

# L'ALLUSION COMME STRATEGIE D'ECRITURE INTERACTIVE DANS *MOI TITUBA SORCIERE, NOIRE DE SALEM DE MARYSE CONDE.*

**ANTSUE Jean Bruno**

*Maître-assistant CAMES*

*Enseignant-chercheur,*

*Université Marien Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)*

*Parcours-type : Littératures et*

*civilisations africaines*

*ajeanbruno@gmail.com*

---

## Résumé

*Gérard Genette s'est efforcé de définir plusieurs pratiques intertextuelles. Il considère en effet l'intertextualité comme une sous-classe de la transtextualité. Cet article porte sur l'écriture allusive comme pratique intertextuelle dans le roman *Moi Tituba sorcière, noire de Salem* de Maryse Condé. L'objet est d'étudier d'un point de vue esthétique, la poétique interactive dans le texte cité, les différents types d'allusions ainsi que leurs fonctions dans la narration. L'allusion est une liberté scripturale et nous permet de comprendre le projet littéraire du roman. L'objectif d'une telle étude est d'apprécier la portée de l'intertexte dans le roman cité. L'intertextualité implicite est une démarche méthodologique qui nous permet de mener à bien cette étude.*

**Mots-clés :** *Intertextualité, allusion, poétique, narration, esthétique.*

---

## Summary

*Gérard Genette has endeavored to define several intertextual practices. Indeed, he considers intertextuality as a subclass of transtextuality. This article focuses on allusive writing as an intertextual practice in the novel *Moi Tituba Sorcière, Noire de Salem* by Maryse Condé. The object is to study from an aesthetic point of view, the interactive poetics in the quoted text, the different types of allusions as well as their functions in the narration. The allusion is a scriptural freedom and allows us to understand the literary project of the novel. The objective of such a study is to appreciate the scope of the intertext in the cited novel. Implicit intertextuality is a methodological approach that allows us to carry out this study.*

**Keywords:** *Intertextuality, allusion, poetics, narration, aesthetics.*

---

## Introduction

---

L'année 1967 est celle de l'apparition du terme intertextualité. Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette sont considérés comme les pionniers de l'intertextualité. Dès son apparition, ce concept entretient un flou terminologique. Le sens restreint concurrence le sens large. Nombreuses études récentes

revisitent une telle notion devenue comme pratique de l'approche de la littérature depuis son analyse par Mikhaïl Bakhtine jusqu'à son actualisation par Sophie Rabau. Le numéro 27 de *la Revue Poétique* consacre plusieurs études sur le fonctionnement de l'intertextualité dans un texte. En effet, dans ce même numéro, Paul Zumthor désigne l'intertextualité comme union : « Chaque texte est intertexte, zone d'union où s'entrecourent deux séries textuelles. » (,Zumthor, 1976 : 322). Elle est, d'après la réflexion de Laurent Jenny, un travail de la mémoire : « l'intertextualité suit des voies qui évoquent parfois le travail du rêve sur des représentations-souvenirs ». » (Jenny, 1976 :263). Pour Bouillaguet, elle est une manifestation de « relation » entre deux textes. (Bouillaguet, 1989 : 489). Outre qu'elle est une acception de la relation, l'intertextualité est selon Antoine Compagnon, un dialogue entre le texte ancien et le texte nouveau : « L'intertextualité désigne le dialogue entre les textes. (...) les rapports que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés » (Compagnon 1998 : 128.) Il arrive qu'un auteur répète une citation dans un ou plusieurs de ses textes. On parle en ce moment de **relation de fréquence** ou, plus simplement, de répétition. Dans *Figure III*, Gérard Genette définit la répétition en ces termes : « La répétition est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les choses de la même chose ... » (Genette, 1979 :145)

Compagnon parle ainsi de l'intertextualité comme une répétition interdiscursive et estime que : « Toute répétition dans le discours porte en elle le principe d'un pouvoir sur celui qui s'y expose. Le pouvoir du discours, c'est en quelque façon, sa faculté de se répéter et d'être répété, d'être tenu et d'être retenu. » (Compagnon, 1979 :106). Il existe une diversité des relations intertextuelles. Ce mot naît avec Julia Kristeva qui après avoir lu Mikhaïl Bakhtine écrit en substance : L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit un autre mot (texte). Nathalie Piégay-Gros évoque deux types de relations intertextuelles : « celles fondées sur une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) et celles fondées sur une relation de dérivation » (Piégros1996 :45). La citation, la référence, le plagiat et l'allusion intègrent les relations de coprésence. L'allusion constitue l'une des pratiques intertextuelles non explicites. Elle se présente différemment de la citation, de la référence et de la parodie. Elle ne nomme pas le texte-source, renvoie le lecteur à une « constellation de textes plus qu'à un texte précis » (Tiphane, 2001 :36). La production romanesque de Maryse Condé est prolifique. Notre étude porte sur un de ses romans : *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem* (1986) qui lui a permis de recevoir en 1987 son premier prix littéraire : le Grand Prix littéraire de la Femme. *Moi, Tituba Sorcière...est un roman dont l'intrigue se passe sous la colonisation anglaise, précisément au XVIIème siècle en Guadeloupe. C'est un roman de la quête de l'identité et de la liberté de l'héroïne Tituba. Le choix du roman de Maryse Condé *Moi Tituba sorcière, noire de Salem* se justifie par la richesse des formes d'intertextualité que nous percevons, parmi lesquelles l'allusion. L'hypothèse est de montrer que Maryse Condé écrivait*

les allusions dans son texte. La portée sociale de cette étude est qu'elle apporte un éclairage historique et sociologique sur le pays d'origine de Maryse Condé. L'intertextualité implicite nous permettra de comprendre le texte de Maryse Condé, de saisir le conflit du texte et de l'intertexte, c'est-à-dire la manifestation d'un texte dans un autre. Notre étude est structurée en deux parties : les différentes formes d'allusions ainsi que leurs fonctions

---

## **1. Allusion, forme implicite de l'intertextualité : conceptualisation.**

---

L'allusion est une forme implicite de l'intertextualité. Elle est d'après Pierre Fontanier, une pratique intertextuelle qui « consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on ne dit pas et dont le rapport même réveille l'idée » (Fontanier, 1977 :105). Dans cette forme d'intertextualité, la mémoire est le véritable moteur d'identification de texte. Autrement dit, le rapprochement interdiscursif se fait dans la mémoire du lecteur. Cela prouve clairement que l'allusion n'est pas une relation explicite comme la citation. Dès lors, le mot allusion est moins un recours à une autorité qu'un appel adroit à la mémoire. Le rapport du « dit » et du « non-dit » est motivé par le second texte qui déclenche l'idée commune. Il s'agit donc d'établir un lien entre un texte que l'on a sous les yeux et ceux gravés dans la mémoire. Dans cette perspective, l'étude de l'intertexte devient essentielle, permettant d'apprécier et d'insérer l'œuvre d'un point de vue diachronique et synchronique. Dans le domaine littéraire, l'intertextualité est devenue une démarche dynamique qui féconde l'écriture romanesque. Ce terme est chargé de plusieurs sens. Mikhaïl Bakhtine traduit l'intertextualité en dialogisme. Il écrit : « Il n'est pas, et c'est l'essentiel, d'énoncé sans relation aux autres énoncés » (Bakhtine, 1981 :95) Julia Kristeva la perçoit comme une permutation *des textes* (Kristeva 1969 :52). Aussi le texte littéraire est-il le lieu d'intersection, de combinaison entre plusieurs genres ou discours littéraires. Certains théoriciens de l'intertextualité s'accordent sur cette interdiscursivité, que tout texte est un intertexte. Gérard Genette définit ce paradigme de manière totalement restrictive :

Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre (Genette, 1982 :8)

Le texte littéraire francophone est devenu le lieu d'intersection des discours, une imbrication des genres<sup>1</sup>. Le corpus de la littérature orale a joué un rôle important dans l'entrée en littérature des écrivains africains. Cette africanisation de l'écriture souligne l'importance que ces écrivains accordent à la tradition africaine. En effet, ils fixent par écrit la parole originelle. Ces écrivains puisent dans le répertoire oral des richesses

---

<sup>1</sup> Cette aventure intertextuelle de l'écriture a fait l'objet d'une publication de, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-job sous le titre : *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones* Paris, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

inestimables de cette tradition et font en même temps la promotion de cette culture. C'est cette *oralité feinte*, cette transcription que Jacques Chevrier authentifie :

Pour simplifier on peut estimer que l'entrée en dialogue de l'écrit avec l'oral se manifeste dans un premier temps par la pratique du collage qui consiste soit à insérer dans le corps du texte des fragments (proverbes, contes, fables, etc) empruntés à l'oralité, soit à mettre en scène un opérateur de l'oralité (vieillard, griot, conteur,) censé restituer la parole originelle (Chevrier, 2006 : 176)

---

## **2. Les types d'allusions**

---

Notre lecture du roman de Maryse Condé nous a permis de distinguer plusieurs types d'allusions.

---

### **2.1.1. Les allusions nominales**

---

Les allusions nominales réfèrent aux noms, à l'onomastique. Le nom dans une fiction est un indice révélateur, la carte d'identité du personnage. Dans le roman de notre étude, l'exemple le plus significatif est le nom du personnage principal : Tituba<sup>2</sup>. Dans cette perspective, nous nous citons :

Les phénomènes de nomination surviennent dans l'univers du roman. L'auteure attribue des noms identitaires aux personnages : Tituba, John indien, Man yaya, Susanna Endicott, Yao, Abena et bien d'autres. Le principe de la motivation indique qu'un nom est porteur de sens. Ce sens marque le destin de celui qui le porte et le situe dans un espace culturel. Le nom s'inscrit dans le nécessaire continuum. Il n'y a pas d'arbitraire dans l'attribution du nom. Le nom Tituba lui a été donné par Yao. (ANTSUE, 2019 :137)

On perçoit dans ce nom une relation avec Tituba la sorcière dont parlent les textes historiques. Le grand procès de la sorcellerie à Salem, bourg du Massachussetts aux Etats- Unis en 1692 parle d'une accusée nommée Tituba. Cette liaison ne s'arrête pas aux textes historiques mais renvoie également aux textes de fiction tels *Tituba of Salem village d'Ann Petry*, roman publié à New -York, aux éditions Harper Troply en 1964. D'autres noms qui apparaissent au fur et à mesure dans le roman sont considérés comme historiques tels que John John Indien, l'époux de Tituba, sont repris par Ann Petry dans son roman. Il en est de même pour Samuel Parris et Abigail.

Dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*, la narratrice déclare : « Mann yaya, c'était une Nago du golfe du Bénin » (p.212).Des noms tels que

---

<sup>2</sup> À propos de ce nom, nous avons mené une étude publiée en 2019 dans la Revue LONNIYA : « La quête de l'identité de l'héroïne Tituba dans *Moi, Tituba sorcière,... noire de Salem* », LONNIYA, *Revue scientifique Université Jean Lorougnon Guédé de Daloa Sciences Sociales et Humaines* Vol. 2, n°6, pp 136-145.

« Yao » et « Abena », sont des noms Ashanti. Or, les Ashanti se trouvent en Afrique. En outre, la narratrice insère des noms de lieux qui renvoient à des sphères géographiques bien définies. Ce qui nous emmène à considérer ces noms comme des allusions, c'est qu'ils apparaissent implicitement dans le texte et éveillent juste l'idée du lecteur sur les noms connus « New Amsterdam » (p.193), « New York » (p.193), « Boston » (p.77), « Salem » (p.168) et bien d'autres. Tous ces noms sont en réalité des localités américaines ; « Barbade » (p.199), « Rhun à la Bohème » (p.199), Moravie (p.199), « Hollande » (p.192) renvoient à des pays européens. Nous retrouvons aussi des noms qui font allusion au domaine religieux : « Juifs » (p.198), « Pape innocent » (p.198), « Rebecca » et « Jacob » (p.205).

---

### **2.1.2. Allusions mythologiques**

---

Le mythe est une histoire fabuleuse qui se raconte. Ces histoires établies en tradition offrent en général, sous une forme allégorique, des explications de l'inexplicable. Mircea Eliade, (1963, p.16) écrit à cet effet : « Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires. Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » ». D'après Gilbert Durand (1996, p75), « Le mythe est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes qui, sous l'impulsion d'un schéma, tend à se composer en récit ». Le personnage principal, Tituba est mythique : **« 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. » (p.36)**. Les textes oraux entrent dans le discours écrit. Ils sont introduits dans le texte second sous forme de dialogue : « Est-ce que tu connais l'histoire de l'oiseau qui se moquait des frondes du palmier ? (...). La mère de ma mère me la contait tous les soirs » (Condé, 1986 :16). Les discours de l'oralité gardent leur forme initiale et ne subissent aucune modification. En racontant l'histoire, Yao renvoie Abena à un conte connu et place le lecteur dans la tradition orale. C'est ainsi que le second mythe s'insère dans le dialogue sous une forme interrogative : « -Et celle du singe qui se voulait le roi des animaux ? Et il monta au faite d'un iroko pour que tous se prosternent devant lui. Mais une branche cassa et il se retrouva par terre, le cul dans la poussière... » (p.6). Tout se situe au niveau de l'échange verbal. Ces formules de mythe renvoient inévitablement à l'oralité. En voici un exemple :

-Est-ce que tu sais pourquoi le ciel s'est séparé de la terre ? Autrefois, ils étaient très proches et le soir, avant de se coucher, ils bavardaient comme de vieux amis. Mais les femmes en préparant le repas le repas irritaient le ciel avec le bruit de leurs pilons et surtout de leurs criaileries. Alors, il s'est retiré de plus en

plus haut, de plus en plus loin derrière ce bleu immense qui s'étend au-dessus de nos têtes. (Condé, 1986 :212)

L'idée du mythe évoquée ici est celui de la séparation du ciel et de la terre. En outre, le discours étranger est introduit ingénieusement sans qu'il se révèle étranger au discours qui l'intègre. La narratrice emploie des formules à caractère mythique. Le premier exemple répondant à la formule mythique est le suivant : « Au temps longtemps, quand le diable avait encore ses culottes courtes, découvrant des genoux noueux et bosselés de cicatrices, vivait dans le village de Wagabaha, au sommet d'un morne tout pointu, une jeune fille qui n'avait ni père ni mère » (P.156). Le lecteur ne peut donc s'empêcher de jeter un regard sur les textes oraux qui se présentent toujours par une formule introductive : « Il y a longtemps, très longtemps du temps où le diable était petit garçon en short et drill blanc, raide, empesé, la terre n'était peuplée que de femmes. » (p.236, 237). Ce texte a valeur incipielle. C'est une formule de mythe qui renvoie le lecteur à l'oralité. La narratrice révèle une manière de conter une histoire fictive. Les allusions à la mythologie sont une preuve de la filiation de *Moi, Tituba sorcière...noire de Salem* avec le mythe : la narration est proche de la parole traditionnelle. Elle se plaît à rendre les formules des contes ainsi que l'atteste l'extrait suivant qui a valeur d'une personnification :

-Tim, Tim, bois sèche !

- La cour dort ?

-Non, la cour ne dort pas ?

-Si la cour ne dort pas alors qu'elle écoute, qu'elle

Écoute cette histoire, mon histoire (Condé, 1986 :156)

Ce sont des paroles empruntées au rituel des contes antillais. À ces formules de contes, s'ajoute un personnage mythique Ti-Noël (p.193). Maryse Condé explique dans son essai *La civilisation du Bossale* que les contes à personnages humains dans les îles sont centrés principalement autour d'un personnage, « Ti-jean ». Le même personnage peut devenir « Ti-Joseph, Ti jean Pedro, etc respectivement personnage dans une bande dessinée ou dans une fiction. Nous notons aussi dans le roman, des allusions religieuses.

---

### **2.1.3. Allusions religieuses**

---

La religion est une ouverture d'esprit, une culture. A cet effet, Mircea Eliade (1963, p.174) écrit :

Aux niveaux archaïques de culture, la religion maintient l'ouverture vers un monde surhumain, le monde des valeurs axiologiques. Celles-ci sont « transcendantes, » étant révélées par des êtres divins ou des ancêtres mythiques. Elles constituent par suite des valeurs absolues, paradigmes de toutes les activités humaines

Il s'agit des paroles, des rites, des mots et expressions de la Bible ou de la religion présents dans le roman de notre étude. Le sabbat par exemple est un jour de repos pour les juifs qui doivent observer le samedi, jour consacré au culte divin. Le personnage Samuel Parris a coutume

d'observer le sabbat : « Sammuël Parris, déjà debout, se préparait à se rendre à la maison de réunion puisque c'était le jour de sabbat » (p.119). Dans l'extrait suivant, le texte –source est repérable grâce au caractère explicite du texte sous les yeux : « Un cyclone avait emporté la case de ses parents et miracle, l'avait laissé, bébé, flottant dans son berceau comme Moïse sur les eaux » (p.152). Il s'agit de Moïse trouvé dans une corbeille. La narratrice compare sa situation à celle de Moïse. Le rituel religieux est perceptible dans la séquence textuelle qui suit : « Je vais vous marier, Tituba et John Indien. Que celui qui connaît un empêchement à cette union, s'avance et parle ». Nous reconnaissons dans ce texte le discours religieux. Dans un autre extrait, la narratrice évoque la figure de baptême d'eau, signe de repentance et d'acceptation de Jésus-Christ : « Le nouveau maître me fit agenouiller sur le pont du brigantin parmi les cordes, les tonneaux et les marins narquois et fit couler un filet d'eau glacée sur mon front... » (p.63). Les allusions évoquent les mots et expressions tirés des textes sacrés. Les extraits bibliques cités dans le roman sont puisés dans l'ancien et le nouveau testament. L'allusion est efficace dans la séquence textuelle suivante : « Tituba, nous sommes le sel de la terre » (p.86). Cette allusion est faite à la parole de Jésus qui dit : « Vous êtes le sel de la terre ». La narratrice reprend explicitement le texte du nouveau Testament, plus précisément dans le livre de Matthieu (5,13). Une allusion n'apparaît donc pas toujours comme un clin d'œil complice adressé au lecteur. Elle prend parfois la forme d'une reprise : « Va et ne pêche plus ! » (p.69). Ce syntagme évoque la parole de Jésus à la femme adultère : « Va et ne pêche plus » Jean (8,11). L'allusion est un appel adroit à la mémoire. Elle cherche pour cela à établir une relation entre le « dit » et le « non-dit » : « Ils sont plus nombreux que les cheveux de ma tête. Ceux qui me haïssent sans cause. Ils sont puissants, ceux qui veulent me perdre... » (p.235)

Ce texte énigmatique rappelle le serviteur souffrant dont parle Isaïe (52,14). Ce qui est captivant dans ce texte second c'est surtout la présence des textes familiers au lecteur. La narratrice s'est familiarisée avec le texte sacré, notamment la Bible et révèle aux lecteurs son savoir biblique : « Que je réclame œil pour œil » (p.116). Cette expression est un indice du Talion qui dit : « Œil pour œil, dent pour dent ». Autrement, le châtement doit être proportionnel à l'offense.

---

#### **2.1.4. Allusions historiques**

---

Il s'agit ici des textes qui rappellent un événement qui s'est produit dans le temps et dans l'espace ; ce sont des expressions qui ont un rapport avec l'histoire réelle. En somme, les éléments qui font remonter à une époque historique sont parfois moins compréhensibles puisqu'ils font entendre quelque chose sans l'exprimer correctement. La narratrice commence ainsi son récit : « Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont Christ the king, un jour de 16 alors que le navire faisait voile vers la Barbade » (p.13). Un jour de 16 est une date historique qui a trait à la traite négrière. Des documents historiques attestent la véracité des

dates et des événements insérés dans le discours narratif. Un autre exemple atteste la datation historique : « En 1692, au moment où se passe cette histoire, il n'en était rien. » (p.184).

Plusieurs textes historiques témoignent de cette date de « 1692 ». Dans *l'Histoire du monde*, on peut lire : « En 1692, l'Amérique du Nord grand : grand procès de sorcellerie conduit par les puritains à Salem (Massachussets) » (Sassier & Buillet, 1994 :1695). En parlant de l'histoire qui se passe en 1692, on fait allusion au procès de 1692 à Salem. L'insertion dans la narration de cette date et du procès, puis de l'histoire de la « peste qui frappa Salem » (p.168) fait écho d'une manière subtile, à l'histoire de la chasse aux sorcières aussi en Amérique qu'en Europe.

La mort d'un animal ou d'un enfant donne lieu aux spéculations : « Qui s'étant lié par un pacte avec le terrible ennemi, avait provoqué ces catastrophes ? » (p.104). Ce texte établit une relation avec d'autres textes notamment ceux de La Fontaine « Les animaux malades de la peste » et « La chasse aux sorciers et sorcières » dont parle Jean Comby dans, *Pour lire l'histoire de l'Eglise Tome 1*, des origines au XVème siècle. Le lecteur peut se reporter aussi à Jeanne d'Arc accusée de sorcellerie et condamnée à mort par l'Eglise. Tous ces textes s'associent autour de la chasse aux sorcières et de la peste.

La narratrice insère aussi dans son texte un long extrait de l'interrogation de Tituba :

« Tituba, avec quel esprit mauvais entretiens -tuamitié ?

-Aucun

-Pourquoi tourmentent -tu ces enfants ?

-Je ne les tourmente pas

-Qui donc les tourmente ?

-Le demon, à ce que je crois.

-Le demon est venu me voir et m'a commandé de le servir.... » (Condé, 1986 :163, 166)

Ceci renvoie à la déposition de Tituba historique. Les « documents » originaux dont s'inspire le roman de Maryse Condé figurent dans les archives du comité d'Essex. Une copie se trouve à Essex Contry House à Salem, Massachussets. Toutes ces indications sont données dans *Moi, Tituba sorcière. Noire de Salem*. Dans cette perspective, c'est la narratrice qui renvoie le texte à un texte qu'il ne connaît pas.

---

## **2.5. Allusions morales**

---

Ces allusions renvoient aux usages, aux habitudes, aux règles de conduite admises et pratiquées dans une société. L'intertexte s'inscrit dans cette stratégie délibérée : il s'agit de convoquer des œuvres qui, fortement inscrites dans un héritage commun, sont en mesure de réactiver la mémoire du lecteur. Un personnage du roman affirme : « Trop tard, la vérité arrive toujours trop tard, car elle marche plus lentement que le mensonge. Elle va d'un train de sénateur, la vérité.» (p.201). Ce texte n'est pas sans rappeler le proverbe suivant qui révèle que tôt ou tard la vérité se fait toujours connaître : « Même si le mensonge part de bon



matin, et la vérité seulement le soir, la vérité va le rattraper » (Aouitte, 1989 :62). Le texte cité évoque d'autres allant dans le même sens. On peut également établir un rapport avec le genre musical, notamment le texte de la chanson de Koffi Olomidé qui chante en vernaculaire :

« Lokuta ayakaka na encenseur,  
Vérité ayakaka na escalier »

Traduit en français, cela donne : « Le mensonge vient par l'ascenseur, la vérité vient par l'escalier. Madilu system reprend ce « cri » de Koffi Olomidé dans son disque CD intitulé « l'eau yaya, » face A. Le texte de Koffi Olomidé en lingala, langue vernaculaire parlée au Congo. Ce texte se rapproche de celui de Birago Diop, précisément du poème intitulé « Souffle ». Il évoque les morts qui ne meurent et qui sont omniprésents. Les textes de Maryse Condé et de Birago Diop se croisent. Les différentes formes d'allusions étudiées ont des fonctions dans la narration.

---

### **3. Les fonctions**

---

On distingue : la fonction idéologique et la fonction esthétique.

---

#### ***3.1. La fonction idéologique***

---

Les allusions sont le résultat des réminiscences de la part de la narratrice. Les textes lus et la formation reçue dans tel ou tel autre domaine s'imposent à son esprit. Et comme conséquence, elle les intègre dans son récit. Nous pouvons faire ressortir à travers les diverses allusions, la place faite par exemple à la religion dans le texte de notre étude. Ces renvois aux textes religieux favorisent la création d'un climat spirituel dans le roman. La narratrice a reçu de façon incontestable une éducation religieuse qui transparait dans ses propos. Quant aux allusions historiques, celles-ci rattachent le roman au réel. Ainsi, en évoquant la chasse aux sorcières, le procès de Salem, l'interrogatoire de Tituba, la narratrice lève un coin du voile sur l'histoire des Etats-Unis. Elle donne un cachet d'authenticité à son roman. L'insertion de ces textes dans la trame narrative montre que la narratrice a le souci de faire comprendre au destinataire qu'elle a aussi puisé dans la réalité.

Les allusions mythologiques traduisent l'intérêt qu'à la narratrice à expliquer l'origine des faits par des mythes comme cela se fait dans la société traditionnelle. Elle révèle par les emprunts oraux, son attachement à la tradition antillaise, à sa culture. Les allusions à la morale sont un autre aspect de l'expérience sociale du destinataire. Enfin, les allusions nominales certifient la réalité de l'emprunt.

---

#### ***3.2. La fonction esthétique***

---

La présence des allusions dans le texte de notre étude peut aussi découler d'un simple besoin esthétique. La narratrice insère en effet certains noms ou expressions, vraisemblablement pour fleurir son discours. Certains toponymes tels « Portugal », « New York » sont des repères identitaires,

des évocations qui n'ont pas d'effet dans le roman. Ces allusions jouent simplement une fonction esthétique ; elles embellissent le texte.

---

## Conclusion

---

Au terme de cette analyse, nous pouvons affirmer que les textes étrangers insérés dans la narration exigent du lecteur une certaine subtilité pour les découvrir. Les indices sémantiques lus à travers l'anthroponyme ou le toponyme, polarisent l'esprit sur un nom rencontré. La présence d'un texte en fait entendre un autre lu ailleurs. Les indices des textes d'autrui dans la narration qui ont permis de parler des renvois à la morale, à l'histoire, à la religion, à la littérature orale. L'insertion des textes oraux dans la trame narrative est pour l'auteur du livre, une manière de véhiculer sa culture dans une langue étrangère c'est-à-dire le français. L'analyse des différents textes a montré qu'une allusion ne s'expose pas mais se fait découvrir. L'on s'aperçoit qu'au-delà d'une simple réminiscence de différents autres textes, se cache l'intention de communiquer un message. Etant une forme implicite de l'intertextualité, nous avons naturellement exploité l'intertextualité implicite comme point d'approche pour l'aboutissement de ce travail. Toutefois, les différentes formes d'allusions abordées dans cette étude activent le texte second.

---

## Références bibliographiques

---

**ANTSUE Jean Bruno**, 2019, « La quête de l'identité de l'héroïne Tituba dans *Moi, Tituba sorcière, ... noire de Salem* », *LONNIYA, Revue scientifique Université Jean Lorougnon Guédé de Daloa Sciences Sociales et Humaines* Vol. 2, n°6, pp 136-145.

**AOUITTE Gern Van**, 1989, *Proverbes africains, Kinshasa, l'Épiphanie*.

**BAKHTINE Mikhaïl**, 1981, *Le principe dialogique* suivi d'Écrits du cercle de Bakhtine, collection poétique, Paris, Editions du Seuil.

**BOUILLAGUET, Annick**, 1989, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, pp. 489-497.

**CHEVRIER Jacques**, 2006, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Edisud, Aix-en-Provence.

**CONDE Maryse**, 1986, *Moi Tituba sorcière, ... noire de Salem*, Paris, Mercure.

**COMPAGNON Antoine**, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil.

**COMPAGNON Antoine**, 1998, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil.

**DURAND Gilbert**, 1996, *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.

**ELIADE Mircea**, 1963, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

**ELIADE Mircea**, 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

**FONTANIER Pierre**, 1977, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion

**GENETTE Gérard**, 1979, *Figure III*, Paris, Le Seuil.

**GENETTE Gérard**, 1982, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.

**JENNY, Laurent**, 1976, « La stratégie de la forme », *Intertextualité, Poétique*, n°27, pp. 257-281.

**KRISTEVA Julia**, 1969, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil.

**PIEGAY-GROS Nathalie**, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.

**SAMOYAUULT, Tiphaine**, 2001, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

**SASSIER Daniel et Builleux Nathalie**, 1994, *4000 av JC à nos jours*, Paris, Nathan.

**ZUMTHOR, Paul**, 1976, « Le carrefour des rhétoriciens : intertextualité et rhétorique », *Poétique*, n° 27, pp. 317-337.