa propre maison ; ensuite, parce que Circé lui annonce son passage aux Enfers et les modalités de cette épreuve ; enfin, parce que le seul enfant qu'il aura eu de Circé lui apportera sa mort définitive. Rappelons par ailleurs que Circé est indirectement responsable de quelques centaines, voire milliers, de morts causées par Scylla, y compris pour une partie de l'équipage d'Ulysse. En cela, la sorcière semble cette fois-ci être l'envers de Pénélope, ainsi que l'exprime la comparaison suivante : « *My wife, my wife. Those words, carried before [Odysseus] like a shield. Like country folk who will not say the god of*

⁶⁶⁷ *Ibid.* p. 194.

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 199.

⁶⁶⁹ *Ibid.* p. 207.

⁶⁷⁰ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 125.

« Ils regardaient droit devant eux. Ils n'avaient pas bougé, ne serait-ce que pour écarter une mouche ou se gratter. Leurs traits étaient relâchés et vides, leurs bras couverts de cicatrices et de croûtes. D'anciennes brûlures. Il y avait longtemps que je l'avais perdu. » p. 251. [Traduction AUCHE C.]

death's name, for fear he will come and take their dearest heart.⁶⁷¹ » Dans les deux romans, l'accumulation des décès dans la vie des protagonistes vise bien entendu à insister sur la condamnation à survivre qui régit le destin de Tituba et la divinité de Circé.

Ainsi, les deux sorcières sont intimement liées à la mort, à la fois par leur magie, leur savoir exceptionnel en la matière et leur parcours parsemé de décès. La symbolique funéraire est très présente dans les ouvrages à travers les images de l'eau, de la porte, du serpent, de la chouette et de la nuit et ses rêves. Assimilées à ces éléments, Circé et Tituba semblent devenir malgré elles fatales à leur entourage. Ces événements contribuent à opposer une mort bienfaitrice à une vie de souffrances, comme en témoigne l'épigraphe qui ouvre le roman de Maryse Condé : « "Death is a porte whereby we pass to joye ; Lyfe is a lake that drowneth all in payne"⁶⁷² JOHN Harrington (Poète puritain du XVIIe siècle). »

B. Condamnation à survivre : la souffrance comme prix de l'immortalité

Les deux sorcières subissent comme une malédiction leur capacité exceptionnelle à survivre là où leurs proches s'éteignent un par un autour d'elles. Il semble alors que la longévité ou l'immortalité soit un don offert en échange d'une vie de tourments, qui témoignent justement de cette capacité à survivre aux expériences fatales ou du moins extrêmes. Nous avons souligné plus tôt la diversité et le nombre des souffrances que les protagonistes traversent et qui agissent comme des jalons de leur apprentissage de la vie. Circé comme Tituba se font le catalyseur de l'essence de l'ensemble des tribulations d'une plus large échelle de victimes : trahison, vol, viol, torture physique et psychologique, harcèlement, humiliation, rejet, solitude, diffamation, esclavagisme, manipulation, tentative de meurtre ou meurtre. Dès lors, contrairement à l'instinct de survie, l'existence devient détestable et la mort désirable. L'exclamation de Tituba est particulièrement frappante à ce sujet, lorsque l'hystérie de Salem touche à sa fin, transmutant la locution figée « condamnée à mort » : « Je le savais, moi j'étais condamnée à vie !⁶⁷³ » À plusieurs reprises, la sorcière se retrouve alors à dénigrer la vie et à la considérer comme une malédiction :

Je commençai à douter sérieusement de la conviction fondamentale de Man Yaya selon laquelle la vie est un don. La vie ne serait un don que si chacun d'entre nous pouvait choisir le ventre qui le porterait. Or, être précipitée dans

⁶⁷¹ *Ibid.* p. 157.

« *Mon épouse, mon épouse.* Ces mots, brandis devant [Ulysse] comme un bouclier. Comme les campagnards qui refusent de prononcer le nom du dieu de la mort, de peur qu'il ne vienne enlever leur bien-aimée. » p. 314. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁷² « La mort est un port par lequel nous passons à la joie ; La vie est un lac qui noie tous dans la douleur » CONDE M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem, Op.cit.* p. 9. [Notre traduction]

⁶⁷³ *Ibid.* p. 183.

les chairs d'une misérable, d'une égoïste, d'une garce qui se vengera sur nous des déboires de sa propre vie, faire partie de la cohorte des exploités, des humiliés, de ceux à qui on impose un nom, une langue, des croyances, ah, quel calvaire !⁶⁷⁴

Il apparaît que la vie ne vaille la peine d'être vécue qu'au sein des classes privilégiées, dominantes, et dans une famille équilibrée. Tituba oppose alors un choix libérateur, conférant une forme de pouvoir sur l'existence, à la contrainte (« impose ») et à l'impuissance (« être précipitée », forme passive accentuant le sens d'une perte de contrôle). La mort, du moins, propose la liberté de ses combats, de ses disciples, des lieux et des actions ; et se retrouve donc préférable : « à cette époque de ma vie, la tentation de mettre fin à mes jours ne me quitta pas.⁶⁷⁵ ». Par conséquent, l'importance cruciale que John Indien et Man Yaya confèrent à la survie paraît absurde lorsque la vie se révèle être un joug semblable à celui de l'esclavage – en témoigne la métaphore de la pierre et de la potion, toutes deux situées au niveau de la gorge : « Mais elle avait tort, si la vie n'est que pierre au cou des hommes et des femmes. Potion amère et brûlante !⁶⁷⁶ » Tout comme Circé se différencie des dieux et des humains en rejetant son immortalité, Tituba s'oppose ainsi à ce qui semble être l'instinct le plus fort de l'esclave : la survie. La symbolique nocturne revient alors paradoxalement lorsque la nature de sa chère Barbade l'accueille chaleureusement, inversant les valeurs instinctivement associées à l'obscurité pour rendre celle-ci plus rassurante que le jour : « J'aurais souhaité que le matin ne se lève jamais et que la nuit bascule dans la mort.⁶⁷⁷ » Cependant, l'on remarque que ces opinions sur la mort n'apparaissent qu'à partir du moment où Tituba est séparée de John Indien et précipitée dans les tribulations provoquées par ses accusations de sorcellerie. En effet, tant qu'elle était avec son mari, Tituba exprimait un avis contraire à travers la mention de l'acte charnel : « Pour moi, c'est le plus bel acte du monde. (...) Oui, n'est-ce pas celui qui perpétue la vie ?⁶⁷⁸ »

D'autre part, Tituba ne vit jamais entièrement dans le monde tangible et réel, constamment tournée vers ses « invisibles ». Cependant, sa position médiatrice entre la vie et l'au-delà crée également un déséquilibre au niveau du savoir incomplet partagé par les « invisibles ». Katia Gottin analyse le décalage entre ces deux mondes selon le prisme linguistique de Benveniste :

Par la mise en place de ces dialogues avec les Invisibles, Tituba accentue une altérité problématique puisqu'elle fait autres ceux qui ne peuvent plus être.(...) Mais les Invisibles définis comme allocutaires ne peuvent offrir la

⁶⁷⁴*Ibid.* p. 187

⁶⁷⁵*Ibid.* p. 176.

⁶⁷⁶*Ibid.* p. 212.

⁶⁷⁷*Ibid.* p. 227.

⁶⁷⁸*Ibid.* p. 70.

réciprocité dans cette situation dialogique: ils ne cessent d'indiquer à Tituba l'écart qui les sépare - parce que leur parole est inconcevable, elle est une parole morte et que la parole de Tituba est encore de l'ordre du possible.(...) Tituba se retrouve fréquemment dans la position de l'interrogatrice, alors même que les Invisibles se refusent de répondre. Aux incessantes questions de Tituba, les réponses des morts sont ou énigmatiques, ou inexistantes, et cette caractéristique accentue l'échec conversationnel.⁶⁷⁹

De fait, par sa condamnation à survivre et son choix volontaire pour l'asservissement, Tituba s'oppose radicalement à ses parents et à Hester qui ont refusé la déshumanisation complète (par le viol pour Abena, en réaction du meurtre de sa femme pour Yao, et par l'humiliation pour Hester) en optant pour la mort.

Paradoxalement, les sorcières aspirent à une forme d'immortalité. Circé est rassurée par sa propre divinité puisqu'elle est libérée de l'angoisse de la fragilité humaine, qu'elle observe lorsqu'elle doit élever Télégonos : « I had never been so glad of my immortal flesh, layered like armor around him.⁶⁸⁰ » Tituba, quant à elle, se refuse à l'oubli dans l'Histoire et souhaite triompher de la mort en marquant le souvenir des esclaves : « Le feu ravage le fût de l'arbre. Il a disparu dans un nuage de fumée, le Rebelle. Alors c'est qu'il a triomphé de la mort et que son esprit demeure. Le cercle apeuré des esclaves reprend courage. L'esprit demeure.⁶⁸¹ » Ainsi, la protagoniste survit à sa mort non seulement en tant que sorcière de Salem, mais également en tant que rebelle, nourrissant sans cesse outre-tombe la révolte dans le sein des opprimés. Si Circé semble plus indifférente à sa postérité, c'est probablement du fait de sa conscience sur-aiguë de l'immortalité et de ce que celle-ci implique. Par ce désintéret, Télémaque se révèle d'autant plus similaire à son amante lorsqu'il refuse la gloire qu'Athéna lui propose. Circé analyse alors le désir d'immortalité par la célébrité des humains avec une remarquable lucidité : « The fame [Athena] had described was what all mortals yearn for. It is their only hope of immortality. "I choose that fate," [Telemachus] said.⁶⁸² » La conception n'est pas nouvelle pour la sorcière d'Ææa qui n'en tire par ailleurs aucune gloire et souhaite, au contraire de son homologue caribéenne, rester discrète et peu connue auprès des mortels comme des dieux. Il importe peu à Circé d'être conservée dans la mémoire de qui que ce soit d'autre que ses proches et sa nouvelle famille, jusqu'à souhaiter

⁶⁷⁹ GOTTIN K. « La Voix "à venir" du sujet féminin dans le Nouveau Monde: Conversation et énonciation dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* » in *Nouvelles Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2006, Vol. 21, N° 1, p. 99/ 100, consulté sur <http://www.jstor.com/stable/25701948>

⁶⁸⁰ MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 169.

« Je n'avais jamais été aussi contente de ma chair immortelle, qui formait des couches comparables à une armure autour de lui. » p. 342. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁸¹ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem, Op.cit.* p. 211.

⁶⁸² MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 247.

« La gloire qu'elle décrivait représentait tout ce que les mortels désirent. Leur seul espoir d'immortalité. "J'accepte ce destin", déclara-t-il. » p. 501. [Traduction AUCHE C.]

d'être effacée de celle de son père : « when you count your children, leave me out.⁶⁸³ » Cette différence s'observe dans les deux conceptions de l'au-delà que les autrices mettent en avant. Si Tituba peut continuer à agir magiquement sur le monde matériel et mortel jusqu'à prendre forme terrestre, Circé sera condamnée comme tous les humains à parcourir les jardins souterrains des Enfers, dont l'accès est particulièrement difficile aux plus grands héros et aux divinités non-chtoniennes. Il lui sera impossible de se manifester auprès des mortels après sa mort.

À mesure que Circé réfléchit à la mortalité, celle-ci en devient alors désirable et la sorcière expérimente cette pensée lors de sa première épreuve du deuil : « For the first time the cold underworld of mortals seemed a mercy. At least some part of them lived on. She [the lioness] was utterly lost.⁶⁸⁴ » Comme pour Tituba, la tentation du suicide, s'il avait été possible pour une divinité, se fait sentir en réaction à une accumulation de souffrances et de solitude provoquée par l'omniprésence même de la mort autour des sorcières. Circé, cependant, n'a pas les talents de nécromancienne de ses frères et de Tituba, et la mort devient alors un idéal onirique, inaccessible par nature :

Then [Telegonos] would leave for the underworld, where I could never go, for gods are the opposite of death. (...) Some walked hand in hand with those they had loved in life ; some waited, secure that one day their beloved would come. And for those who had not loved, whose lives had been filled with pain and horror, there was the black river Lether, where one might drink and forget. Some consolation. For me, there was nothing. I would go on through the countless millenia while everyone I met ran through my fingers and I was left with only those who were like me.⁶⁸⁵

Ici, Circé développe tout une argumentation en faveur de la mort, qui se révèle préférable dans son opposition totale à ce que la vie et l'immortalité proposent : l'au-delà offrirait à la sorcière l'éternelle compagnie de ses proches (au contraire de la solitude perpétuelle qui la menace dans le monde) mais également l'oubli des remords et des traumatismes qui la hantent à chaque instant. À ces trésors qui sont d'ordre purement psychologique, la sorcière compare une existence de vide

⁶⁸³ *Ibid.* p. 253.

« la prochaine fois que tu comptes tes enfants, ne m'inclus pas. » p. 514. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁸⁴ *Ibid.* p. 131.

« Pour la première fois, le glacial monde d'en bas des mortels m'apparut comme miséricordieux. Au moins, une partie d'eux-mêmes survivait. Ma lionne, elle, était perdue à jamais. » p. 262. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁸⁵ *Ibid.* p. 250.

« Ensuite [Télégonos] partirait pour les Enfers, où je ne pourrais jamais aller, car les dieux sont le contraire de la mort. (...) Certaines marchaient main dans la main avec ceux qu'elles avaient aimés au cours de leur vie ; certaines attendaient, sûres de la venue de leur bien-aimé. Et pour celles qui n'avaient pas aimé, et dont les vies avaient été remplies de douleur et d'horreur, il y avait le fleuve noir Léthé, où l'on pouvait boire et oublier. Un peu de consolation. Pour moi, il n'y avait rien. Je continuerais simplement à traverser les innombrables millénaires, tandis que tous ceux que je rencontrerais me glisseraient entre les doigts, m'abandonnant en compagnie de ceux qui étaient à mon image. » p. 509. [Traduction AUCHE C.]

(« there was nothing ») similairement au « rien » rempli d'air et du souffle de vie que Circé ressentait dans son coquillage de divinité. La véritable malédiction est alors d'être condamnée à la compagnie de ceux qui lui ressemblent, mais surtout de ceux qu'elle abhorre – les dieux – tandis que les mortels deviennent par leur vie éphémère plus insaisissables que leur fantôme – ainsi qu'en témoigne la métaphore « ran through my fingers ». Cette dernière image nous conduit cependant à revenir, comme la narratrice, sur la formule : « gods are the opposite of death ». En effet, Prométhée avait décrit les spectres de l'au-delà avec une image similaire : « Everything they reach slips from their grasp.⁶⁸⁶ » Si Circé ressent la même chose tant qu'elle est immortelle, c'est que les dieux sont bien plus semblables aux morts que les mortels eux-mêmes. C'est la conclusion à laquelle la sorcière parvient dans le dernier paragraphe du roman : « I thought once that gods are the opposite of death, but I see now they are more dead than anything, for they are unchanging, and can hold nothing in their hands.⁶⁸⁷ ». Ainsi, l'immortalité devient paradoxalement l'incarnation la plus substantielle de la mort, dans son immobilité et son inconsistance. Ici, l'absence de changement est à prendre au sens psychologique et moral (il est évident que les dieux peuvent prendre la forme qu'ils souhaitent). Or, comme démontré tout au long de cette réflexion, l'évolution de Circé est perceptible au fur et à mesure du roman, et s'oppose donc à sa propre divinité pour se rapprocher de la mortalité changeante, qui devient de fait rassurante.

D'autre part, l'immortalité conférée par le témoignage et la trace écrite de l'histoire des sorcières n'est possible que si celle-ci est suffisamment changeante, initiatrice et identificatrice pour susciter l'intérêt de la postérité. La souffrance est alors nécessaire pour provoquer ces bouleversements et cet apprentissage, mais également pour survivre dans la pensée des opprimés, qui trouvent leur projection dans ces récits. L'immortalité de l'âme, particulièrement, et de la voix (puisque la narration est posthume) est également un moyen pour les autrices de démontrer la ténacité et la capacité de survie des dominés. La dimension politique et idéologique des ouvrages ressort alors dans l'impossibilité de taire les femmes comme les communautés racisées, dans l'impossibilité de les tuer définitivement. Par l'intermédiaire du récit outre-tombe et de la survie de l'âme, les autrices affirment alors une ultime forme de révolte.

Ainsi, les sorcières sont victimes de souffrances telles que la mort en devient plus désirable que la vie, à laquelle elles sont pourtant condamnées, à la différence de leur entourage qui s'éteint

⁶⁸⁶ *Ibid.* p. 18.

« Tout ce qu'ils cherchent à toucher leur échappe. » p. 36. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁸⁷ *Ibid.* p. 270.

« Jadis, je pensais que les dieux étaient le contraire de la mort, mais je vois maintenant qu'ils sont plus morts que tout le reste, car ils sont immuables et ne peuvent rien tenir dans leurs mains. » p. 549. [Traduction AUCHE C.]

autour d'elles. L'immortalité de Circé et la prophétie qui destine Tituba à la survie sont des sorts *a priori* enviables pour leurs pairs, mais leur hypersensibilité les en distingue par leur perception de la vie comme une malédiction. Si Circé considère sa divinité comme une tare plus proche de la mort que les mortels eux-mêmes, Tituba recherche une forme d'immortalité posthume dans la postérité. Paradoxalement, les sorcières se retrouvent alors prisonnières d'un entre-deux liminaire que Maryse Condé décrit en une phrase : « Mais la vie me causait autant de frayeur que la mort, surtout si loin des miens.⁶⁸⁸ »

C. La mort transformatrice : de l'angoisse à l'épiphanie

Comme la plupart des dimensions qui touchent la sorcière, l'approche de la mort des protagonistes est paradoxale. Bien qu'elles maîtrisent mieux que les non-initiés la connaissance de l'au-delà et son aspect rassurant, et bien qu'elles aient vécu leur vie comme une malédiction, Circé et Tituba manifestent l'angoisse fondamentale que toute l'humanité éprouve face à cet objet étrange et pour elles en partie inconnu. Tituba anticipe cet aspect apparemment contradictoire de sa nature :

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. (...) Nous avons beau savoir que ses portes s'écarteront devant nous pour une autre forme d'existence, éternelle, celle-là, nous suffoquons d'angoisse.⁶⁸⁹

Il semble alors que la raison et la conscience de la sorcière contredisent la fragilité du corps humain. Si la condamnation à survivre est vécue comme une malédiction par Tituba, elle apparaît paradoxalement rassurante pour la protagoniste qui se la répète comme un mantra protecteur : « Pour ramener la paix dans mon cœur et mon esprit, je dus me rappeler les paroles de Man Yaya : - De tous, tu seras la seule qui survivra !⁶⁹⁰ » Tituba décrit alors son effroi par l'intermédiaire d'une personnification, à analyser selon une perspective différente de celle du cycle : « Parfois ma peur était comme un enfant dans le ventre de sa mère. Il se tourne de droite et de gauche, il donne des coups de pied. Parfois elle était comme une bête méchante qui me déchirait le foie de son bec. Parfois, elle était comme un boa constrictor qui m'étouffait de ses anneaux.⁶⁹¹ » L'angoisse de la mort se révèle alors aussi polymorphe qu'insaisissable pour l'esprit, et devient de fait indicible. L'on y retrouve l'idée d'une peur violente, incontrôlable (puisque personnifiée et donc presque

⁶⁸⁸ *Ibid.* p. 162.

⁶⁸⁹ *Ibid.* p. 136.

⁶⁹⁰ *Ibid.* p. 138.

⁶⁹¹ *Ibid.* p. 160.

extérieure, autre) et somatique, traduisant des symptômes communs de l'anxiété : douleurs stomacales, difficultés respiratoires.

De la même manière, les caractéristiques humaines de Circé aiguissent sa conscience contre-nature pour une déesse de la mortalité, si bien que sa peur de la disparition – seule forme de mort possible pour les dieux – semble aussi fondamentale que la peur instinctive des mortels : « It was my oldest fear, that white annihilation⁶⁹² » Pour autant, la mortalité sans annihilation que connaissent les humains fascine Circé, car cet objet est trop peu connu et compréhensible pour ses pareils, ainsi que l'expliquait Prométhée dès le début du roman : « "No god can [understand death]. Their bodies crumble into earth. Their souls turn to cold smoke and fly to the underworld. There they eat nothing and drink nothing and feel no warmth. Everything they reach slips from their grasp." A chill shivered across my skin. "How do they bear it ?" "As best they can."⁶⁹³ » Il est alors intéressant de remarquer que supporter sans cesse l'éventualité de la mort est comparable au poids de la responsabilité de la création de monstres anthropophages. En effet, la dernière partie de ce dialogue est reproduite entre Circé et Dédale : « "How do you bear it ?" he said. (...) Prometheus' words, deep-running as roots, had waited in me all this time. "We bear it as best we can," I said.⁶⁹⁴ » Dans les deux cas, la souffrance est provoquée par une idée inconcevable par son horreur, son aberration. Ici, cependant, les créateurs de monstres ne se contentent pas de supporter la pensée de leur propre mort, mais celle de milliers d'autres.

L'angoisse de la mort est d'ailleurs particulièrement présente dans *Circe* puisque la déesse mesure régulièrement la fragilité humaine en comparaison à son immortalité : « [Telegonus'] mortality was always with me, constant as a second beating heart.⁶⁹⁵ » L'attention accrue aux battements de cœur perceptibles à travers la finesse de la peau humaine devient alors un signe de cette anxiété, comme le décompte d'une bombe ou l'écoulement d'un sablier : « Pulse by pulse, [Telemachus'] life passed under my fingers.⁶⁹⁶ » L'image matérialisant l'écoulement de la vie

⁶⁹² MILLER M. *Circe, Op.cit.* p. 253.

« C'était ma plus vieille peur, cette annihilation blanche. » p. 513. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹³ *Ibid.* p. 18.

« "Aucun dieu ne [peut comprendre la mort]. Leurs corps s'effritent et retournent vers la terre. Leurs âmes se changent en une fumée froide et s'envolent vers les Enfers. Là-bas, ils ne mangent ni ne boivent rien, et ne sentent aucune chaleur. Tout ce qu'ils cherchent à toucher leur échappe." Ma peau fut parcourue d'un frisson. "Comment parviennent-ils à le supporter ? – Ils font de leur mieux." » p. 36. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹⁴ *Ibid.* p. 107.

« "Comment parviens-tu à le supporter ?" me demanda-t-il. (...) Les mots de Prométhée, enracinés en moi, avaient attendu, tapis durant tout ce temps : "Nous faisons de notre mieux." » p. 215. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹⁵ *Ibid.* p. 172.

« Sa mortalité ne me quittait jamais, aussi constante qu'un second cœur qui bat. » p. 348. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹⁶ *Ibid.* p. 265.

« Pulsation après pulsation, [la] vie [de Télémaque] s'égrenait sous mes doigts. » p. 540. [Traduction AUCHE C.]

témoigne d'une conscience aiguë de l'impuissance de tout être face au destin inéluctable des mortels. Jusque dans le paroxysme du bonheur de Circé, l'angoisse de la mort est également à son comble - « Beside me, my husband's pulse beats at his throat ; in their beds, my children's skin shows every faintest scratch. A breeze would blow them over, and the world is filled with more than breezes : diseases and disasters, monsters and pain in a thousand variations. (...) My breath fights in my throat. (...) I rise then and go to my herbs.⁶⁹⁷ » - et la peur devient aussi somatique que pour Tituba : insomnies, difficultés respiratoires, impatiences et presque hypocondrie. Seule l'hyperbole permet alors de mesurer l'écart considérable entre l'extrême fragilité mortelle et l'extrême fatalité du monde.

Dominer la mort ne signifie donc pas la contrôler, mais à l'inverse l'empêcher d'avoir du pouvoir sur l'esprit par la peur et l'anticipation constante. Dominer la mort, c'est accepter la mort, ou encore apprendre à mourir. Ce n'est pas autrement que Circé analyse les paroles rassurantes de Télémaque après avoir accédé à la mortalité : « He does not mean that it does not hurt. He does not mean that we are not frightened. Only that : we are here. This is what it means to swim in the tide, to walk the earth and feel it touch your feet. This is what it means to be alive.⁶⁹⁸ » Paradoxalement, le véritable sens de la vie, la meilleure manière de vivre n'est accessible que par la conscience de la mort et de l'angoisse qu'elle apporte, permettant d'être d'autant plus sensible au présent et aux sensations avant qu'elles ne s'évaporent dans l'au-delà. L'anaphore « this is what it means » au présent gnomique souligne d'autre part une attention toute nouvelle aux actions les plus simples que nous avons pourtant observé se répéter tout au long du roman. Le sens, la signification de ces éléments concrets et *a priori* univoques ne semblent alors accessibles que par la mortalité, qui permet le déploiement d'une véritable herméneutique du monde.

En l'acceptant, l'au-delà ou la perspective de la mort devient un moyen de sublimation voire une épiphanie pour les sorcières. Tituba conçoit déjà une idée de ce bonheur à travers le côtoisement des « invisibles ». Abena lui apparaît « parée des couleurs de l'amour de Yao⁶⁹⁹ » et Man Yaya « parfumée, une couronne de boutons d'oranger en guise de parure.⁷⁰⁰ » Et si les

⁶⁹⁷ *Ibid.* p. 269.

« À côté de moi, le pouls de mon mari bat sur sa gorge ; dans leurs lits, les peaux de mes enfants marquent à la moindre égratignure. Une brise pourrait les emporter, et le monde est plein de menaces bien pires que des brises : maladies et désastres, monstres et douleurs qui possèdent mille variantes. (...) Ma respiration devient laborieuse. (...) Dans ces cas-là, je me lève et je vais m'occuper de mes herbes. » p. 548. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹⁸ *Ibid.* p. 270.

« Il ne veut pas dire que cela ne fait pas mal. Il ne veut pas dire que nous n'avons pas peur. Juste ceci : que nous sommes là. C'est ce que cela signifie de nager dans la marée, de fouler la terre et de la sentir toucher vos pieds. C'est ce que cela signifie d'être en vie. » p. 548. [Traduction AUCHE C.]

⁶⁹⁹ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, p. 22.

⁷⁰⁰ *Ibid.* p. 29.

« invisibles » de Tituba ne se sont pas prononcés sur la sensation que la mort procure, les enfants de Benjamin Cohen d’Azevedo glorifient l’au-delà de manière hyperbolique : « Quand, quand seras-tu des nôtres ? Hâte-toi, père. En vérité, la mort est le plus grand des bienfaits.⁷⁰¹ » D’autre part, Tituba nous annonce dès l’entrée de l’épilogue : « Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n’aura pas de fin.⁷⁰² ». L’« histoire » est ici utilisée de manière sylleptique, à la fois au sens narratif – puisque le récit de sa vie n’est possible que dans la mort – et au sens d’évolution individuelle. L’adjectif « véritable » suppose en outre que la vie n’était qu’une sorte de prélude de moindre importance comparée à l’existence éternelle qui attend Tituba, que du moins le but de la protagoniste ne se révèle et ne s’accomplit dans toute sa vérité et sa clarté que dans la mort. D’autre part, la solitude pesante que les sorcières ont subie dans leurs persécutions se retrouve renversée dans la mort : « Je ne suis jamais seule. Man Yaya. Abena ma mère. Yao. Iphigene. Samantha.⁷⁰³ » La fusion que Tituba avait amorcée avec la Barbade, telle que nous l’avons mentionnée plus tôt, se retrouve également totalement achevée : « Et puis, il y a mon île. Je me confonds avec elle. (...) Cette constante et extraordinaire symbiose me venge de ma longue solitude dans les déserts d’Amérique.⁷⁰⁴ » La maîtrise du temps trouve à son tour son accomplissement dans la mort : « Je comprends le passé. Je lis le présent. Je connais l’avenir.⁷⁰⁵ » Enfin, la symbiose élémentaire est totale dans la toute dernière phrase du roman : « cette enfant mienne a appris à reconnaître ma présence dans le frémissement de la robe d’un animal, le crépitement du feu entre quatre pierres, le jaillissement irisé de la rivière et le souffle du vent qui décoiffe les grands arbres des mornes.⁷⁰⁶ »

En outre, la mort libère Tituba de tout ce qui a pu la marginaliser et l’asservir à travers son corps : sa couleur, son sexe, sa force de travail et son désir sexuel. Affranchie de ces mêmes caractéristiques, Abena accède enfin à l’amour maternel qu’elle avait refusé à sa fille de son vivant. En cela, les sorcières atteignent le dernier degré de l’apprentissage de la vie à un double niveau : initiatique et philosophique. En effet, selon Socrate, l’accomplissement philosophique le plus total n’est possible que par l’affranchissement des sens que nous impose le corps : « Si, en effet, il est impossible de rien connaître purement dans l’union avec le corps, de deux choses l’une : ou bien l’on ne peut acquérir le savoir d’aucune manière, ou bien cela n’est possible qu’après la mort. Car c’est à ce moment que l’âme est séparée du corps – pas avant.⁷⁰⁷ » D’autre part, toujours selon

⁷⁰¹ *Ibid.* p. 209.

⁷⁰² *Ibid.* p. 267.

⁷⁰³ *Ibid.* p. 270.

⁷⁰⁴ *Ibid.* p. 270,271.

⁷⁰⁵ *Ibid.* p. 271.

⁷⁰⁶ *Ibid.* p. 274.

⁷⁰⁷ PLATON, *Phédon*, éd. Société d’édition « Les Belles Lettres », Paris, 1969, p. 48.

Socrate, la mort idéale dont rêve Circé n'est justement possible que par l'initiation, d'après le langage énigmatique de ceux qui ont établi les initiations selon lesquelles « “Quiconque arrive chez Hadès sans avoir connu les mystères, sans être initié, celui-là sera couché dans le Bourbier ; mais celui qui aura été purifié et initié habitera, une fois là-bas, dans la société des dieux”⁷⁰⁸ ».

Tituba semble elle-même accomplir une forme d'initiation philosophique en partageant la conception des stoïciens et des épicuriens selon laquelle, « la mort étant un phénomène naturel, parfaitement intégré dans l'ordre de l'univers, la vertu humaine est de l'accepter, de s'en grandir et de s'en réjouir.⁷⁰⁹ » En effet, dans les derniers moments de sa vie, la protagoniste affirme : « J'avais cessé de poursuivre des chimères : rendre les hommes invincibles et immortels. J'acceptais la contrainte de l'espèce.⁷¹⁰ » Et si Maryse Condé s'appuie sur une notion antillaise de la mort⁷¹¹, Madeline Miller renverse les valeurs du récit d'Homère puisqu'au lieu de proposer l'immortalité à Ulysse, Circé se réjouit de ses cicatrices (les regrets d'avoir conféré à Glaucos la divinité y sont probablement pour quelque chose), et s'apporte à elle-même la mortalité. Étrangement, la déesse ne cherche d'ailleurs pas à reproduire la transformation de Glaucos sur son fils, peut-être par peur de perdre son amour de la même manière, ou de voir sa personnalité changer en même temps que son identité. En imaginant son passage dans l'au-delà, Circé ne manifeste aucune appréhension ni aucune tristesse, une émotion contraire naît d'un plaisir à la fois nostalgique et nouveau, presque espiègle : « One day, Hermes will lead me down to the halls of the dead. We will scarcely recognize each other, for I will be white-haired, and he will be wrapped in his mystery as Leader of Souls, the only time he is solemn. I think I will enjoy seeing that.⁷¹² » Son amitié avec Hermès est une chance qui permet de transformer un passage a priori angoissant en voyage entre vieux amis. Dans cette attente, Circé a par ailleurs pour modèle la sérénité presque impatiente de Pénélope : « sometimes I see her eyes turn to the horizon where the house of the dead and its souls wait.⁷¹³ »

⁷⁰⁸ PLATON, *Phédon*, éd. Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1969, p. 54.

⁷⁰⁹ ROHRBASSER J. « Mourir en philosophe » in *Gérontologie et société*, vol. 27, n°108, 2004/1, pp. 55-71. <https://doi.org/10.3917/gs.108.0055>

⁷¹⁰ CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, *Op.cit.* p. 241.

⁷¹¹ « Fruit d'un mélange entre la culture africaine, européenne et de moindre mesure amérindienne, la culture antillaise est marquée par les croyances amenées par les esclaves venus d'Afrique, notamment l'acceptation de la mort. » « Fiches patrimoines : Origines, croyances et traditions autour de la mort », *Mémoires de Guadeloupe*, Guadeloupe, 2014, consulté sur <http://www.memoires-de-guadeloupe.com/patrimoine/fiche/31>

⁷¹² MILLER M. *Circe*, *Op.cit.* p. 269.

« Nous nous reconnaitrons à peine, car j'aurai les cheveux blancs, alors que lui sera enveloppé dans son mystère d'Accompagnateur des Âmes, le seul moment où il est solennel. Je crois que j'apprécierai ce spectacle. » p. 548. [Traduction AUCHE C.]

⁷¹³ *Ibid.*

« parfois je vois son regard se tourner vers l'horizon, où l'attendent la Maison des Morts et ses âmes. » p. 547. [Traduction AUCHE C.]

Ainsi, les sorcières éprouvent durant la majorité de leur vie l'angoisse primordiale de la mort, qui se manifeste chez les deux protagonistes de manière aussi psychologique que somatique. Leurs caractéristiques mortelles les rappellent à cet instinct primitif qui entre pourtant en contradiction avec leur connaissance de l'au-delà et les espoirs qu'elles y portent. Chez Circé, cette angoisse est d'autant plus présente que l'écart entre son immortalité et la fragilité de son entourage est grand, se manifestant sous la forme d'un écoulement inexorable des pulsations du cœur. Cependant, lorsque Tituba passe de l'autre côté et lorsque Circé accède à la mortalité, la mort devient pour elles une épiphanie libératrice de l'asservissement du corps et un aboutissement de l'initiation. Chaque but et chaque étape de l'apprentissage semblent parvenir à leur complétude dans l'atteinte un savoir holistique et la perspective d'un bonheur qui semblait inconcevable.

Enfin, Tituba et Circé parviennent à réaliser le but ultime de l'initiation en dominant la mort. Ce processus s'accomplit par une maîtrise du temps, qui est interconnecté avec la notion de mortalité. Incontrôlable par essence, la temporalité n'est domptable que par la conscience de son comportement, qui est ici cyclique. La mort constitue bien entendu une échappatoire à une partie de cette boucle, qui liera cependant le décès des sorcières à d'autres naissances. Afin de briser ce flux stagnant du temps, les protagonistes se font porteuses de la mémoire des cycles précédents et présents, et s'engagent à les répéter de manière modifiée par la transmission orale et écrite de leurs connaissances et souvenirs. Cette perspective les rend particulièrement conscientes de leur héritage et de leur propre narration. Apprendre à mourir paraît alors possible selon un processus plus incisif : les romans sont marqués par la nécromancie et une symbolique funéraire prépondérante. Les épreuves extrêmes de la vie forceront les sorcières à considérer leur capacité exceptionnelle de survie comme une malédiction qui leur permettra de passer de l'angoisse primitive de la mort à une épiphanie accessible uniquement dans l'au-delà.

CONCLUSION

L'initiation féminine est d'abord une reconquête pour la femme de son identité, de son propre pouvoir, du droit d'exister au même niveau que les hommes. Mais puisque le parcours des femmes ne prend pas place sur un pied d'égalité avec l'autre sexe, la montée en puissance nécessite parfois des moyens moins orthodoxes, tels que l'utilisation de la magie. La possession d'un tel pouvoir, apte à défier celui des communautés dominantes, est de fait facilement décrédibilisée par le moyen de la ridiculisation ou de la démonisation. Pourtant, lorsque l'on retrace les origines de la figure de la sorcière (difficiles cependant à déterminer précisément), l'on retrouve une magie relativement neutre, voire institutionnelle, dans les sociétés de l'Antiquité aux fondements de la culture occidentale. La source principale de la littérature occidentale, les poèmes homériques, crée alors le personnage qui est considéré comme la première figure mythique de la sorcellerie : Circé. Celle-ci présente les principaux attributs mythiques qui tisseront l'archétype de la sorcière et survivront à ses nombreuses transformations au fil du temps : la connexion avec les mondes matériels (charnel et naturel) et le transcendant (l'au-delà, voire le divin), l'aspect transgressif des lois naturelles et institutionnelles, la marginalisation et la fascination que les personnages extérieurs et les lecteurs éprouvent à son égard, naissant d'un double sentiment d'horreur et d'admiration.

C'est ce que nous retrouvons également dans la fabrique du personnage de Tituba, bien que cette dernière soit à l'origine une figure historique et que l'influence manichéenne du fanatisme puritain soit bien différente de la conception plus nuancée de l'Antiquité. Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, le rejet théologique de la magie érige les sorcières en opposition aux miracles divins, et les associent donc avec Satan qui se fiance avec elles pour leur offrir leurs pouvoirs. L'obsession du mal et du Diable qui se développe alors conduit de nombreux pays à adopter des lois punitives, voire meurtrières, à l'encontre de toute personne suspectée de pratiquer la magie. C'est ainsi que se déclenche l'hystérie de Salem qui conduira Tituba, une esclave amérindienne, entre nombreuses autres femmes, à être condamnée puis libérée à la suite d'une série de « possessions » chez les enfants du village. Bien que peu d'informations subsistent dans les archives à son sujet, Maryse Condé a profité, comme Madeline Miller pour Circé, de l'obscurité et des lacunes qui entourent les fondements de son personnage en les comblant de parties fictives.

Cette démarche est également une tentative de réhabilitation, à la fois de la figure de la sorcière qui symbolise la reconquête du pouvoir féminin lors de la deuxième vague de féminisme des années 1970, mais aussi des figures minorées par la tradition littéraire et historique occidentale. Ce nouvel intérêt historique et sociologique pour les figures « mineures » (G. Deleuze) permet la

naissance d'une littérature qualifiée de remédiatrice ou réparatrice (A. Gefen), conférant une importance particulière à l'individu et à une compréhension empathique des autres. C'est dans ces circonstances que se développe un nouveau type de réinvestissement des mythes (appelé *revisionist mythmaking* par Alicia Ostriker), en particulier par des autrices qui souhaitent revisiter la mythologie antique du point de vue des figures secondaires et souvent féminines. Madeline Miller s'inscrit dans ce mouvement avec ses deux œuvres *Le Chant d'Achilles* et *Circe* qui offrent une nouvelle version de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* d'Homère. De manière similaire, sur un mode fictionnel et à partir d'une mythification d'un personnage historiquement attesté, Tituba réécrit les procès de Salem dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Dans l'optique de rapprocher la figure de la sorcière du lectorat moderne que des philosophes comme Weber considèrent déjà comme désenchanté au début du XXe siècle, les autrices utilisent des catégories d'écritures ambiguës alliant fiction et réalité, telles que le réalisme magique (ou mythologique d'après les termes de Madeline Miller) ou la fiction historique. Afin de redonner une consistance et une individualité à ces figures oubliées, les autrices se sont également attachées à construire un récit initiatique à rapprocher des romans d'apprentissage.

C'est selon cette perspective initiatrice que nous avons organisé la suite de notre réflexion selon les trois objectifs que Simone Vierre confère à l'initiation. Le premier est de s'insérer dans le monde, ce qui équivaut paradoxalement à une exclusion pour les figures inconnues et marginalisées que sont les sorcières. En effet, les deux romans se caractérisent par une tentative de définition de la sorcellerie et de la place que ses pratiquantes peuvent occuper dans la société. Les narratrices s'essaient donc à établir les origines et la nature de leurs pouvoirs, qui semblent s'appuyer à la fois sur une forme innée (un don ou une grâce) et acquise (s'appuyant sur le travail et la volonté). Il ressort d'ailleurs de l'analyse des protagonistes romanesques que la sorcière est un objet controversé, subissant des conceptions contradictoires voire subjectives de la part de différentes communautés ou de différents personnages. À la lumière de ces éléments, nous avons pu analyser le comportement et l'évolution des rituels magiques, chez des protagonistes affirmant leur puissance. Il apparaît alors que les pouvoirs et les désirs de Tituba et Circé s'étendent de plus en plus vers des domaines extrêmes, soit parce qu'ils sont inaccessibles à la compréhension du commun des mortels, soit parce qu'ils sont contaminés par une forme de violence. Cette incertitude et cette intensité anormales et effrayantes associées aux sorcières conduisent les personnages extérieurs – mais aussi les protagonistes elles-mêmes – à regarder leur surnaturalité selon les prismes *a priori* antithétiques du monstre ou de la divinité, qui se traduisent à la fois par leur apparence hybride et l'*ethos* de leur magie.

Ce métissage difficilement cernable pour les autres s'exprime également d'un point de vue social puisque les sorcières adoptent facilement une posture de médiatrices entre les communautés. Celle-ci s'observe à travers l'appartenance multiple de Tituba et Circé à différentes sociétés qui se discriminent pourtant les unes les autres, ce qui oblige les protagonistes à fragmenter leur identité afin de pouvoir se projeter dans différents personnages avec qui elles entretiennent des caractéristiques communes. D'autre part, l'on remarque que les sorcières subissent un processus de marginalisation qui se traduit par le phénomène du bouc émissaire, dont elles constituent par leur étrangeté et leur manque d'appartenance à la communauté les victimes privilégiées, et qui est facilité par une escalade de la violence au sein de leur communauté. Cet ensemble de comportements sociaux provoque naturellement des souffrances et une solitude profonde chez les sorcières, ce dont les catégories sociales dominantes profitent largement et cruellement, poussant Circé et Tituba à considérer l'altérité uniquement selon le prisme de la peur – pour les dominants – et de l'empathie – à l'égard des dominés. Dans une ultime tentative de s'intégrer au monde, les sorcières tentent cependant de s'approprier les mécanismes de marginalisation qui s'exercent à leur encontre et d'étendre leur compréhension des souffrants à ceux qui exercent une forme de pouvoir sur ces derniers.

Puisque l'insertion dans la société semble compromise ou du moins inversée, la domination du monde – qui est le second but de l'initiation – s'effectue moins sur le monde au sens d'ensemble de l'humanité que dans un sens philosophique et spatial, apparemment plus tangible et accessible.⁷¹⁴ La maîtrise de ces univers passe cependant davantage par la compréhension et la connaissance que par un contrôle total. Il apparaît alors que l'intériorité émotionnelle et l'extériorité spatiale soient interconnectées et s'influencent l'une l'autre par l'intermédiaire de la perception qu'en ont les protagonistes. L'intensité du parcours des sorcières et l'extrémité de leurs expériences justifient la radicalité de leurs émotions et réactions. Cependant, cette problématique est d'autant plus importante que la magie dépend des désirs et de l'éthique de ceux qui la pratiquent. Ainsi, nous remarquons que l'aspect tragique annoncé par le mécanisme de la fabrique du bouc émissaire s'observe également par l'intermédiaire de l'hybris et de l'influence des passions (au sens de souffrance et d'amour) tout comme par l'effet cathartique produit par la double émotion d'horreur et de pitié que le comportement et l'usage de la magie provoquent chez

⁷¹⁴C'est en philosophie que le CNRTL classe la troisième définition de « monde » relative à un « ensemble de choses ou de concepts d'un même ordre, considérés dans leur totalité et constituant un aspect de l'univers », incluant « Monde extérieur. "ensemble des objets perçus par les sens, y compris le corps propre et les organes de la perception" » ; tandis que la deuxième partie de la définition comprend un premier sens de « La terre et *p. méton.* la surface de la terre où vivent les hommes. » in « Monde », *Portail lexical : lexicographie*. Nancy, 2012 : Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition/monde>

le lecteur comme chez les autres personnages. Ce dernier point s'observe particulièrement dans les nombreuses tentations vers le mal que Circé et Tituba connaissent, et dans une expérience du monde qui remet en question leur système de valeurs. Celui-ci s'en trouve pourtant fortifié et constitue les fondements d'un parcours transgressif qui s'accorde avec les capacités transformatives des pouvoirs magiques, les sorcières cherchant ainsi à rendre le changement d'autant plus possible voire nécessaire que les apparences ou la forme d'un être se révèlent inadaptées à sa nature.

C'est grâce à cette acquisition progressive d'une clairvoyance tournée vers leur intériorité que les héroïnes peuvent agir sur l'espace et se l'approprier. Elles confirment alors l'un des attributs mythiques de la figure de la sorcière et l'un des jalons du parcours initiatique en entrant en symbiose avec la nature par une alchimie des quatre éléments. Le pouvoir et la volonté transformateurs de Circé et Tituba semblent pouvoir transmuter les lieux destinés à leur captivité en un espace de liberté, par une exploitation du potentiel du moindre avantage possible. L'insularité se révèle d'autant plus centrale qu'elle offre un refuge, un espace de liberté sauvage et un horizon infiniment ouvert sur le monde. La liminalité des narratrices s'observe par ailleurs dans l'importance qu'elles accordent aux technèmes et espaces liminaires tels que le seuil (dans ses différentes formes) qui s'instaure comme un élément de détermination des pouvoirs, le rivage qui porte une charge émotionnelle, ou le croisement.

Enfin, les ouvrages exposent en détails le dernier but de l'initiation que constitue la domination de la mort, indissociable du temps qui mesure l'écoulement de la vie. C'est donc en toute logique que les sorcières s'attachent à maîtriser le temps, par une conscience aiguë de ses propriétés. L'on remarque ainsi que la structure du récit est marquée par une temporalité cyclique et répétitive dont les protagonistes semblent prisonnières dans leur évolution. Elles tentent alors de s'en extraire en contrôlant les différents aspects de leur mémoire : à la fois à travers le souvenir tenace qu'elles conservent des personnages et des événements, mais aussi à travers celui qu'elles laissent à la postérité par l'intermédiaire de leur narration. Ce double mécanisme se met en place dans une optique de transmission et de correction des représentations collectives traditionnelles afin d'établir ce qui leur semble être la vérité. Par ce moyen elles contrôlent à la fois leur connaissance du passé et leur image dans l'avenir.

L'ultime étape de la vie comme de l'initiation devient ainsi accessible, notamment grâce à l'étude constante de la mort que les sorcières ont fournie tout au long de leur parcours. Cela s'observe à travers leur rôle d'intermédiaire entre le monde des vivants et l'au-delà (en nécromanciennes ou figures psychopompes) de même que par l'importance de la symbolique

funéraire (la nuit, les animaux chtoniens ou nocturnes et l'eau, notamment). La problématique de l'au-delà est d'autant plus cruciale dans ces ouvrages que les sorcières se sentent condamnées à survivre, et considèrent leur vie comme une malédiction, ce qui s'explique par les nombreuses souffrances que nous avons détaillées au long de cette explication, mais aussi par l'omniprésence de la mort. Dès lors, celle-ci se présente comme une échappatoire plus désirable qui, bien que paradoxalement mais instinctivement angoissante, se révèle être une véritable épiphanie dès que les protagonistes franchissent le pas ultime, offrant l'accomplissement de tous les aspects de leur apprentissage de l'existence.

La présente étude ne propose malheureusement pas un examen exhaustif d'œuvres aussi complexes que profondes. Il pourrait notamment être intéressant de renverser le point de vue de cette réflexion en s'intéressant à la représentation des systèmes dominants, institutionnels et religieux puisqu'il est frappant de remarquer à quel point les deux ouvrages s'attachent à illustrer un monothéisme négatif et totalitaire. Observer plus précisément la richesse intertextuelle des deux ouvrages est également une considération qui nous a échappé dans cette analyse mais mériterait une étude détaillée.

Finalement, ces romans peuvent manifestement être considérés à l'aune de la catégorie du changement à de nombreux points de vue que l'on peut associer à autant de mots-clés et d'aspects de la transformation : métamorphose, renaissance, renversement des règles, évolution, alchimie, rectification, etc. Il ressort en outre de cette réflexion que les étapes « traditionnelles » ou presque « réglementaires » de l'initiation sont ici franchies de manière incomplète, voire manquées. L'on remarque que les protagonistes échouent à réintégrer le monde après la phase d'isolement ou de marginalisation qui est selon Arnold von Depp la deuxième étape de l'initiation. De la même manière, l'un des objectifs établis par Simone Vierne, s'insérer dans le monde, est ici entièrement inversé. Les autrices proposent ici un parcours initiatique accessible aux figures considérées comme « marginales », pour lesquelles la renaissance dans la société est impossible. La réhabilitation des figures minorées et le réinvestissement des représentations collectives passe donc également dans leur œuvre par la modification même des rites de passage et du chemin d'accès au savoir, pour une nouvelle herméneutique du monde. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que la domination du monde et de la mort ne passe pas par l'acquisition d'une puissance mais par la connaissance, selon le célèbre aphorisme *scientia potentia est*. Nous retrouvons donc l'importance de la femme savante comme figure de pouvoir.

Si l'alternative proposée pour le parcours initiatique ne subit que de légères modifications, c'est que les protagonistes opèrent comme une version de l'inquiétante étrangeté que suscite

l'altérité inconnue ou difficilement compréhensible. La femme est même et pourtant différente de l'homme, il en va de même pour les différences d'ethnie ou de couleur ; et enfin, la sorcière s'institue comme une version irrationnelle de la norme :

Le marginal est finalement une construction mythique de l'« Autre » qui est représentation de soi. Par la condamnation comme par l'idéalisation, on rejette l'autre à la marge de son univers pour finalement se refermer sur ses propres repères. On assiste alors à une bipolarisation dialectique où se croisent aversion pour l'autre et respect de sa spécificité, ironie et impartialité, déresponsabilisation et refus d'ingérence, exclusion et délimitation protectrice pour maintenir des identités culturelles.⁷¹⁵

En cela, la sorcière devient une figure privilégiée pour critiquer et questionner dans un même temps la société et le statut de la réalité, l'une et l'autre transformant entièrement la conception de l'univers et de l'existence. Illustrant l'importance grandissante des études de genre et des études postcoloniales, de même que l'intérêt indéfectible de la culture occidentale pour le surnaturel et les récits de l'Antiquité, le réinvestissement de la figure de la sorcière s'insère également dans la mouvance scientifique qui révolutionne notre perception du monde et de la mort. En effet, les théories de la relativité générale, de la mécanique quantique ou encore les concepts de rétrocausalité et de synchronicité nous invitent aujourd'hui à considérer la possibilité d'un temps non-linéaire, d'une interdépendance entre le temps et l'espace, voire de l'inexistence du temps. De récents travaux sur la conscience et les expériences de mort imminente nous incitent également à concevoir l'hypothèse d'une survie de l'âme ou de la conscience au-delà du décès corporel.

De ce point de vue, l'étude de Régis Bertrand, Anne Carol et Jean-Noël Pelen dans leur ouvrage *Les Narrations de la mort* sur l'expérience et la conception de l'au-delà dans la littérature témoigne de ce développement parallèle des sciences dures et des sciences humaines. Cette révolution philosophique et scientifique est approchée par Anne Carol, qui remarque le paradoxe du récit *a priori* impossible de la mort dont l'objet apparaît comme indicible par nature :

Récemment, les progrès des techniques de réanimation ont pourtant créé une sorte d'entre-deux de la vie et de la mort et donné naissance aussi aux récits de mort, aux *near death experiences* que Raymond Moody a rassemblés dans *Life after Life* (1976), dont le succès a été immédiat – au moins dans le grand public. Dans les siècles précédents, ce type d'expérience n'est pas imaginable. La mort y constitue, du point de vue qui nous intéresse, une frontière infranchissable, qui signifie l'échec de toute narration. Or, la

⁷¹⁵FEUILLEBOIS-PIERNUNNEK E., « Introduction » in FEUILLEBOIS-PIERNUNNEK E., BEN LAGHA Z. *Etrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, éd. Classiques Garnier, Paris, 2015. p. 24.

médecine, qui engrange quelques succès dans la lutte contre la mort au XIX^e siècle, est habituée depuis l'essor de la méthode anatomo-clinique à interroger les morts dans ses amphithéâtres. Elle explore les marges de l'existence humaine, tant à ses débuts qu'à son terme. Rien d'étonnant à ce qu'elle cherche, dans cette démarche conquérante, à transgresser cette frontière agaçante, à réduire cet inconnu, à construire un nouveau savoir autour de la mort, à défaut de pouvoir la vaincre⁷¹⁶

Nous pouvons également citer à ce sujet « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, de Frédéric Weinmann paru en 2018 aux éditions du Seuil, et qui propose une analyse de ce type de récit en soulignant que ce dernier était quasiment inexistant avant les années 1980, à partir desquelles il a suscité un véritable engouement.

⁷¹⁶CAROL A. « La mort "vécue", entre littérature et médecine », in BERTRAND R., CAROL A., PELEN J-N. (dir.) *Les Narrations de la mort*, [2005], Presses Universitaires de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », Aix-en-Provence, 2017, pp. 149-158 consulté sur <https://books.openedition.org/pup/7250?lang=fr>

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

I. Corpus principal

CONDE M. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, éd. Mercure de France, Paris, 1986.

MILLER M. *Circe : A Novel*, [Ebook, April 2018] éd. Hachette Book Group, New York, 2018.

MILLER M. *Circé*, traduit de l'anglais par Christine Auché, éd. Editions Rue Fromentin, Paris, 2018.

II. Autres œuvres citées

MICHELET J. *La Sorcière*, éd. Gallimard, Paris, 2016.

PLATON, *Phédon*, éd. Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1969.

WOOLF V. *Une chambre à soi*, [1977] éd. Denoël, traduit de l'Anglais par Clara Malraux, Paris, 1992.

Traduction Œcuménique de la Bible, traduit de l'hébreu et du grec par Louis Segond, [1910], 1988 consulté sur <https://www.levangile.com/Bible-LSG-2-22-1-complet-Contexte-oui.htm>

CORPUS SECONDAIRE

I. Sources sur la sorcière et le féminisme

a) Histoire et sociologie

BECHTEL G. *La Sorcière et l'Occident : La destruction de la sorcellerie en Europe des origines aux grands bûchers*, éd. Plon, Paris, 1997.

BERNAND A. *Sorciers grecs*, éd. Fayard, Paris, 1999.

CHEVERS E. « Salem Village, March the 1st Sarah Goods Examination », 1691/2, in *Essex County Court Archives, Salem – Witchcraft*, Vol. 1, n°11 & 12 consulté sur <http://salem.lib.virginia.edu/n125.html>

CHOLLET M. *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, éd. La Découverte, coll. Zones, Paris, 2018.

DUNANT C. « La magie en Grèce » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°18, décembre 1959, pp. 477-482 consulté sur <https://doi.org/10.3406/bude.1959.4183>

FEDERICI S. *Caliban et la Sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*, [2004] traduit de l'anglais (États-Unis) par le collectif Senonevero, éd. Entremonde et Senonevero, Genève, 2014.

GAGNON A. (dir.) « Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin » in *MuseMedusa*, n°5, 2017 consulté sur <http://figura.uqam.ca/appels-et-offres/5e-numero-de-musemedusa-sorcieres-et-sorciers-figures-dun-pouvoir->

JACQUES-LEFEVRE N. *Histoire de la sorcellerie démoniaque : les grands textes de référence*, éd. Honoré Champion, Paris, 2020.

KRAMER H., SPRENGER J. *Malleus Maleficarum*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Montague Summers, [1928], éd. Pantianos Classics, 1948.

MARTIN M. *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, éd. Le Manuscrit, Paris, 2004.

MUCHEMBLED R. (dir.) *Magie et Sorcellerie en Europe du Moyen Age à nos jours*, éd. Armand Colin Paris, 1994.

MUDIMBE-BOYI E. (dir.) *Essais sur les cultures en contact. Afrique, Amériques, Europe*, éd. Karthala, Paris, 2006, pp. 161-182 consulté sur <https://www.cairn-int.info/essais-sur-les-cultures-en-contact--9782845868052-page-161.htm>

OBADIA L. *L'Anthropologie des religions*, éd. La Découverte, Paris, 2012, p. 85-103, consulté sur <https://www.cairn-int.info/l-anthropologie-des-religions--9782707173737-page-85.htm>

PALOU J. « Misère et Sorcellerie » in PALOU J. *La Sorcellerie*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p. 22 consulté sur <https://www.cairn.info/la-sorcellerie--9782130524991-page-16.htm>

REVERT E. *De quelques aspects du Folklore martiniquais : la magie antillaise*, [1948], éd. Editions Bellenard, Paris, 1951.

SANCHEZ P. (dir.) *La Rationalité des croyances magiques*, éd. Librairie Droz, Genève, 2007 pp. 77-157. DOI : 10.3917/droz.sanch.2007.01.

STARHAWK, *Rêver l'obscur : femmes, magie et politique*, traduit de l'anglais par Morbic, [1982], éd. Cambourakis, coll. Sorcières, 2015.

VONS J. « Dieux, femmes et "pharmacie" dans la mythologie grecque » in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 89^e année, n°332, 2001, pp. 501-512. DOI : 10.3406/pharm.2001.5283

b) Littérature

GARNIER X. *La magie dans le roman africain*, éd. Presses universitaires de France, Paris, 1999.

GONDOUIN S. « Circé l'ambiguë : quelques révisions d'une figure mythique dans la littérature hispano-américaine » in *Cahiers d'études romanes*, n°27, 2013, pp. 209-219 consulté sur <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4078>

KOUVOUAMA A., PRIGNITZ G., MAUPEU H. (dir.) *Sorcellerie, Pouvoirs : écrits et représentations*, éd. Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 2018.

LANCNER-HARF L. *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, éd. Honoré Champion, Paris, 1984.

LAPLACE-CLAVERIE H. « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », in *Repères, cahier de danse*, vol. 30, n° 2, 2012, pp. 5-8.

STANLEY SPARTH B. (Barbette) « From Goddess to Hag : The Greek and the Roman Witch in Classical literature » in STRATTON K.B. et KALLERES D. S. (dir.) *Daughters of Hecate : Women and Magic in the Ancient World*, éd. Oxford university press, New York, 2014, pp. 44-45.

SCHMITT J-C. « Le spectre de Samuel et la sorcière d'En Dor. Avatars historiques d'un récit biblique » in *Études rurales*, n°105-106, 1987, pp. 37-64 consulté sur <https://doi.org/10.3406/rural.1987.3179>

c) Féminisme

BERSIANIK L., BROSSARD N., COTNOIR L., DUPRE L., SCOTT G., THEORET F. *La Théorie, un dimanche*, les éditions du remue-ménage, Montréal, 2018.

BURGART GOUTAL J. « Amazones et sorcières : deux récits d'origine dans la pensée écoféministe. », Communication aux journées d'étude de l'Association Charles Gide : « Fictions originelles, états hypothétiques et conjectures historiques dans la pensée économique », 2016 consulté sur https://www.academia.edu/25159114/Amazones_et_sorci%C3%A8res_deux_r%C3%A9cits_dor

igine_dans_la_pens%C3%A9e_%C3%A9cof%C3%A9ministe_Communication_aux_journ%C3%A9es_d%C3%A9tude_de_lAssociation_Charles_Gide_Fictions_originelles_e_tats_hypothe_tiques_et_conjectures_historiques_dans_la_pens%C3%A9e_%C3%A9conomique_2016

GANDON A.-L. « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société » *in Recherches féministes*, vol. 22, n°1, 2009, p. 5-25 consulté sur <https://id.erudit.org/iderudit/037793>

II. Etudes sur le corpus primaire

a) Maryse Condé

ARAUJON N. *L'œuvre de Maryse Condé : à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte : actes du Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, Pointe-à-Pitre, 14-18-mars 1995*, éd. L'Harmattan, Paris, 1996.

CHALI J-G. « Place et rôle des plantes dans l'imaginaire de Maryse Condé : le cas de Tituba sorcière de Salem », *in VertigO*, vol. 17, n°3, décembre 2017 consulté sur <https://doi.org/10.4000/vertigo.18909>

GOTTIN K. « La Voix "à venir" du sujet féminin dans le Nouveau Monde : Conversation et énonciation dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* » *in Nouvelles Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2006, Vol. 21, N° 1, consulté sur <http://www.jstor.com/stable/25701948>

KOBLAN-HUBERSON E. B. « Mémoire et souvenir dans l'imaginaire antillais - Maryse Condé et Fabienne Kanor: Identité et existence noire aux Antilles et en France » *in Honors Projects*, 2020, consulté sur <https://digitalcommons.bowdoin.edu/honorsprojects/170>

MAGNIMA-KAKASSA A. « Histoire et fictions littéraires : l'exemple des sorcières de Salem chez Maryse Condé », *in Akofena*, Vol. 1, n°002, Université Omar Bongo, 2020, pp. 425-434.

PAGAN LOPEZ A. *Le visible et l'invisible : Moi, Tituba sorcière...*, Université de Murcia, 2004.

RAMOND JURNEY F. « Voix sexualisée au féminin dans "Moi, Tituba sorcière" de Maryse Condé » *in The French Review*, Vol. 76, N°6, May, 2003.

ROUSSOS K. *Décoloniser l'imaginaire : Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie Ndiaye*, éd. L'Harmattan, Paris, 2007.

SELAO C. *Le double palimpseste de Maryse Condé, Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, éd. ENS Editions, 2013, pp. 189-202, consulté sur <https://books.openedition.org/enseditions/2461?lang=fr#authors>

SULLIVAN M. « Au ban de la société, à la frontière de l'Amérique : les sorcières et les marginaux dans *Moi, Tituba sorcière... de Maryse Condé* », in *Voix plurielles*, Vol. 14, n°1, 2017, consulté sur <https://doi.org/10.26522/vp.v14i1.1547> PAGAN LOPEZ A. *Le visible et l'invisible : Moi, Tituba sorcière...*, Université de Murcia, 2004.

TAMIOZZO J. (2002). « L'altérité et l'identité dans *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, de Maryse Condé » in *Recherches féministes*, vol. 15, n°2, 2002, pp. 123–140 consulté sur <https://doi.org/10.7202/006513ar>

VIALA F. « 8 - Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé », in CARRUGI N. (dir.) *Maryse Condé. Rébellion et transgression*, éd. Karthala, Paris, 2010, pp. 131-146 consulté sur <https://doi.org/10.3917/kart.carru.2010.01.0131>

b) Madeline Miller

DEVI B. N., KHURAIJAM N. « From Subjugation to Empowerment : Recasting Homer's Minor Character in Madeline Miller's *Circe* » in *Dogo Rangsang Research Journal*, Vol. 10, Issue 7, N°17, July 2020.

GOVERS S. *Feminist Voices in Modern Mythmaking. On the representation of Women in Pat Baker's The Silence of the Girls and Madeline Miller's Circe*, Université de Leiden, 2020.

MACMILAN C. « The Witch(es) of Ææa, Immortality and the Chronotope in Madeline Miller's *Circe* » in *Gender Studies*, vol.18, Université d'Istanbul, 2019.

III. Etudes littéraires, philosophiques et ethnologiques sur les thèmes

BACHELARD G. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1942.

BACHELARD G. *La Psychanalyse du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1973.

BACHELARD G. *La Terre et les rêveries du repos*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1948.

BAKHTINE M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, traduit du russe vers l'anglais par Caryl Emerson et Michael Holquist, éd. University of Texas Press Slavic Series n°1, Austin, 2002.

BARTHES R. « Proust et les noms » in *Nouveaux essais critiques*, 1967, consulté sur http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__nouveaux_essais_critiques__fr.htm#4

BERTRAND R., CAROL A., PELEN J.-N. (dir.) *Les Narrations de la mort*, [2005], Presses Universitaires de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », Aix-en-Provence, 2017, pp. 149-158 consulté sur <https://books.openedition.org/pup/7250?lang=fr>

BURGOS J. (dir.) *Le monstre (1) : présence du monstre - mythe et réalité*, éd. Editions Lettres Modernes, Paris, 1975.

CAIOZZO A., DEMARTINI A.-E. (dir.) *Monstre et imaginaire social : approches historiques*, éd. Créaphis, Paris, 2008.

CAIOZZO A. et ERNOULT N. (dir.) *Femmes médiatrices et ambivalentes : mythes et imaginaires*, éd. Armand Colin, Paris, 2012.

CASSIRER E. *La philosophie des formes symboliques, tome II : la pensée mythique*, traduit de de l'allemand par Jean Lacoste, éd. Editions de Minuit, Paris, 1979.

COOPER-RICHET D., VINCENS-PUJOL C. (dir.) *De l'île réelle à l'île fantasmée : voyage, littérature(s) et insularité (XVIIe-XXe siècles)*, éd. Nouveau monde éditions, Paris, 2012.

ELIADE M. *Forgerons et Alchimistes*, éd. Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1977.

FEUILLEBOIS-PIERNUNEK E., BEN LAGHA Z. (dir.) *Etrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, éd. Classiques Garnier, Paris, 2015.

FERRY A., LEONARD-ROQUES V. (dir.) *Réception créatrice contemporaine des mythes et grands récits de l'Antiquité*, éd. Publications numériques du CEREdi, « Les Carnets du CEREdi », n°1, 2021, consulté sur <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1116>

GIRARD R. *De la violence à la divinité*, éd. Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 2007.

HAMON P. *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, éd. Corti, Paris, 1989.

LE GUILLOU P. *Figures et rituels initiatiques dans le roman et le récit français entre 1970 et 1980*, Université de Rennes II, 1997.

LEONARD-ROQUES V. « Essai d'approche sociopoétique de la figure de Cassandre », *Sociopoétiques*, n°1, 2016 consulté sur <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=611>

MENARD S. « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », in *Litter@ Incognita* n°8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse, automne

2017, consulté sur <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/files/2017/09/Le-%C2%AB-personnage-liminaire-%C2%BB-.pdf>

MILCENT A.-L. (dir.) *L'inquiétante étrangeté des monstres : monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIXe-XXe siècle*, éd. Editions Universitaires de Dijon, Dijon, 2013.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI I. *Le Chant de Pénélope*, éd. Belin, Paris, 1994.

ROHRBASSER J. « Mourir en philosophe » in *Gérontologie et société*, vol. 27, n°108, 2004/1, pp. 55-71 consulté sur <https://doi.org/10.3917/g.s.108.0055>

SCARPA M. « Le personnage liminaire », in *Romantisme*, vol. 145, n°3, 2009, pp. 25-35 consulté sur <https://doi.org/10.3917/rom.145.0025>

STAWINSK-JANNUSTA C. « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique 1830-1880 », *Labyrinthe*, n°18, 2004, pp. 21-24 consulté sur <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.204>

TOMICHE A., ZOBERMAN P. (dir.) *Littérature et identités sexuelles*, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », Paris, 2007.

VAN GENNEP A. *Les rites de passage*, éd. Arnold A. et J. Picard, Paris, 1981.

VAN KASTEEL H. *Questions homériques : physique et métaphysique chez Homère*, éd. Beya, Bruxelles, 2012.

VIERNE S. *Rite, roman, initiation*, éd. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973.

VINCENT J.-M. « Le désenchantement du monde : Max Weber et Walter Benjamin » in *Revue Européenne des Sciences sociales*, vol. 33, n° 101, 1995, pp. 95-106 consulté sur www.jstor.org/stable/40370102

IV. Ouvrages théoriques littéraires

BALLESTRA-PUECH S. et MOURA J.-M. (dir.) *Le Comparatisme aujourd'hui*, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 1999.

CLOSSON M. *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : Genèse de la littérature fantastique*, éd. Droz, Genève, 2000.

DALLAIRE P. « Fiction historique : enjeux théoriques et idéologiques », Université de Paris (Paris-Diderot), 2019, consulté sur <https://doi.org/10.4000/transatlantica.15127>

FOUCRIER C., MORTIER D. (dir.) *L'Autre et le Même : Pratiques de Réécritures*, Publications de l'Université de Rouen, Paris, 2001.

GEFEN A. *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, éd. Corti, Paris, 2017.

HEGERFELDT A.C. *Lies that tell the Truth : Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, éd. Rodopy, New York, 2005.

JOUVE V. *Poétique du roman*, [2010], éd. Armand Colin, Paris, 2014.

MORETTI F. *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture*, [1987], traduit de l'italien par Albert Sbragia, éd. Verson, Londres, 2000.

PIFFAULT O. (dir.) *Il était une fois... les contes de fées : le cahier*, éd. Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001.

PROPP V. *Morphologie du conte*, traduit par DERRIDA M., TODOROV T. et KAHN C., éd. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1970.

SLEMON S. « Magic Realism as Postcolonial Discourse » in ZAMORA L. P. and FARIS W. B. (dir.) *Magical Realism : Theory, History, Community*, éd. Duke University Press, New York, 1995.

SHAHID ABDULLAH A. « Salman Rushdie's *Midnight's Children*: Connection between Magical Realism and Postcolonial Issues » in *International Journal of English and Education*, vol. 3, 2014, p. 341 consulté sur https://www.academia.edu/34044147/Salman_Rushdies_Midnights_Children_Connection_betw_eeen_Magical_Realism_and_Postcolonial_Issues

VINCLAIR P. « De l'épopée et du roman : énergétique comparée », Université du Maine, 2014, p. 111 consulté sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01336396>

V. Etudes critiques et théoriques sur le mythe

GELY-GHEDIRA V. *Mythe et récit poétique*, éd. Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1998.

GHIASIZARCH A. « Gènes et mythes littéraires : pour un modèle biologique du dynamisme mythique », Université de Grenoble, 2011 consulté sur <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00596834/document>

KUNZ WESTERHOFF D. (dir.) *Mnémosynes ; La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, éd. Georg, Genève, 2008.

LEONARD ROQUES V. *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, éd. Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2008.

MONNEYRON F. *Mythes et littérature*, [2002], éd. Presses universitaires françaises, coll. Que sais-je ?, Paris, 2012.

OSTRIKER A. « The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking » in *Signs*, Vol. 8, n°1, p. 72 consulté sur <https://www.jstor.org/stable/3173482?seq=1>

PARIZET S. (dir.) *Mythe et littérature*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Paris, 2008.

SELLIER P. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » in *Littérature*, n°55 « La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle », 1984, consulté sur <https://doi.org/10.3406/litt.1984.2239>

THIBAUT SCHAEFER J. « Récit mythique et transtextualité » in CAZIER P. (dir.) *Mythe et création*, coll. Université Charles-de-Gaulle-Lille III, éd. Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994.

VI. Données culturelles sur les Antilles, les Caraïbes, l'Afrique et l'Amérique

« Fiches patrimoines : Origines, croyances et traditions autour de la mort », *Mémoires de Guadeloupe*, Guadeloupe, 2014, consulté sur <http://www.memoires-de-guadeloupe.com/patrimoine/fiche/31>

DOMMERGUES A. « Le culte du serpent en Afrique noire », in *Présence Africaine*, vol. 114, no. 2, 1980, p. 134 consulté sur <https://doi.org/10.3917/presa.114.0132>

MULOT S. « Le mythe du viol fondateur aux Antilles françaises », in *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3, 2007, pp. 517-524 consulté sur <https://doi.org/10.3917/ethn.073.0517>

VARIN M. « La symbolique du serpent sur le continent américain », Faculté de médecine de Créteil, 2008, consulté sur <http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=925>

VII. Psychologie

POIRIER COURBET D. « 2. Des silences aux paroles », POIRIER COURBET D. (dir.) *Vivre après un viol. Chemins de reconstruction*, éd. Erès, Paris, 2015 consulté sur <https://www.cairn.info/vivre-apres-un-viol--9782749248646-page-29.htm>

VIII. Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie française, éd. Classiques Garnier Numérique, 1932-1935.

Portail lexical : lexicographie. Nancy, France, 2012 : Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) consulté sur <https://www.cnrtl.fr/definition>

BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. Editions du Rocher, Paris, 1988.

BRUNEL P. (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, éd. éditions du Rocher, Paris, 2002.

CHAUVIN D. (dir.) *Questions de mythocritique : dictionnaire*, éd. Editions Imago, Paris, 2005.

CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (dir.) *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, [1969] éd. Editions Robert Laffon, coll. Bouquins, Paris, 1982.

FURETIERE A. *Dictionnaire universel*, éd. *Classiques Garnier Numérique*, 1690.

PICOCHÉ J. (dir.) et ROLLAND J-C. *Dictionnaire d'étymologie du français*, [1992], éd. Le Robert, Paris, 2015.

RICHELET P. *Dictionnaire françois*, éd. *Classiques Garnier numérique*, 1680, consulté sur <https://www-classiques-garnier-com.scd-proxy.univ-brest.fr/numerique->

IX. Entretiens

Entretien avec Maryse Condé par Vévé A. Clark, 9 avril 1988, consulté sur <https://www.jstor.org/stable/2931144>

Entretien avec Madeline Miller par Elizabeth Dokas, 2015 consulté sur <http://midwestgothic.com/2018/05/interview-madeline-miller/>

Entretien avec Madeline Miller par Trisha Ping, *Bookpage*, 2018, consulté sur https://bookpage.com/interviews/22494-madeline-miller-fiction#.X_HCS9hKiUk

Entretien avec Madeline Miller par James Blake Wiener, 2019, consulté sur <https://www.ancient.eu/article/1372/interview-circe-by-madeline-miller/>

Entretien avec Madeline Miller par Jeffrey Brown, 2019, consulté sur <https://www.pbs.org/newshour/show/circe-author-madeline-miller-answers-your-questions>

Entretien avec Madeline Miller par John Plotz et Gina Turrigiano « On *Circe* Mythological Realism and Literary Corrective », *Publicbooks*, 2019 consulté sur <https://www.publicbooks.org/madeline-miller-on-circe-mythological-realism-and-literary-correctives/>

PFAFF F. *Nouveaux entretiens avec Maryse Condé : écrivain et témoin de son temps*, éd. Karthala, Paris, 2016.

Médiagraphie

CLOSSON M. « Histoire imaginaire de la sorcière - Marianne Closson », *Espace Mendès France*, 21/01/2021, consulté sur <https://www.youtube.com/watch?v=-i48g3y7SM4>

Table des matières

Introduction	1
Partie 1 : Sorcières, féminisme et révision de la matière mythique	10
I. L'évolution de la figure de la sorcière de l'Antiquité au XXI ^e siècle	10
A. La magicienne antique : Circé	10
B. La sorcière maléfique de la chrétienté : Tituba	15
C. La réhabilitation féministe de la sorcière au XX ^e siècle	21
II. Adapter le roman à la figure de la sorcière – Adapter la représentation de la sorcière au lectorat contemporain	24
A. La littérature remédiatrice des XX ^e et XXI ^e siècles : le <i>revisionist mythmaking</i>	25
a) <i>Le choix de la réécriture dans l'éthique du care moderne</i>	25
b) <i>Exemples emblématiques de révision des mythes : le cas de notre corpus</i>	28
B. Fiction et réalité	31
a) <i>Entre réalisme magique et fiction historique</i>	31
b) <i>Des récits initiatiques</i>	35
Partie 2 : S'insérer dans le monde	39
I. Comment être sorcière ?	39
A. Naturel ou acquis ?	39
B. L'évolution des pouvoirs et les rituels	44
C. Entre monstruosité et divinité sublime : l'hybridité de la sorcière	52
II. Médiatrice entre les communautés	59
A. Métissage social : trouver une appartenance pour trouver son identité	60
B. <i>Pharmakos</i> et bouc émissaire : le processus de marginalisation	67
C. Considérer l'autre : la chaîne de la peur et de la souffrance	73
Partie 3 : Dominer le monde	80
I. Maîtriser ses émotions	80
A. La démesure tragique : orgueil et passion	81

B.	Susciter l'horreur et la pitié : perfectionnisme moral et culpabilité.....	88
C.	Figures de la transgression, du changement, de la métamorphose	95
II.	Conquérir l'espace.....	101
A.	L'alchimie des quatre éléments.....	101
B.	Evolution des lieux : transmuter la captivité en liberté.....	109
C.	Espaces liminaires.....	116
Partie 4 : Dominer la mort.....		124
I.	La maîtrise du temps	124
A.	La conscience du cycle	125
B.	Les porteuses de mémoire : l'importance de la transmission	131
C.	Le recul narratif : anticipation posthume et analyse rétrospective.....	138
II.	Apprendre à mourir.....	145
A.	La nécromancienne et la symbolique funéraire	146
B.	Condamnation à survivre : la souffrance comme prix de l'immortalité	151
C.	La mort transformatrice : de l'angoisse à l'épiphanie.....	156
CONCLUSION		162
Bibliographie.....		169