

MEMOIRE, EXIL ET IDENTITE POSTCOLONIALE :

ÉTUDE DE MOI, TITUBA, SORCIÈRE... NOIRE DE SALEM ET HÉRÉMAKHONON DE MARYSE CONDÉ

DHANISHTA PRAVEEN
UG Student
AMITY UNIVERSITY NOIDA, UTTERPRADESH

ABSTRAIT : Ce mémoire explore l'œuvre de Maryse Condé à travers les prismes de l'identité, de la mémoire et de l'exil dans une perspective postcoloniale. En se concentrant principalement sur *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem* et *Hérémakhonon*, l'étude va au-delà des interprétations simplistes qui envisagent l'identité comme un processus de rétablissement ou de guérison. En s'appuyant sur une analyse textuelle minutieuse, l'argumentation démontre que les personnages de Condé n'atteignent pas un sens de soi stable ou réconcilié. Au lieu de cela, ils vivent des expériences marquées par le déplacement, la contradiction et la tension interne. L'exil se manifeste non seulement comme une condition géographique, mais également comme un état psychologique durable. De la même manière, la mémoire n'agit pas comme un moyen de régler le passé ; au contraire, elle demeure un espace où les blessures historiques subsistent et continuent d'avoir un écho. Cette recherche s'inscrit également dans les cadres critiques postcoloniaux et féministes, tout en tenant compte de la résistance explicite de Condé à être qualifiée d'« écrivaine féministe ». Ce faisant, cela met en évidence la tension entre les modèles théoriques et l'unicité de sa voix littéraire. L'argument principal de ce mémoire est que, dans l'œuvre de Condé, l'identité n'est pas retrouvée mais subie. Elle se constitue à travers l'incomplétude et la rupture plutôt qu'à travers l'unité. En privilégiant une lecture lente et critique, ce travail met en exergue l'importance de maintenir la complexité des textes littéraires sans les soumettre à des grilles idéologiques simplificatrices.

Mots-clés: Identité, Exil, Mémoire, Postcolonialisme, Féminité, Fragmentation, Altérité, Littérature caribéenne, Maryse Condé

INTRODUCTION

La littérature postcoloniale s'est toujours intéressée aux problématiques d'identité : comment celle-ci est modelée, fragmentée et redéfinie à la suite de l'histoire coloniale. Dans ce domaine, l'identité est fréquemment considérée comme quelque chose de perturbé mais finalement récupérable, une construction qui, malgré les bouleversements et le traumatisme, peut être reconstituée grâce à la mémoire, au retour culturel ou à la conscience historique. Ces cadres suggèrent souvent un cheminement vers la cohérence : de la fragmentation à l'intégralité, de l'exil à l'appartenance, du silence à l'expression.

Les œuvres de Maryse Condé viennent complexifier cette attente. Dans le contexte postcolonial francophone, Condé aborde des thèmes tels que la mémoire, l'exil et l'identité, mais elle refuse de les transformer en récits fixes ou rédempteurs. Sa fiction n'apporte pas la consolation de la guérison ni la certitude de l'auto-définitions. Il présente plutôt l'identité comme étant instable, morcelée et constamment en déséquilibre.

Cette thèse étudie la représentation de l'identité féminine postcoloniale dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, deux ouvrages qui mettent en avant les complexités de la formation du sujet dans les histoires de déplacement et de domination. Plutôt que de considérer l'identité comme une fin à atteindre, ces textes la dévoilent comme un processus façonné par des forces qui s'opposent à la clôture. La mémoire ne fonctionne pas comme un outil de reconstruction ; elle agit plutôt comme une présence constante et souvent pesante. L'exil ne se limite pas au déplacement physique ; il devient une condition persistante qui façonne la perception et l'expérience. Le traumatisme ne se résout pas en compréhension ; il perturbe l'expression, émergeant à travers le langage et le silence.

L'argument majeur de cette recherche est que dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, la mémoire, l'exil et le trauma ne conduisent pas à la guérison ou à l'autodéfinition. Au lieu de cela, elles génèrent une identité féminine fragmentée, instable et constamment en négociation qui échappe à toute clôture. Cet argument remet en question les hypothèses prédominantes dans le discours postcolonial, qui mettent fréquemment l'accent sur la possibilité de restituer l'identité par le biais du retour, de la mémoire ou de la continuité culturelle. En revanche, l'œuvre de Condé laisse supposer que ces processus ne débouchent pas forcément sur une cohérence, mais peuvent plutôt accentuer la fragmentation.

Le choix de ces deux textes revêt une grande importance. *Moi, Tituba, sorcière...* réinvente l'existence d'une figure historiquement marginalisée, mettant en avant une voix qui a été majoritairement gommée des récits historiques dominants. En procédant à cet acte de re-narration, Condé s'attaque à l'entrelacement de l'histoire, de la mémoire et de l'identité, tout en complexifiant simultanément le concept de réappropriation narrative. En revanche, *Hérémakhonon* offre un récit contemporain de déracinement et de désenchantement, mettant en avant un protagoniste dont la quête d'appartenance ne débouche pas sur une résolution. Ces œuvres, bien qu'offrant des perspectives contrastées sur l'identité postcoloniale, sont néanmoins interconnectées, permettant ainsi une analyse comparative mettant en lumière à la fois la continuité et la divergence.

L'étude utilise une méthodologie analytique et comparative, fondée sur une lecture attentive des textes primaires. On porte une attention particulière à la voix narrative, à la structure et au développement thématique, en mettant l'accent sur la représentation de la mémoire, de l'exil et du traumatisme ainsi que sur leur influence sur la construction de l'identité. Cette approche s'inspire de perspectives théoriques issues des études postcoloniales et féministes, qui offrent un cadre pour comprendre les contextes historiques et culturels plus larges dans lesquels les textes se situent.

Cependant, l'application de la théorie dans cette étude reste prudente. Bien que les cadres postcoloniaux et féministes fournissent des perspectives précieuses, ils comportent également le risque d'imposer une cohérence à des textes qui lui résistent. Le travail de Condé en particulier remet en question la tendance à classer et stabiliser l'identité selon des modèles théoriques rigides. Ainsi, cette thèse examine de manière critique ces cadres, les utilisant comme instruments d'analyse plutôt que comme structures interprétatives définitives.

La structure de la thèse illustre bien l'évolution de cet argument. Le premier chapitre pose les bases conceptuelles en analysant la manière dont Condé conteste les récits postcoloniaux prédominants de l'identité, remettant en question les postulats de cohérence et de représentation collective. Le second chapitre examine les rôles de la mémoire, de l'exil et du concept de foyer, montrant comment ces éléments agissent non pas comme des forces stabilisantes, mais comme des conditions qui entretiennent la fragmentation. Le troisième chapitre se concentre sur le corps et le traumatisme, examinant comment les expériences de violence et leur expression—ou non-expression—complexifient davantage l'identité. Le chapitre quatre explore la voix narrative et la forme, démontrant comment les structures de pouvoir influencent l'expression de l'identité. Le dernier chapitre regroupe ces analyses à travers une critique des interprétations existantes, articulant une position qui met l'accent sur le refus, l'instabilité et le manque de clôture.

Cette thèse cherche, à travers ce développement, à prouver que l'identité dans l'œuvre de Condé ne peut pas être perçue comme une construction achevée ou cohérente. Il reste ouvert, modelé par des forces qui à la fois le définissent et le déstabilisent. En résistant aux récits de résolution, Condé propose une représentation de l'identité féminine postcoloniale qui reflète la complexité de l'expérience vécue sans les réduire à des modèles simplifiés.

En fin de compte, cette étude soutient que l'importance de l'œuvre de Condé réside non pas dans sa capacité à fournir des réponses, mais dans son refus de le faire. Cela remet en question l'idée que la littérature doit résoudre les conflits qu'elle présente, proposant plutôt que ces tensions sont indispensables pour comprendre les réalités qu'elle cherche à représenter. Dans ce contexte, l'identité n'est pas un élément que l'on découvre ou récupère, mais plutôt un aspect constamment négocié - inachevée, instable et qui résiste à la clôture.

REVUE DE LITTÉRATURE

Les œuvres de Maryse Condé ont fait l'objet d'un examen approfondi dans le cadre de la critique littéraire postcoloniale et féministe, en particulier en ce qui concerne les thèmes de l'identité, de la mémoire et de la représentation historique. Les chercheurs ont souligné son implication dans l'histoire coloniale et la subjectivité diasporique, tout en reconnaissant la complexité et l'ambiguïté qui caractérisent ses récits.

Lionnet (1995) examine l'idée d'identité transculturelle, soutenant que les sujets postcoloniaux vivent au sein de plusieurs cadres culturels qui se chevauchent. Son analyse est utile pour saisir la fluidité et l'hybridité présentes dans l'œuvre de Condé. Toutefois, le cadre théorique de Lionnet tend à supposer que ces identités, bien que complexes, peuvent toujours être comprises dans une structure théorique cohérente.

De même, Mudimbe-Boyi (1999) explore la confluence du genre et de l'identité postcoloniale, mettant en lumière la manière dont les expériences féminines sont fréquemment mises à l'écart dans les récits nationalistes et historiques. Son travail met en évidence la critique de Condé concernant ces exclusions, en particulier en ce qui concerne la représentation de la subjectivité féminine dans les contextes post-indépendance. Cette perspective est particulièrement pertinente pour Hérémakhonon, un lieu où la désillusion politique se croise avec la marginalisation liée au genre.

Selon Nesbitt (2003), l'œuvre de Condé s'inscrit dans des discussions plus larges sur la mémoire, l'histoire et la subjectivité dans la littérature caribéenne française. Son analyse met en évidence le rôle de la mémoire comme un lieu de tension entre le passé et le présent, participant à la construction de l'identité. Cependant, ces méthodes tendent fréquemment à associer l'œuvre de Condé à d'importants paradigmes théoriques, ce qui peut risquer d'ignorer sa résistance à une interprétation définitive.

La critique féministe a également eu une influence considérable sur l'interprétation des textes de Condé. L'impact théorique de Simone de Beauvoir, notamment dans *Le Deuxième Sexe* (Beauvoir, 1949), a guidé les études sur l'oppression genrée et la construction de la femme en tant qu'« Autre ». Bien que ce cadre offre des perspectives précieuses, les personnages de Condé ne suivent pas toujours la trajectoire de libération ou de transcendance suggérée par Beauvoir. Au lieu de cela, ils demeurent dans des conditions d'ambiguïté et de contradiction.

La position personnelle de Condé complique davantage les interprétations féministes. Dans son essai *Je ne suis pas une écrivaine féministe* (Condé, 1988), elle s'oppose à l'enfermement dans un cadre idéologique rigide, mettant plutôt en avant l'importance de

dépendre l'expérience vécue. Cette position remet en question les interprétations qui tentent d'associer exclusivement son œuvre à la théorie féministe.

Des recherches récentes se sont également penchées sur la voix narrative et la forme, analysant comment les choix stylistiques de Condé reflètent des préoccupations thématiques plus larges. Les études de *Moi, Tituba, sorcière...* mettent en évidence l'usage de la narration à la première personne et des traditions de conte oral comme outils pour récupérer les histoires marginalisées, tandis que les analyses d'Hérémakhonon soulignent sa structure éclatée et son ton introspectif qui témoignent du déracinement psychologique et politique.

Des études récentes ont aussi examiné la voix narrative et la forme, évaluant comment les décisions stylistiques de Condé mettent en lumière des enjeux thématiques plus vastes. Les recherches sur *Moi, Tituba, sorcière...* mettent l'accent sur l'utilisation de la narration à la première personne et des traditions orales comme moyens de récupérer les récits marginalisés, tandis que les études d'Hérémakhonon se concentrent sur sa structure fragmentée et son ton introspectif qui reflète le dépaysement psychologique et politique.

Des recherches récentes se sont également penchées sur la voix narrative et la structure, évaluant comment les choix stylistiques de Condé mettent en évidence des problématiques plus larges. Les études sur *Moi, Tituba, sorcière...* se focalisent sur l'emploi de la narration à la première personne et des traditions orales pour redonner voix aux histoires marginalisées, alors que les analyses d'Hérémakhonon s'intéressent à sa structure éclatée et son ton introspectif qui illustre le déracinement psychologique et politique.

CHAPITRE 1 : L'IDENTITÉ POSTCOLONIALE ET SES DÉSAGRÈMENTS

On attend souvent que la littérature postcoloniale éclaire les zones d'ombre—un espoir discret et tenace que l'identité, autrefois fragmentée par l'histoire coloniale, peut être retrouvée, réassemblée et finalement complétée. Le récit promet souvent un déplacement : de la perte à la redécouverte, de l'exil à l'appartenance, du morcellement à la cohérence, dans une logique où l'expérience diasporique tend vers une forme de totalité imaginée (Hall, 1990 ; Bhabha, 1994). Dans ce contexte, la subjectivité se transforme en un objectif à atteindre, à reconquérir et à stabiliser, comme si elle pouvait échapper aux fractures de l'histoire.

Cependant, les œuvres de Maryse Condé déjouent constamment cette attente. Au lieu de proposer des récits de retour ou de résolution, Condé choisit délibérément de troubler l'idée même que l'identité peut être entièrement comprise ou fermement détenue. Dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, elle soutient que l'identité n'est pas une vérité retrouvée, mais un lieu de tension — instable, fragmenté et constamment inachevé (Condé, 1976 ; 1986). Cette instabilité rejoint une conception de l'identité comme processus relationnel et mouvant plutôt que comme essence fixe (Glissant, 1997).

Ce chapitre pose les bases conceptuelles de la thèse en analysant la manière dont Condé conteste les cadres postcoloniaux prédominants. Elle soutient notamment que Condé remet en question les postulats de stabilité identitaire dans le discours postcolonial et illustre, à travers son œuvre de fiction, que l'identité ne se laisse pas facilement saisir ni caractériser. Ainsi, il soutient que Condé déconstruit les significations conventionnelles de l'identité, en s'inscrivant dans une logique critique proche des approches poststructuralistes du sujet (Hall, 1990 ; Bhabha, 1994).

1.1 Identité postcoloniale : Entre théorie et illusion

Depuis longtemps, la théorie postcoloniale se préoccupe de la reconstruction de l'identité suite aux perturbations causées par le colonialisme. Des notions telles que l'hybridité, le déplacement, la mémoire et le traumatisme sont fondamentales pour comprendre comment les sujets anciennement colonisés négocient leur identité (Bhabha, 1994 ; Caruth, 1996). Dans ce contexte, l'identité est souvent perçue comme étant stratifiée et complexe, mais qui peut néanmoins être retrouvée en s'engageant avec l'histoire, la culture et la mémoire collective.

Néanmoins, ce cadre véhicule un optimisme sous-jacent. Même en tenant compte de la fragmentation, on suppose souvent que l'identité peut être réassemblée en un tout cohérent. Le retour aux origines—qu'elles soient géographiques, culturelles ou historiques—est fréquemment considéré comme une voie vers la cohérence.

Condé remet en question cette hypothèse. Dans son œuvre, la mémoire ne rétablit pas l'identité ; elle la rend plus opaque. L'exil ne conduit pas à la découverte de soi, il s'installe comme une condition permanente. Le traumatisme ne se transforme pas en compréhension ; il persiste, modelant la perception sans apporter de clarté. L'identité n'est donc pas reconstruite, mais constamment déstabilisée.

Cette déstabilisation n'est pas fortuite ; elle occupe une place centrale dans le projet littéraire de Condé. En rejetant la commodité de la résolution, elle met en lumière les limites des modèles théoriques qui tentent d'enfermer l'expérience postcoloniale dans des récits structurés de redressement, rejoignant ainsi une critique plus large des cadres totalisants de l'identité (Glissant, 1997).

1.2 La Position Intellectuelle de Condé

La réticence de Condé vis-à-vis des paradigmes dominants ne se limite pas à sa fiction ; elle s'exprime également dans ses essais et entretiens, où elle critique ouvertement des mouvements tels que la Négritude et des formes plus larges de nostalgie nationaliste. Ces mouvements, bien qu'historiquement importants pour affirmer l'identité noire et résister à la domination coloniale, représentent

souvent sur la notion d'une essence culturelle partagée—une identité collective ancrée dans un passé commun (Condé, 1993 ; Ashcroft et al., 2002).

Pour Condé, ces formulations posent de graves problèmes. Elles courent le risque de simplifier des histoires complexes et d'effacer les particularités individuelles lors de l'élaboration d'une identité unifiée. Dans son travail, le concept d'« appartenance » à une nation, une race ou une tradition culturelle devient moins une source de force que davantage un lieu de tension et d'exclusion.

Ce scepticisme se manifeste chez ses personnages, qui s'opposent constamment à l'idée d'être considérés comme des porte-parole de quelque identité collective. Ils ne représentent pas un peuple ; ils peinent même à s'exprimer pour eux-mêmes. Leurs expériences ne se caractérisent pas par la clarté, mais par les contradictions ; non pas par l'unité, mais par la fragmentation.

Condé ne rejette pas l'importance de l'histoire ou de la communauté en refusant les récits collectifs. Au contraire, elle remet en question l'impulsion de les considérer comme stables. Dans ses écrits, l'identité ne peut être strictement associée à la nation, à la race ou au patrimoine ; elle reste indéfinie, influencée par des forces qui s'opposent à la cohérence, rejoignant ainsi les critiques postcoloniales de l'essentialisme culturel (Bhabha, 1994).

1.3 Contre-Histoire et la Voix Marginale

L'un des éléments les plus remarquables de l'œuvre de Condé est son traitement de ce qu'on pourrait appeler l'histoire alternative : le réexamen des expériences historiques sous les perspectives marginalisées. Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, elle repense la vie d'une figure historiquement minimisée à une simple note de bas de page, lui offrant une voix, une profondeur intérieure et un pouvoir narratif (Spivak, 1988).

Cependant, même ici, Condé évite le piège de la romantisation. Tituba n'est pas métamorphosée en emblème héroïque ou en représentation absolue de l'identité opprimée. Au lieu de cela, elle demeure profondément humaine—marquée par la vulnérabilité, le désir, la contradiction et l'incertitude. Sa voix, bien qu'imposante, ne parvient pas à apaiser les tensions de son existence.

De même, dans *Hérémakhonon*, le récit ne vise pas à reconstruire une identité perdue par le biais d'une récupération historique ou culturelle. Au lieu de cela, elle met en scène une héroïne qui est profondément déconnectée de son environnement, des autres et même d'elle-même. La voix narrative est morcelée, introspective et fréquemment indécise, reflétant l'inconstance de l'identité qu'elle tente d'exprimer (Genette, 1972).

Dans les deux situations, Condé met en avant les voix marginales tout en refusant de les stabiliser. L'action de donner la parole ne conduit pas à la clarté ou à la résolution ; elle expose la complexité, l'ambiguïté et les limites de la représentation en soi (Spivak, 1988).

1.4 Résister au récit héroïque de l'identité

Un aspect majeur de la littérature postcoloniale a été l'apparition de ce qu'on pourrait nommer le « récit héroïque » de l'identité - un parcours où le protagoniste surmonte le déracinement, retrouve ses racines et accède à un sentiment d'appartenance ou d'accomplissement personnel. Cette structure narrative fournit une certaine forme de conclusion, insinuant que l'identité, bien qu'éprouvée, peut finalement être affirmée (Ashcroft et al., 2002).

Condé déconstruit systématiquement cette structure.

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, la vie de Tituba est caractérisée par le mouvement, la perte et le déracinement, mais ces expériences ne conduisent pas à une identité stable. Même sa voix narrative, qui semble avoir le contrôle sur son histoire, ne parvient pas à résoudre les paradoxes de son existence. Son identité demeure en constante évolution, influencée par des forces qui échappent à son contrôle.

Dans *Hérémakhonon*, la déconstruction est encore plus marquée. Le parcours de Veronica ne relève pas de la découverte, mais plutôt de la désillusion. Son retour en Afrique—souvent envisagé dans le discours postcolonial comme un retour symbolique aux sources—ne parvient pas à lui offrir le sentiment d'appartenance qu'elle recherche (Bhabha, 1994). Au lieu de cela, cela renforce son sentiment d'aliénation. La résolution attendue n'arrive jamais.

Condé met en lumière les limites du modèle héroïque à travers ces récits. L'identité n'est pas un problème à résoudre ou un parcours à achever ; c'est une dimension essentielle de notre être. C'est un processus en cours, caractérisé par l'instabilité et la résistance à la clôture (Hall, 1990).

1.5 La Problématique de la Représentation

La critique de Condé repose sur une question plus profonde : qui a le droit de représenter l'identité, et à quel prix ? (Spivak, 1988)

Les écrits qui tentent de représenter un groupe collectif courent souvent le risque d'effacer les différences qu'ils cherchent à souligner. En présentant une image homogène de l'identité, cela peut marginaliser les voix qui ne s'inscrivent pas dans ce cadre (Mohanty, 2003). Le travail de Condé s'oppose à cette tendance en mettant l'accent sur l'expérience individuelle plutôt que sur la représentation collective.

Ses personnages ne représentent pas une identité commune ; ils mettent en lumière ses brèches. Ils mettent en lumière les tensions entre le désir personnel et l'attente sociale, entre l'héritage historique et la réalité actuelle. Ainsi, ils remettent en question l'idée que l'identité peut être clairement classée ou définie de manière universelle.

Cette résistance s'étend également au lecteur. Condé ne présente pas de positions morales ou idéologiques clairement définies. Elle propose plutôt des récits qui requièrent engagement, interprétation et parfois malaise. L'absence de résolution n'est pas un échec, mais une stratégie délibérée qui pousse à reconsidérer la façon dont l'identité est comprise et représentée (Felski, 2003).

1.6 En direction d'une identité instable

Ce qui ressort du travail de Condé, c'est une vision de l'identité qui est fondamentalement instable. Elle est façonnée par la mémoire, l'exil et le traumatisme, sans toutefois être entièrement déterminée par ces éléments (Caruth, 1996). Elle résiste à la clôture, refusant de se conformer aux récits de rétablissement ou d'autodéfinition (Hall, 1990).

Cette instabilité n'est pas considérée comme un défaut à surmonter. Au contraire, cela devient un espace de possibilités - une manière de reconnaître la complexité de l'expérience postcoloniale sans la réduire à des modèles simplistes.

Dans cette perspective, l'écriture de Condé peut être interprétée comme un acte de rejet : le rejet d'identités bien définies, de représentations collectives, de récits qui promettent une résolution. Son œuvre souligne l'importance persistante de l'ambiguïté, l'inévitabilité de la fragmentation et l'impossibilité d'une compréhension totale (Glissant, 1997).

Ce chapitre a établi les bases théoriques et conceptuelles de la thèse en présentant Maryse Condé comme une auteure qui s'oppose activement aux récits postcoloniaux dominants de l'identité. Par le biais de sa critique de la représentation collective, son écoute des voix marginalisées et son refus des récits héroïques, Condé déconstruit l'idée que l'identité peut être figée ou complètement comprise.

Au lieu de proposer un modèle de reconstruction, son travail met en lumière l'identité comme un processus en cours, marqué par des tensions, des contradictions et une complexité non résolue (Bhabha, 1994). Cette compréhension orientera les chapitres suivants, qui analyseront plus en profondeur comment la mémoire, l'exil et le traumatisme ne participent pas à la construction de l'identité, mais plutôt à sa perturbation constante.

CHAPITRE 2 : MÉMOIRE, EXIL ET LE MYTHE DE LA MAISON

Lorsque le concept d'identité est perturbé, une question plus complexe émerge : que substitue-t-on à la stabilité une fois qu'elle a disparu ? Dans les œuvres de Maryse Condé, l'identité n'est pas seulement déchirée, elle est aussi façonnée par des forces qui rejettent la résolution. Parmi ces éléments, la mémoire, l'exil et le concept de foyer ne se présentent pas comme des voies menant à la cohérence, mais plutôt comme des facteurs qui accentuent la fragmentation.

Le discours postcolonial aborde souvent la mémoire comme un instrument de restauration, l'exil comme une perturbation passagère, et le foyer comme une destination—perdue peut-être, mais finalement accessible (Ashcroft et al., 2002 ; Said, 2000). La fiction de Condé résiste à chacune de ces hypothèses. La mémoire ne restaure pas, elle pèse. L'exil ne prend jamais fin ; il persiste comme un état d'existence. Le foyer n'est pas un point de retour stable ; il se dissout dans l'illusion.

Dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémaïkhonon*, ces éléments ne conduisent pas le sujet vers l'identité, mais plutôt la compliquent et la déstabilisent. Ce chapitre examine comment la mémoire, l'exil et le chez-soi agissent non pas comme des résolutions, mais comme des tensions qui façonnent un soi fondamentalement irrésolu (Glissant, 1997).

2.1 La mémoire en tant que contre-histoire : Entre résistance et emprisonnement

La mémoire dans l'œuvre de Condé n'est ni nostalgique, ni réparatrice. Elle n'apporte pas de confort, ni ne sert de lien stable avec le passé. Au contraire, elle fonctionne comme une forme de contre-histoire qui remet en question les récits officiels tout en imposant au sujet ce qu'il ne peut oublier (Nora, 1984–1992).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, la mémoire est fortement collective. Elle est ancrée dans l'histoire de l'esclavage, transmise de génération en génération et profondément inscrite dans le corps et la conscience du protagoniste. La compréhension qu'a Tituba d'elle-même ne peut être dissociée de la souffrance qui l'a précédée. Le souvenir de l'exécution de sa mère, la brutalité de l'esclavage et l'écho des voix ancestrales forment un fil continu où le passé n'est jamais vraiment passé. Elle persiste, modelant la perception et l'expérience (Caruth, 1996).

Pourtant, cette persistance ne conduit ni à la clarté, ni à l'autonomisation. Bien que la mémoire permette à Tituba de reprendre un récit nié par l'histoire officielle, elle la lie également à un cycle de souffrance. Le passé ne se contente pas d'informer son identité, il l'entrave également. Dans ce contexte, la mémoire se transforme à la fois en un acte de résistance et en une forme d'enfermement. Elle insiste pour être reconnue, mais n'offre aucune solution.

À l'inverse, la mémoire dans *Hérémaïkhonon* est éclatée et peu fiable. Les souvenirs de Veronica ne sont pas ancrés dans un passé collectif, mais dispersés à travers des expériences individuelles et des états émotionnels changeants. Sa mémoire ne propose

pas un récit cohérent ; au contraire, elle renvoie à son déplacement interne. Le passé se manifeste par des fragments, généralement déconnectés du présent, qui résistent à toute tentative de synthèse (LaCapra, 2001).

Cette différence met en lumière une distinction essentielle : Tituba est tourmentée par un souvenir trop présent et écrasant, tandis que Veronica est déstabilisée par une mémoire fragmentée et insaisissable. La mémoire de Tituba la submerge et l'attache à la souffrance, tandis que les souvenirs fragmentés de Veronica la privent d'une identité stable. Dans les deux situations, la mémoire compromet la cohérence—soit elle prévaut, soit elle s'estompe, mais elle n'apporte jamais de résolution.

Une question inévitable se pose : est-ce que ce souvenir libère ou piège-t-il ? Dans l'œuvre de Condé, la réponse reste intentionnellement non résolue. La mémoire est indispensable - elle résiste à l'effacement - mais elle représente également un fardeau, refusant de se métamorphoser en une source de clôture. Elle persiste plutôt que de guérir.

2.2 Exil sans départ : Un état d'être

Si la mémoire déstabilise l'identité à travers le temps, l'exil le fait à travers l'espace. Néanmoins, dans l'œuvre de Condé, l'exil ne se limite pas à un déplacement physique. Il se manifeste comme une condition psychologique et existentielle qui persiste indépendamment du lieu (Said, 2000).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, l'exil est à la fois imposé et concret. Tituba est extraite de son lieu d'origine et transférée dans un milieu caractérisé par l'hostilité et l'aliénation. Néanmoins, en dépit de ce déracinement, elle conserve une sorte d'ancrage spirituel. Son lien avec le savoir ancestral, la mémoire et un sens de soi ancré dans l'expérience lui permet de préserver une certaine continuité.

Cela n'annule pas son exil, au contraire, cela l'intensifie. Elle existe dans un espace où elle est fondamentalement marginalisée, un espace où l'appartenance est structurellement refusée. Son exil n'est pas temporaire ; il caractérise son existence. Et pourtant, cela ne la coupe pas complètement d'elle-même.

À Hérémakhonon, l'exil revêt une autre forme. Veronica n'est pas déplacée de force ; elle choisit de se déplacer volontairement, en quête de lien et d'appartenance. Pourtant, sa mobilité ne conduit pas à la résolution. Au lieu de cela, cela crée un sentiment plus profond de délocalisation. Elle est là physiquement, mais émotionnellement désorientée, incapable de se stabiliser dans l'environnement qu'elle a sélectionné.

Ce contraste met en lumière un paradoxe inhérent à l'exil dans l'œuvre de Condé : L'exil de Tituba est imposé par le biais du déracinement et d'une altérité constante, tandis que celui de Veronica est volontaire mais la laisse sans ancrage. On peut être en exil sans quitter son pays d'origine, comme Tituba, ou partir à la recherche d'un sentiment d'appartenance comme le fait Veronica, sans jamais vraiment y parvenir. L'exil, donc, est moins une question de déplacement physique qu'un état où le sentiment d'appartenance est constamment refusé ou inaccessible (Hall, 1990).

L'expérience de Veronica est particulièrement notable à cet égard. Son exil n'est pas subi, mais sélectionné, et il reste néanmoins non résolu. Cela remet en question l'hypothèse selon laquelle l'agence peut surmonter le déplacement. Même lorsque l'individu recherche un sentiment d'appartenance, cela peut demeurer inaccessible.

L'exil n'est donc pas une étape à surmonter. C'est une condition persistante qui façonne l'identité sans la stabiliser.

2.3 Le Mythe du Foyer : Entre Souvenir et Désillusion

Si les fardeaux de la mémoire et l'exil persistent, que devient le foyer ? Dans le discours postcolonial, on envisage souvent le foyer comme un lieu de retour, un endroit où l'identité peut être replantée et rétablie (Ashcroft et al., 2002 ; Said, 2000). Condé déconstruit cette idée en dépeignant le foyer non pas comme une réalité stable, mais comme une construction fragile et fréquemment illusoire.

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le concept de foyer est fortement altéré. Les lieux liés à l'origine sont marqués par la violence, la perte et le traumatisme historique. Il n'existe pas de terre d'origine intacte à laquelle on peut revenir. Même la mémoire, qui conserve un lien avec le passé, ne peut recréer un espace exempt de souffrance.

Dans Hérémakhonon, l'illusion du foyer est encore plus manifeste. Pour Veronica, l'Afrique, souvent idéalisée dans les récits diasporiques et postcoloniaux comme un point de départ symbolique, se transforme en un lieu de désillusion. Le sentiment d'appartenance attendu ne se concrétise pas. Au lieu de cela, elle se heurte à l'hypocrisie politique, à un éloignement émotionnel et à un sentiment constant d'aliénation.

Cette désillusion ne se limite pas à l'individu, elle constitue une critique plus large de la notion de retour. L'idée qu'on peut retrouver son identité par une reconnexion géographique ou culturelle est révélée comme étant trop simpliste. Au lieu d'être redécouvert, le foyer se révèle être construit, modelé par l'attente, la mémoire et le désir (Hall, 1990).

Dans ce contexte, l'affirmation prend une forte résonance : le foyer existe davantage en tant que souvenir qu'en tant que lieu. Ce n'est pas un lieu physique qui assure l'appartenance, mais un espace imaginé qui ne peut souvent résister à la réalité qu'il tente de représenter (Brah, 2003).

L'effondrement du concept de domicile comme notion stable laisse l'individu dans un état d'oscillation—balançant entre passé et présent, entre attente et vécu. Il n'y a pas de point d'arrivée final, ni d'espace de rattachement définitif.

2.4 Rejet de l'Arrivée : Repensons l'Appartenance

L'absence de mémoire stable, l'instabilité persistante du déracinement et l'effondrement du foyer se rejoignent dans une tension ultime : la question même du sentiment d'appartenance. Si l'identité ne peut être ancrée dans le passé, stabilisée dans le présent ou garantie par un retour, que reste-t-il ?

Le travail de Condé laisse entendre que le sentiment d'appartenance n'est pas seulement inaccessible, il pourrait également être indésirable en tant qu'état figé. Au travers de ses personnages, elle examine la possibilité que l'identité ne cherche pas un aboutissement, mais se manifeste dans une négociation constante (Hall, 1990).

Le parcours de Tituba témoigne de la résilience plutôt que de la résolution. Elle résiste aux déplacements, à la violence et à l'effacement historique, mais son identité demeure fluide, modelée par des forces qui ne se stabilisent jamais complètement. Sa voix persiste, mais elle ne se fixe pas en un soi défini. En revanche, Veronica incarne le refus. Elle n'atteint pas le sentiment d'appartenance, mais elle ne se soumet pas non plus entièrement à son absence. Son récit résiste à la conclusion, refusant de transformer la désillusion en une leçon ou en une résolution. Elle demeure en suspens, interrogative, non résolue.

Cette distinction est primordiale. Tandis que Tituba subsiste en exil, Veronica révèle les frontières du désir de le surmonter. Ensemble, ils démontrent deux approches de la gestion de l'instabilité—l'endurance et le refus—aucune d'entre elles ne menant à une conclusion.

Dans ce contexte, l'œuvre de Condé remet en question l'idée que l'identité doit aboutir à un sentiment d'appartenance. Au lieu de cela, il représente l'identité comme un processus qui peut rester éternellement inachevé, caractérisé non par son aboutissement, mais par son évolution, ses tensions et ses contradictions (Glissant, 1997).

Ce chapitre a exploré comment la mémoire, l'exil et la notion de foyer opèrent dans les œuvres de Maryse Condé non pas comme des forces stabilisatrices, mais comme des facteurs qui compliquent et perturbent l'identité. La mémoire se manifeste comme à la fois résistance et fardeau, l'exil comme une condition persistante plutôt qu'un déplacement temporaire, et le foyer comme une construction instable qui s'effondre fréquemment sous l'examen.

Ces éléments, réunis, mettent en lumière une tension intrinsèque : l'identité est façonnée par des forces qui ne parviennent pas à se résoudre en une cohérence. Au lieu de favoriser la guérison ou l'auto-définition, ils génèrent un sujet qui demeure morcelé, suspendu et en négociation constante de sa place dans l'histoire et l'expérience.

Cette compréhension approfondit l'argument formulé dans le chapitre précédent, passant de la critique du concept d'identité à l'étude des conditions qui maintiennent son instabilité. Le chapitre suivant se détournera de ces forces externes et temporelles pour se concentrer sur leur incarnation, en explorant comment le traumatisme et le corps captent et manifestent cette fragmentation (Scarry, 1985).

CHAPITRE 3 : LE CORPS, LE TRAUMATISME ET LE LANGAGE DU SILENCE

Dans les œuvres de Maryse Condé, le corps et le trauma agissent différemment comme des lieux centraux par lesquels l'identité féminine postcoloniale est à la fois inscrite et déstabilisée (Grosz, 1994 ; Scarry, 1985). S'appuyant sur la discussion précédente de la mémoire et de l'exil comme états de fragmentation, elle se concentre désormais sur leur incarnation. Dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, le corps ne se contente pas de subir l'histoire ; il la conserve, la manifeste et parfois même la cache. Le traumatisme, quant à lui, ne se traduit pas toujours par une articulation directe ; il s'exprime fréquemment à travers le silence, l'hésitation et la rupture du récit (Caruth, 1996). L'identité n'est pas seulement façonnée par des conditions extérieures, mais aussi vécue et négociée à travers des formes d'expression qui échappent à la clarté.

3.1 Le Corps Féminin comme Lieu d'Inscription

Dans l'œuvre de Condé, le corps féminin n'est pas une présence neutre. C'est un lieu où se manifestent diverses formes de pouvoir : colonial, patriarcal et social. Le corps se transforme en champ de bataille où se mêlent contrôle, désir et violence, modelant le sujet de manière à la fois visible et intériorisée (Foucault, 1976 ; Grosz, 1994).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le corps de Tituba est directement soumis à des systèmes de domination. En tant que femme asservie, son corps est contrôlé, exploité et régulé au sein des structures du pouvoir colonial. La violence sexuelle, les attentes reproductives et la vulnérabilité physique ne sont pas des expériences isolées, mais font partie intégrante de sa situation. Son corps est considéré comme un bien, son autonomie niée.

Toutefois, Condé ne réduit pas Tituba à un simple rôle de victime passive. Bien que son corps subisse de la violence, il se transforme également en un lieu de résistance et d'acquisition de savoir. Tituba récupère une certaine autonomie grâce à son lien avec les pratiques de guérison et les traditions spirituelles. Son corps garde en mémoire non seulement la douleur, mais aussi la résilience. Sur ce point, il agit comme un dépôt, sauvegardant des expériences que les histoires officielles négligent ou effacent (Cixous, 1975).

Dans *Hérémakhonon*, la dynamique corporelle est moins explicitement violente mais tout aussi importante. L'expérience de Veronica est façonnée par le désir, la honte et la dépendance émotionnelle. Son corps n'est pas soumis à une contrainte physique comme celui de Tituba, mais il reste imbriqué dans des structures de pouvoir, surtout en ce qui concerne sa relation avec une figure masculine politiquement dominante.

Dans ce contexte, le corps se transforme en un lieu de conflit psychologique. Le désir ne conduit pas à l'autonomisation ; au contraire, il est souvent associé à l'incertitude et au doute de soi. La relation de Veronica avec son propre corps témoigne de son instabilité générale : elle n'est ni totalement maîtresse de sa situation, ni complètement détachée. La violence qu'elle subit est moins perceptible, mais elle se manifeste par une érosion émotionnelle et une fragmentation interne.

La comparaison entre Tituba et Veronica met en évidence deux formes de vécu corporel : l'une caractérisée par une domination physique manifeste, l'autre par des formes plus subtiles d'enchevêtrement psychologique. Dans les deux scénarios, toutefois, le corps demeure au cœur de la construction de l'identité. Elle porte le poids de l'histoire, même lorsque cette histoire n'est pas complètement exprimée.

3.2 Le Corps comme Archive : Se Souvenir de Ce Que l'Histoire Efface

Une observation essentielle tirée du travail de Condé est que le corps conserve ce que l'histoire tend à réprimer. Bien que les récits officiels puissent omettre ou minimiser les expériences de violence, le corps les conserve d'une manière qui défie l'effacement (Scarry, 1985).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, on observe clairement la continuité entre le traumatisme individuel et collectif. Le corps de Tituba devient un réceptacle de souffrance héritée, reliant ses expériences à celles des générations antérieures. La violence de l'esclavage ne se limite pas à un moment historique ; elle perdure à travers la mémoire ancrée dans le corps (Caruth, 1996). Même lorsqu'elle n'est pas explicitement racontée, elle façonne sa perception et son existence.

Cette mémoire incarnée remet en question la distinction entre le passé et le présent. Le corps transcende les limites temporelles, portant des empreintes de l'histoire dans le moment présent. En conséquence, l'identité ne peut être perçue indépendamment de l'expérience historique, elle est constamment modelée par celle-ci.

Dans *Hérémakhonon*, la notion du corps comme archive fonctionne de manière différente. Le corps de Veronica ne porte pas une histoire collective clairement définie, contrairement à celui de Tituba. Au lieu de cela, elle reflète une expérience plus fragmentée et individualisée. Les marques de trauma sont moins directement associées à un passé commun et davantage éparpillées entre les expériences personnelles et les réactions émotionnelles (LaCapra, 2001).

Cependant, cela ne diminue en rien leur importance. Le corps continue de mémoriser ce qui n'est pas entièrement exprimé. Des manifestations d'inconfort, d'hésitation et de retrait émotionnel signalent l'existence d'expériences non résolues. L'absence d'articulation explicite ne signifie pas l'absence de traumatisme ; au contraire, cela suggère que le traumatisme peut se manifester sous des formes qui échappent à la narration directe (Caruth, 1996).

Ainsi, dans les deux romans, le corps sert de lieu de mémoire qui agit au-delà des frontières du langage. Il préserve ce qui ne peut être toujours exprimé, garantissant que les expériences de violence et de déplacement ne sont pas totalement oubliées, même lorsqu'elles restent incomprises.

3.3 Le traumatisme et les limites du langage

Si le corps garde des traumatismes, on se demande : comment ces traumatismes se manifestent-ils ? L'œuvre de Condé laisse entendre qu'il n'est pas toujours nécessaire de passer par une articulation directe. Il est courant que le traumatisme se manifeste par le silence, la fragmentation et la perturbation plutôt que par des mots (Caruth, 1996).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le récit de Tituba est assez direct. Elle évoque ses expériences, relate sa souffrance et affirme sa voix dans une histoire qui l'a réduite au silence. On peut percevoir cette articulation comme une forme de résistance, une tentative de reconquérir son propre pouvoir à travers le récit (Felman & Laub, 1992).

Cependant, même ici, les limites du langage sont évidentes. Bien que Tituba s'exprime, son récit ne parvient pas à apaiser le traumatisme qu'il décrit. Raconter ne supprime pas la douleur ; ça lui donne simplement une structure. Il subsiste un fossé entre l'expérience et l'expression, un espace où le traumatisme perdure au-delà de ce qui peut être exprimé.

À *Hérémakhonon*, cette différence est plus marquée. Veronica ne parle pas ouvertement de sa traumatisme. Au lieu de cela, son récit se caractérise par l'hésitation, la fragmentation et l'indirectivité. Elle tourne autour de certaines expériences sans les nommer, générant un sentiment d'absence au sein du texte (LaCapra, 2001).

Cette absence n'est pas fortuite, elle illustre la complexité de l'expression du traumatisme en mots. La structure narrative elle-même devient une expression de cette difficulté. Des changements de ton brusques, des interruptions, et des réflexions décousues reflètent l'instabilité du monde intérieur du sujet.

Dans ce contexte, le silence se manifeste non pas comme une absence d'expression, mais comme un mode de celle-ci. Ce qui n'est pas dit a autant d'importance que ce qui l'est. Les lacunes dans le récit ouvrent la voie à l'interprétation, suggérant que le traumatisme peut être transmis de manière plus puissante par ce qui résiste à l'expression (Caruth, 1996).

3.4 Parler et encercler : Deux Modes de Silence

L'opposition entre Tituba et Veronica peut être perçue comme deux manières distinctes de faire face au traumatisme : l'expression et le tour.

Tituba prend la parole. Elle raconte sa douleur, défend son point de vue et refuse d'être totalement réduite au silence. Sa voix, bien qu'influencée par la souffrance, reste présente et vivante. Cela ne signifie pas que son traumatisme soit entièrement exprimé ou résolu, mais cela montre une disposition à y faire face directement (Felman & Laub, 1992).

Quant à Veronica, elle effectue des cercles. Elle aborde ses expériences de manière indirecte, évitant souvent une expression claire. Son récit s'attarde sur les moments d'inconfort plutôt que de les traverser. Ce tourbillon crée une impression de distance, comme si le sujet était dans l'incapacité—ou le refus—de s'impliquer pleinement dans ses propres expériences (LaCapra, 2001).

Quant à Veronica, elle effectue des cercles. Elle aborde ses expériences de manière indirecte, évitant souvent une expression claire. Son récit s'attarde sur les moments d'inconfort plutôt que de les traverser. Ce tourbillon crée une impression de distance, comme si le sujet était dans l'incapacité—ou le refus—de s'impliquer pleinement dans ses propres expériences.

Ces deux modalités ne doivent pas être perçues de manière hiérarchique. L'un n'est pas plus valide ou efficace que l'autre. Au lieu de cela, ils exposent diverses façons dont le traumatisme peut se manifester. Tandis que le discours de Tituba met en avant la présence, le silence de Veronica souligne l'absence. Les deux font référence à la même réalité sous-jacente : le traumatisme ne peut pas être entièrement exprimé par le langage (Caruth, 1996).

Cette comparaison renforce l'idée que le silence n'est pas simplement l'absence de voix. C'est une forme d'expression complexe qui reflète les limites de l'articulation. Parfois, le silence peut même transmettre plus qu'une parole directe, précisément parce qu'il suggère ce qui ne peut être exprimé (Caruth, 1996).

3.5 Le silence comme un langage à part entière.

Pour saisir le silence dans l'œuvre de Condé, il faut dépasser l'idée que la communication repose uniquement sur une formulation explicite. Le silence fonctionne comme un langage à part entière, véhiculant du sens par le biais de l'absence, de l'hésitation et de l'interruption (Barthes, 1981).

Dans les deux romans, le silence témoigne de l'existence de quelque chose qui dépasse le langage. Cela indique une intensité émotionnelle, un conflit non résolu et la persistance d'un traumatisme. Au lieu de restreindre le sens, cela l'élargit et invite le lecteur à s'impliquer (Kristeva, 1980).

Cela se manifeste particulièrement dans les stratégies narratives utilisées dans *Hérémakhonon*. La structure morcelée, l'absence de résolution claire et les lacunes d'expression récurrentes génèrent un espace où le silence tient une place centrale dans l'expérience de lecture. On ne fournit pas au lecteur un récit complet ; au lieu de cela, il doit naviguer à travers les incertitudes et les ambiguïtés qui caractérisent le récit (Genette, 1972).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le silence joue un rôle différent mais conserve son importance. Même en utilisant une voix narrative plus directe, il y a des limites à ce qui peut être exprimé. Certaines expériences résistent à une articulation complète, produisant des empreintes plutôt que des explications intégrales (Caruth, 1996).

Par conséquent, le silence ne supprime pas le sens, il le transforme. Cela déplace l'attention de ce qui est dit vers la manière dont c'est dit, et de ce qui est exprimé vers ce qui demeure non résolu.

Ce chapitre a examiné comment le corps et le trauma s'articulent dans l'œuvre de Maryse Condé comme des éléments cruciaux pour la représentation de l'identité féminine postcoloniale. Le corps se manifeste comme un lieu où s'inscrivent des expériences historiques et personnelles, préservant des formes de mémoire qui dépassent les récits officiels. Le trauma, à son tour, met en lumière les limites du langage, se manifestant souvent par le silence, la fragmentation et l'expression indirecte.

L'analyse a été effectuée à travers le contraste entre Tituba et Veronica, mettant en lumière deux manières distinctes de faire face au traumatisme : l'articulation et l'évasion. Aucun ne conduit à une résolution ; les deux mettent en évidence la persistance d'expériences qui ne peuvent être entièrement contenues dans le récit.

Ces éléments conjugués soutiennent le propos principal de la thèse : l'identité ne se stabilise pas grâce à la mémoire, à l'exil ou à l'expérience incarnée, mais demeure fragmentée et non résolue (Hall, 1990). Le prochain chapitre approfondira cette analyse en scrutant la manière dont ces tensions se manifestent au niveau de la forme narrative, en explorant le lien entre pouvoir, expression et narration.

CHAPITRE 4 - POUVOIR, VOIX ET FORME NARRATIVE

Ce chapitre analyse comment la voix narrative et la forme se manifestent dans les œuvres de Maryse Condé comme des lieux où le pouvoir est à la fois reflété et contesté (Foucault, 1971 ; Genette, 1972). S'appuyant sur les discussions antérieures concernant la mémoire, l'exil et le trauma incarné, elle déplace l'attention vers l'expression—plus précisément, la manière dont l'identité est exprimée, médiatisée et, parfois, déstabilisée à travers des stratégies narratives. Dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, la narration n'est pas simplement un moyen de transmettre le contenu ; elle est aussi façonnée par les structures de pouvoir dans lesquelles le sujet évolue. Par conséquent, le récit ne peut pas être considéré comme étant uniquement esthétique. C'est profondément psychologique et politique, exposant les conditions dans lesquelles le sujet s'exprime - ou ne s'exprime pas.

4.1 Le pouvoir et ses conditions narratives

Dans l'œuvre de Condé, le pouvoir se manifeste à travers divers niveaux—colonial, politique et interpersonnel—et ses conséquences vont au-delà des conditions matérielles pour toucher à la sphère de l'expression. Le pouvoir de parler, de raconter et d'affirmer une voix n'est pas réparti de manière équitable ; il est influencé par des systèmes de domination qui décident quelles histoires sont entendues et comment elles sont présentées (Foucault, 1971 ; Spivak, 1988).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le pouvoir colonial s'exprime non seulement par le contrôle physique, mais aussi par l'étouffement des voix marginalisées. Tituba, en tant que femme noire asservie, se trouve dans une position historiquement marquée par le refus de la parole. Sa présence n'est consignée que par les récits déformés d'autrui, la réduisant à un objet au sein des discours dominants.

La décision de Condé de permettre à Tituba de raconter elle-même son histoire défie directement cette réduction au silence. L'acte de raconter devient une affirmation d'autonomie, une reprise de voix dans un contexte qui l'a systématiquement exclue (Spivak, 1988). Néanmoins, cette revendication ne supprime pas les conditions de pouvoir qui la rendent nécessaire. Le simple besoin pour Tituba de s'exprimer met en évidence dans quelle mesure sa voix a été historiquement réprimée.

À *Hérémakhonon*, le pouvoir fonctionne dans un cadre différent mais tout aussi restrictif. Le contexte politique post-indépendance est caractérisé par une autorité dominée par les hommes et un désenchantement idéologique. La position de Veronica dans ce milieu est déterminée par sa marginalité, non seulement en tant que femme, mais aussi en tant qu'élément extérieur évoluant dans un espace qui refuse sa présence.

Sa relation avec un homme influent sur le plan politique complique davantage cette dynamique. Ici, le pouvoir n'est pas abstrait ; il est intime et influe sur son état émotionnel et psychologique. Contrairement à Tituba, Veronica n'est pas explicitement réduite au silence par des forces extérieures, mais sa capacité à s'exprimer reste entravée. Les structures de pouvoir qu'elle rencontre ne censurent pas directement la parole, mais instaurent des conditions où l'expression devient imprévisible et instable.

Dans les deux textes, diverses formes de pouvoir engendrent des effets semblables : une restriction de la voix. Que ce soit par un étouffement manifeste ou des formes plus discrètes de marginalisation, le pouvoir influence non seulement ce qui peut être dit, mais aussi la manière dont cela peut être exprimé.

4.2 La voix en tant qu'affirmation et instabilité

Les voix narratives de Tituba et Veronica mettent en lumière deux réactions différentes à ces conditions de pouvoir. Bien que leurs modes d'expression diffèrent considérablement, tous deux sont modelés par les contraintes dans lesquelles ils évoluent (Foucault, 1971).

La voix de Tituba est franche, affirmée et caractérisée par un rythme oral. Elle s'adresse au lecteur avec un sentiment d'urgence, se présentant à la fois comme narratrice et témoin. Ce style de narration reflète une réappropriation intentionnelle de l'espace. En s'exprimant avec sa propre voix, Tituba fait obstacle à l'effacement historique qui a marqué son existence (Spivak, 1988).

Son récit se distingue par sa clarté et sa continuité. Tout en reconnaissant la souffrance et la contradiction, elle conserve un sens de présence. Tituba ne remet pas en question son droit de parole ; elle l'assume. Cette confiance peut être perçue comme une forme de résistance - une volonté d'être visible dans un système qui a tenté de la rendre invisible.

Cependant, il ne faut pas confondre cette affirmation avec de la stabilité. La voix de Tituba, bien que puissante, ne parvient pas à apaiser les tensions liées à son vécu. Cela les exprime. Son récit demeure modelé par les forces mêmes contre lesquelles elle se bat, reflétant les complexités d'un sujet qui s'exprime dans un cadre d'oppression.

À l'opposé, la voix de Veronica dans *Hérémakhonon* est caractérisée par une hésitation et une fragmentation. Son récit est introspectif, souvent distant, et se caractérise par des changements de ton et de point de vue. À la différence de Tituba, elle ne fait pas entendre sa voix avec assurance. Au lieu de cela, elle semble mettre en question cette notion, tournant autour de ses expériences plutôt que de les exprimer directement (Genette, 1972).

Cette instabilité se manifeste dans la structure de sa narration. Les phrases s'interrompent, les idées restent inachevées et les réflexions oscillent entre clarté et confusion. L'emploi de pronoms, les changements de proximité narrative et les variations de ton contribuent tous à un sentiment de dépaysement. La voix de Veronica ne revendique pas d'autorité ; elle manifeste du doute.

Ces différences ne sont pas uniquement stylistiques, elles reflètent les états psychologiques des personnages. Alors que la franchise de Tituba suggère une forme de survie par l'expression, la fragmentation de Veronica révèle une incertitude plus profonde concernant tant le soi que l'expression. Dans les deux situations, la voix devient un lieu où l'identité est négociée plutôt que confirmée (Hall, 1990).

4.3 Forme Narrative en tant que Structure Psychologique

La différence entre les voix de Tituba et de Veronica s'étend aux formes narratives plus larges de leurs textes respectifs. Dans l'œuvre de Condé, la forme n'est pas un simple support neutre pour le contenu ; elle est influencée par et reflète l'état interne du sujet (Genette, 1972 ; Chatman, 1978).

Le récit de *Moi, Tituba, sorcière...* présente une structure narrative plutôt linéaire et cohérente. L'évolution des événements suit une trajectoire identifiable, permettant au lecteur de suivre le développement des expériences de Tituba. Cette structure correspond à la qualité orale de sa voix, renforçant l'impression d'une histoire racontée directement.

Pendant, cette cohérence apparente ne doit pas être interprétée comme étant de la simplicité. Le récit intègre des éléments de mémoire, de réflexion et de présence spirituelle, composant ainsi un compte rendu stratifié qui dépasse la simple chronologie. La forme offre une complexité tout en préservant l'accessibilité, reflétant la capacité de Tituba à exprimer son vécu malgré ses contradictions.

Dans *Hérémakhonon*, la structure narrative se distingue notablement. C'est fragmenté, non linéaire et souvent décousu. Les événements ne se déroulent pas dans un ordre précis ; le récit avance plutôt à travers des changements de point de vue et des instants de réflexion qui perturbent la continuité (Genette, 1972).

Cette fragmentation reflète l'état psychologique de Veronica. Son incapacité à établir un récit cohérent traduit son sentiment plus général de décalage. La forme elle-même devient une manifestation d'instabilité, incarnant les difficultés qu'elle éprouve à exprimer son expérience (Hall, 1990).

La différence entre ces deux formes met en lumière une idée clé : la structure narrative ne se limite pas à un choix stylistique, mais reflète la manière dont le sujet vit et traite la réalité. Ainsi, la forme et le contenu s'entrelacent de manière indissociable, chaque élément renforçant l'autre.

4.4 Politique et les Limites de l'Expression

Lien entre forme narrative et pouvoir se révèle particulièrement évident lorsqu'on prend en compte le contexte politique des deux romans. Dans les deux scénarios, des systèmes de domination plus larges influencent non seulement les expériences des personnages, mais également leurs modes d'expression (Foucault, 1971).

Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, le pouvoir colonial s'exerce à la fois par la violence physique et par l'exclusion narrative. Le discours historique prévalent tend à réduire Tituba à un personnage marginal, niant sa complexité et sa capacité d'action. La réinterprétation de Condé met en avant sa voix, cependant le besoin d'une telle réinterprétation expose l'ampleur du silence initial (Spivak, 1988).

À *Hérémakhonon*, le contexte politique est celui de la désillusion post-indépendance. La promesse de libération est compromise par la persistance des structures de pouvoir hiérarchiques, en particulier celles qui marginalisent les femmes. Les interactions de Veronica dans ce contexte mettent en évidence les limites du changement politique qui ne s'attaque pas aux inégalités sous-jacentes. Cette désillusion s'étend au niveau de la narration. La narration éclatée de l'histoire de Veronica met en lumière l'incapacité des systèmes politiques à assurer la cohérence ou la stabilité. Tout comme le monde extérieur s'oppose à la résolution, de même le récit (Genette, 1972).

Dans les deux textes, divers systèmes politiques—colonial et postcolonial—engendrent des effets semblables : une restriction de l'expression. La forme du récit devient le miroir de ces contraintes, mettant en lumière comment le pouvoir façonne non seulement l'expérience vécue mais également sa formulation.

4.5 Parole, doute et l'espace entre deux

La comparaison entre Tituba et Veronica met finalement en lumière deux modes d'expression distincts mais interconnectés : affirmation et doute.

La voix de Tituba symbolise une tentative de revendiquer une place dans une histoire qui l'a exclue. Sa franchise, sa clarté et sa cohérence narrative traduisent une forme de résistance fondée sur l'articulation. Elle s'exprime, même quand la parole ne peut pas entièrement rendre compte de son expérience (Spivak, 1988).

En revanche, la voix de Veronica incarne l'incertitude. Son récit morcelé dépeint une personne qui peine à affirmer pleinement sa position, coincée entre le besoin de s'exprimer et l'incapacité à le faire de manière cohérente. Son silence n'est pas imposé, mais surgit de l'intérieur, façonné par le déplacement et le doute (LaCapra, 2001).

Ces modes ne doivent pas être perçus comme opposés, mais plutôt comme des points situés le long d'un continuum. Les deux mettent en lumière l'influence du pouvoir sur l'expression et soulignent les contraintes du langage à saisir des expériences complexes. Que ce soit par l'expression verbale ou la pause, par une articulation claire ou une fragmentation, le sujet ne parvient pas à obtenir une cohérence totale (Caruth, 1996).

Ainsi, la voix narrative se transforme en un espace où l'identité est à la fois exprimée et mise en question. Cela ne règle pas les tensions liées à la mémoire, à l'exil et au traumatisme, mais leur donne plutôt une forme — bien que partielle.

Ce chapitre a démontré que dans les œuvres de Maryse Condé, la voix narrative et la forme sont intimement liées aux structures de pouvoir. L'opposition entre le récit affirmatif et oratoire de Tituba et la voix introspective et morcelée de Veronica illustre comment l'expression est elle-même modelée par des conditions politiques, sociales et psychologiques (Foucault, 1971 ; Genette, 1972).

L'émergence de la forme narrative ne se présente pas comme un choix neutre ou esthétique, mais comme un reflet de la position du sujet au sein des systèmes de domination et de délocalisation. Cela met en évidence les potentialités et les contraintes de l'articulation, soulignant comment l'identité est façonnée à travers le langage.

En associant le pouvoir à la narration, ce chapitre soutient l'argument global de la thèse : l'identité demeure instable, façonnée par des forces qui s'opposent à la résolution. Le dernier chapitre élargira cette analyse en se penchant sur des interprétations critiques et des cadres féministes, explorant comment l'œuvre de Condé résiste non seulement à la clôture narrative mais aussi à l'encadrement théorique.

CHAPITRE 5 : OUTRE LE FÉMINISME : L'IDENTITÉ COMME REFUS ET DEVENIR INACHEVÉ

Ce chapitre porte l'argument de la thèse à son point le plus explicite et crucial en s'engageant avec les interprétations existantes des œuvres de Maryse Condé tout en formulant une position analytique distincte (Ashcroft et al., 2002 ; Mohanty, 2003). Après avoir étudié les conditions d'identité à travers la mémoire, l'exil, le corps et la forme narrative, l'attention se porte désormais sur l'interprétation elle-même : comment Condé a été analysée, comment elle résiste à ces analyses, et ce qui subsiste lorsque son œuvre est abordée sans attendre de conclusion théorique définitive.

Au lieu de classer confortablement l'œuvre de Condé dans des catégories établies—postcoloniales, féministes ou autres—ce chapitre soutient que son écriture s'oppose constamment à une telle restriction (Bhabha, 1994 ; Felski, 2003). L'instabilité constatée dans les chapitres précédents n'est pas fortuite, mais au cœur de son projet littéraire. Dans son œuvre, l'identité ne cherche pas à atteindre la résolution, la libération ou la cohérence. C'est un sujet qui reste ouvert, plein de contradictions et inachevé.

5.1 Lire Condé à travers les autres : emploi et limites de la critique

L'analyse critique de l'œuvre de Condé a engendré une diversité d'interprétations, notamment dans les cadres postcoloniaux et féministes. Des chercheurs comme Françoise Lionnet, Odile Cazenave Mudimbe-Boyi et Nick Nesbitt ont étudié les thématiques de l'identité, de l'hybridité et de la mémoire historique, mettant souvent en relief la manière dont l'œuvre de Condé interagit avec des contextes culturels et politiques plus larges (Lionnet, 1995 ; Mudimbe-Boyi, 1999 ; Nesbitt, 2003).

Ces lectures sont précieuses pour situer Condé dans les traditions intellectuelles et mettre en relief la complexité de son œuvre. Ils offrent des instruments pour comprendre comment ses récits se croisent avec les enjeux de l'histoire, de la diaspora et de la représentation. Néanmoins, ils expriment également une préoccupation majeure : le danger de systématiser un ensemble de travail qui résiste activement à la systématisation (Felski, 2003). L'écriture de Condé ne se plie pas aisément aux catégories théoriques. Bien qu'il s'engage avec les réalités postcoloniales, il ne déclare pas une identité postcoloniale cohérente. Bien qu'elle se concentre sur l'expérience féminine, elle ne s'identifie pas entièrement aux positions féministes établies. L'application de la théorie doit donc se faire avec prudence. Interpréter l'œuvre de Condé uniquement à travers un cadre préétabli risque de minimiser l'ambiguïté et la contradiction qui caractérisent son travail.

Cette tension est au cœur de la méthodologie de cette thèse. On n'écarte pas les cadres critiques, mais on les aborde avec un certain scepticisme. Ils sont employés comme des instruments plutôt que comme des conclusions, permettant une analyse sans imposer une conclusion définitive (Bhabha, 1994). Ainsi, la lecture de Condé se transforme en un exercice d'équilibre — entre l'interprétation et la retenue, entre l'explication et la reconnaissance de ce qui ne peut être pleinement élucidé.

5.2 Féminisme Sans Étiquettes : Résister à l'Enfermement Idéologique

Une des tendances les plus constantes dans l'analyse critique de l'œuvre de Condé a été de la considérer sous un angle féministe. Bien que cette méthode mette en avant des aspects cruciaux de sa représentation de l'expérience féminine, elle risque également de conduire à une simplification (Showalter, 1985). Condé elle-même a manifesté une certaine réticence à être classée comme une écrivaine féministe, en particulier avec sa déclaration « Je ne suis pas une écrivaine féministe », ce qui complique les efforts pour la situer dans un cadre idéologique rigide (Condé, 1993).

Cette résistance ne signifie pas un rejet des préoccupations féministes. Au contraire, son œuvre s'attaque en profondeur à des problématiques telles que le genre, le pouvoir et le corps. Toutefois, elle le fait sans se conformer à une seule position théorique (Butler, 2005). Dans ses récits, les femmes ne sont pas présentées comme des symboles de pouvoir ou de résistance de manière unidimensionnelle. Ils sont complexes, contradictoires et souvent incertains. Dans *Moi, Tituba, sorcière...*, les expériences de

marginalisation et de violence vécues par Tituba peuvent aisément être interprétées à travers un récit féministe d'oppression et de résistance. Pourtant, Condé évite de la transformer en figure symbolique. Tituba reste ancrée dans son individualité—capable de force et de vulnérabilité, de clarté et de contradiction. Son identité n'est pas déterminée par l'idéologie, mais par les expériences vécues.

De même, dans *Hérémakhonon*, Veronica ne se conforme pas aux attentes de la subjectivité féministe. Sa dépendance émotionnelle, son incertitude et l'absence de résolution remettent en question les récits qui visent à dépeindre des personnages féminins comme des exemples d'émancipation. Au lieu de représenter la libération, elle met en évidence les complexités et les limites de ces cadres.

Il est utile de faire une comparaison avec Simone de Beauvoir, non pas pour s'opposer, mais pour éclaircir. L'œuvre de Beauvoir met en lumière la représentation de la femme comme « l'Autre » et l'opportunité de transcendance via la prise de conscience et l'action (Beauvoir, 2014). Bien que les personnages de Condé partagent des conditions de marginalité, ils ne tendent pas forcément vers la transcendance. L'éveil ne garantit pas la libération ; l'expérience ne conduit pas nécessairement à la clarté.

Dans ce sens, l'écriture de Condé peut être perçue comme un rejet de l'enfermement idéologique. Elle s'attaque à des préoccupations féministes sans se limiter à la théorie féministe. Elle expose l'expérience féminine sans la convertir en un récit homogène ou normatif.

5.3 L'identité comme inachevée : Au-delà de la guérison et de la résolution.

Dans l'ensemble des analyses présentées dans cette thèse, un schéma constant se dessine : l'identité dans l'œuvre de Condé ne mène pas à la récupération ou à la définition de soi. Au lieu de cela, elle reste dans un état de négociation continue, modelée par des forces qui s'opposent à la clôture (Bhabha, 1994).

La mémoire ne restitue pas un passé cohérent ; elle engendre fragmentation et récurrence. L'exil ne conduit pas à l'appartenance ; il demeure une condition de délocalisation. Le corps ne stabilise pas l'identité ; il conserve des marques de violence et de contradiction. La voix narrative ne résout pas ces tensions ; elle les reflète et les reproduit. Ces éléments réunis suggèrent une notion d'identité qui est fondamentalement inachevée (Caruth, 1996 ; LaCapra, 2001). Ce n'est pas quelque chose à atteindre ou à récupérer, mais quelque chose qui se forme et se recompose continuellement en réponse aux conditions changeantes.

Cette compréhension remet en question les discours dominants tant postcoloniaux que féministes, qui tendent souvent à mettre l'accent sur la possibilité d'une résolution, que ce soit par le biais du retour, de la reconnaissance ou de l'émancipation (Ashcroft et al., 2002 ; Mohanty, 2003). L'œuvre de Condé résiste à de telles trajectoires. Il ne dévalue pas ces aspirations, mais il refuse de les présenter comme des objectifs finaux réalisables.

Au lieu de cela, l'identité se manifeste comme un processus sans conclusion définitive. Elle est caractérisée par l'endurance plutôt que par l'achèvement, par la négociation plutôt que par la résolution. Cela ne le rend pas dénué de sens, au contraire, cela reconnaît la complexité de l'expérience vécue d'une manière que les modèles simplifiés ne peuvent pas.

5.4 Le refus comme méthode : Contre la clôture

L'instabilité constante dans l'œuvre de Condé peut être perçue non pas comme une restriction, mais plutôt comme un refus délibéré. Ce refus se manifeste à plusieurs niveaux : narratif, thématique et théorique. Sur le plan narratif, ses textes s'opposent à la clôture. Ils ne résolvent pas les conflits ni ne fournissent de réponses concluantes. Les personnages demeurent dans des états d'incertitude, et l'absence de résolution se transforme en une caractéristique déterminante de la structure narrative. Sur le plan thématique, son œuvre s'oppose à la catégorisation de l'identité en entités fixes. Cela remet en question l'idée que l'identité peut être complètement définie, comprise ou contenue. Théoriquement, son écriture résiste à une interprétation qui cherche à imposer de la cohérence. Elle appelle à l'analyse, mais exige aussi la reconnaissance de ses limites. Il n'est pas possible d'expliquer tout sans omettre quelque chose d'essentiel (Derrida, 1997).

Ce refus a des conséquences importantes sur la manière dont son travail est interprété. Cela suggère que l'objectif de l'interprétation n'est pas de parvenir à des conclusions définitives, mais d'interagir avec la complexité. Cela nécessite une forme de lecture qui est attentive, critique et ouverte à l'ambiguïté. Dans ce contexte, la fonction du critique évolue. Au lieu de déchiffrer le texte, le critique devient un acteur de sa constante quête de sens (Barthes, 1981). L'objectif n'est pas de terminer l'interprétation, mais de la maintenir.

5.5 Une Position Critique : Lire Sans Confort

La perspective développée dans cette thèse découle de cet engagement avec le refus et l'instabilité. Cela repose sur une interprétation de Condé qui privilégie la complexité à la résolution, l'ambiguïté à la clarté et l'expérience vécue à l'enfermement théorique. Cette approche ne vise pas à rejeter complètement les cadres existants, mais à les utiliser avec précaution. On reconnaît leur valeur tout en restant conscient de leurs limites. Elle s'oppose à la tendance de catégoriser ou de simplifier, reconnaissant que ces démarches pourraient occulter les qualités mêmes qui rendent l'œuvre de Condé importante (Felski, 2003).

Au fond, ce poste reflète un malaise plus vaste face aux récits promettant une résolution—qu'il s'agisse de la littérature ou de la théorie. Il est profondément ancré que l'identité doit être cohérente, que le traumatisme doit être résolu ou que le sentiment d'appartenance doit être atteint. L'œuvre de Condé remet en question ces attentes, proposant à la place une représentation de

l'expérience qui est fragmentée, indéterminée et non résolue (Bhabha, 1994 ; Caruth, 1996). S'engager avec cette représentation implique une disposition à rester dans cette incertitude. Cela implique d'admettre que toutes les questions ne trouvent pas nécessairement réponse, et que tous les récits ne mènent pas forcément à une conclusion. Ce n'est pas une limitation du texte, mais plutôt un reflet de son honnêteté.

Ce chapitre a soutenu que les œuvres de Maryse Condé résistent non seulement à la clôture narrative, mais aussi à l'enfermement théorique. En s'engageant de manière critique avec les interprétations existantes et en réévaluant les cadres féministes, on a démontré que l'œuvre de Condé ne peut être entièrement comprise à travers des catégories préétablies.

Au contraire, son œuvre dépeint l'identité comme un processus continu — marqué par la fragmentation, la contradiction et le refus. Elle n'offre pas de libération, de cohérence ou de clarté idéologique. Ce qu'elle propose plutôt, c'est une représentation de l'expérience vécue dans toute sa complexité. Cette position finale ne règle pas les tensions examinées tout au long de la thèse. Cela les confirme. Dans l'œuvre de Condé, l'identité n'est ni guérie ni achevée ; elle est supportée, négociée et laissée ouverte.

CONCLUSION

Cette recherche a analysé la représentation de l'identité féminine postcoloniale dans les œuvres de Maryse Condé, en se concentrant sur *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*. Par une analyse minutieuse et comparative de ces ouvrages, il a été soutenu que la mémoire, l'exil et le trauma ne servent pas de moyens pour atteindre la guérison ou l'auto-identification. Au lieu de cela, ils participent à la construction d'une identité qui reste éclatée, instable et constamment en cours de négociation.

Tout au long des chapitres, cet argument a été élaboré en retraçant comment divers éléments—conceptuels, expérientiels et formels—interagissent pour entretenir cette instabilité. La discussion initiale a établi que l'œuvre de Condé défie les cadres postcoloniaux dominants qui présument la possibilité d'une formation identitaire cohérente. Au lieu de confirmer les récits de retour ou d'appartenance, son écriture remet en question les conditions mêmes dans lesquelles ces histoires sont élaborées.

L'examen de la mémoire, de l'exil et de la notion de foyer a montré que ces aspects ne stabilisent pas l'identité, mais la complexifient. La mémoire, loin de fournir une continuité, demeure comme un fardeau qui résiste à la résolution. L'exil ne se manifeste pas comme une condition temporaire, mais plutôt comme un état permanent qui influence l'expérience du sujet dans le monde. Le concept de domicile, fréquemment au cœur du discours postcolonial, se révèle instable et s'apparente davantage à une construction imaginée qu'à une réalité vécue.

L'accent mis sur le corps et le traumatisme a approfondi cette compréhension en démontrant comment l'identité n'est pas seulement façonnée par des conditions externes, mais également inscrite dans le corps lui-même. Le traumatisme, en particulier, a mis en évidence les limites de l'articulation. Qu'elle soit exprimée directement ou par le biais du silence, elle résiste à une représentation totale, renforçant l'idée que l'identité ne peut être entièrement capturée dans le récit.

L'étude de la voix narrative et de la forme a approfondi cet argument au niveau de l'expression. L'examen des divergences entre la voix assertive et oratoire de *Tituba* et le récit fragmenté et incertain de *Veronica* révèle clairement que la narration elle-même est influencée par les structures du pouvoir. La forme narrative reflète la position du sujet au sein de ces structures, mettant en lumière à la fois les possibilités et les contraintes de l'articulation.

Le dernier chapitre a rassemblé ces éléments en s'attaquant aux interprétations critiques et en remettant en question les cadres à travers lesquels l'œuvre de Condé est souvent analysée. On soutient que bien que les théories postcoloniales et féministes offrent des perspectives précieuses, elles peuvent aussi conférer une cohérence à des textes qui s'y opposent. L'écriture de Condé ne s'inscrit pas entièrement dans ces cadres ; au contraire, elle remet en question leurs postulats en dépeignant l'identité comme étant non résolue et résistante à la clôture.

Ces études, prises dans leur ensemble, corroborent l'affirmation principale de cette thèse : dans *Moi, Tituba, sorcière...* et *Hérémakhonon*, l'identité n'est ni retrouvée, ni figée, ni achevée. Il demeure dans un état de négociation constante, influencé par la mémoire, l'exil et le traumatisme, sans toutefois être totalement défini par ceux-ci. Cela ne signifie pas un manque de sens, mais plutôt un rejet d'une résolution simplifiée.

Les conséquences de cet argument vont au-delà des textes spécifiques examinés. En défiant les récits de cohérence, l'œuvre de Condé incite à reconsidérer la compréhension de l'identité dans le discours postcolonial. Cela remet en question l'idée que la fragmentation doit nécessairement mener à une reconstruction, ou que le déplacement doit aboutir à un sentiment d'appartenance. Au lieu de cela, il est suggéré que l'instabilité elle-même pourrait être une représentation plus fidèle de l'expérience vécue.

Cette perspective a également des implications méthodologiques. Cela nécessite une façon de lire qui reste attentive à la complexité et s'oppose à une clôture prématurée. Plutôt que de tenter de résoudre les tensions présentes dans un texte, cette approche reconnaît leur continuité et leur importance. Elle reconnaît que l'interprétation a ses limites et que tous les éléments d'un récit ne peuvent ni ne doivent être complètement élucidés.

Ainsi, l'étude des œuvres de Condé s'avère être un engagement face à l'incertitude. Cela nécessite d'accepter l'ambiguïté, non pas comme une lacune, mais comme un état de signification. Dans ces textes, l'identité est dépeinte non pas comme une réalité figée à découvrir, mais comme un processus en constante évolution sans aboutissement définitif.

Le manque de conclusion dans les récits de Condé n'est pas un vide à combler, mais un élément délibéré qui reflète les complexités de l'expérience postcoloniale. En laissant ouverte l'identité, son œuvre s'oppose à l'attribution d'un sens définitif, favorisant une compréhension plus nuancée de la subjectivité.

Cette thèse s'est efforcée de rester vigilante à cette ouverture, en suivant les modalités de construction, de dérangement et de reconfiguration de l'identité à travers les textes sans la réduire à une seule interprétation. Cela souligne ainsi que l'importance du travail de Condé ne réside pas dans la fourniture de réponses, mais dans le maintien des questions qu'il pose.

Dans ce contexte, l'identité n'est pas quelque chose de totalement connu ou résolu. Cela demeure un lieu de tension—formé par l'expérience, mais jamais entièrement maîtrisé.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée à mener à bien ce mémoire.

J'adresse mes sincères remerciements à tous mes enseignants pour leurs conseils précieux et pertinents, ainsi que pour leur soutien tout au long de l'élaboration de ce travail.

Je suis particulièrement reconnaissante envers mon encadrant, Dr. Lokesh Bishnoi, pour son aide et son accompagnement à chaque étape de la réalisation de ce mémoire.

REFERENCES

- [1] Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures* (2nd ed.). Routledge.
- [2] Barthes, R. (1981). *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Seuil.
- [3] de Beauvoir, S. (2014). *Le deuxième sexe* (Vols. 1–2). Gallimard. (Original work published 1949)
- [4] Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- [5] Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- [6] Cazenave, O. (2000). *Rebellious women: The new generation of female African novelists*. Lynne Rienner Publishers.
- [7] Cixous, H. (1975). *Le rire de la Méduse*. *L'Arc*, 61, 39–54.
- [8] Condé, M. (1976). *Hérémakhonon*. 10/18.
- [9] Condé, M. (1986). *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*. Mercure de France.
- [10] Condé, M. (1995). *La vie sans fards*. Seghers.
- [11] Derrida, J. (1997). *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Galilée.
- [12] Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- [13] Felski, R. (2003). *Literature after feminism*. University of Chicago Press.
- [14] Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- [15] Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Gallimard.
- [16] Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- [17] Glissant, É. (1997). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- [18] Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora*. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- [19] Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Seuil.
- [20] LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- [21] Lionnet, F. (1995). *Postcolonial representations: Women, literature, identity*. Cornell University Press.
- [22] Mohanty, C. T. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity*. Duke University Press.
- [23] Mudimbe-Boyi, E. (Ed.). (1999). *Beyond dichotomies: Histories, identities, cultures*. State University of New York Press.
- [24] Nesbitt, N. (2003). *Voicing memory: Creole voices in the Caribbean and beyond*. University of Virginia Press.
- [25] Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- [26] Spivak, G. C. (1988). *Can the subaltern speak?* In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University of Illinois Press.
- [27] Woolf, V. (2000). *Une chambre à soi*. Gallimard. (Original work published 1929)

Copyright & License:

© Authors retain the copyright of this article. This work is published under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), permitting unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.