

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Le silence de la femme insulaire dans L'arbre fouet d'Ananda Devi et dans Celles qui attendent de Fatou Diome

Thila Sunassee-Thapermall

Volume 19, Number 3, 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096406ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4120>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sunassee-Thapermall, T. (2022). Le silence de la femme insulaire dans L'arbre fouet d'Ananda Devi et dans Celles qui attendent de Fatou Diome. *Voix plurielles*, 19(3), 460–473. <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4120>

Article abstract

Dans *L'arbre fouet d'Ananda Devi* et *Celles qui attendent* de Fatou Diome, la violence occupe une place considérable. Et, face à la violence verbale, les personnages féminins observent le silence. Or, la société patriarcale unie à l'espace géographique insulaire rend le silence de la femme double. Dès lors, le rejet du langage, qui se révèle être une stratégie de la part des personnages féminins, indique, non seulement le refus de s'engager dans la violence, mais surtout, le pouvoir que détiennent ces personnages. Les rapports de force sont dès lors inversés. Les « violentées » ne subissent plus la situation, mais la contrôlent. Elles s'approprient le silence à leur avantage. Cet article étudie les lieux du silence où la femme se réapproprie son pouvoir face aux entraves de la société et de l'espace géographique.

© Thila Sunassee-Thapermall, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

**Le silence de la femme insulaire dans *L'arbre fouet* d'Ananda Devi
et dans *Celles qui attendent* de Fatou Diome**

Thila SUNASSEE-THAPERMALL

Résumé

Dans *L'arbre fouet* d'Ananda Devi et *Celles qui attendent* de Fatou Diome, la violence occupe une place considérable. Et, face à la violence verbale, les personnages féminins observent le silence. Or, la société patriarcale unie à l'espace géographique insulaire rend le silence de la femme double. Dès lors, le rejet du langage, qui se révèle être une stratégie de la part des personnages féminins, indique, non seulement le refus de s'engager dans la violence, mais surtout, le pouvoir que détiennent ces personnages. Les rapports de force sont dès lors inversés. Les « violentées » ne subissent plus la situation, mais la contrôlent. Elles s'approprient le silence à leur avantage. Cet article étudie les lieux du silence où la femme se réapproprie son pouvoir face aux entraves de la société et de l'espace géographique.

Mots-clés

Violence ; Silence, Insularité ; Refuge ; Devi, Ananda ; Diome, Fatou

La société patriarcale garde la femme, dès son plus jeune âge, sous un joug suffocant, qui va jusqu'à la violence, afin de l'assujettir. Si différentes formes de violence sont visibles dans les romans francophones, la violence verbale occupe une place considérable dans les œuvres d'Ananda Devi et de Fatou Diome. Or, les personnages féminins insulaires chez les deux romancières observent le silence comme stratégie de repli. Le rejet du langage indique non seulement le refus de s'engager dans la violence, mais surtout le pouvoir que détiennent ces personnages féminins pour défier l'autorité masculine. Les rapports de force sont dès lors inversés. Les « violentées » ne subissent plus la situation, mais la contrôlent. Les personnages féminins insulaires dans *L'arbre fouet* et dans *Celles qui attendent* n'échappent pas à cette conjoncture. Devi et Diome utilisent une esthétique analogique pour mettre en parallèle les personnages féminins et l'espace géographique.

Dans cette étude, j'identifierai trois lieux du silence : l'oubli, l'arme et le refuge. Je ferai une lecture narratologique des romans à l'étude afin d'analyser ces lieux du silence : l'oubli, où Aeena, personnage principal chez Devi, n'a pas d'autres choix que d'avoir recours à l'oubli pour continuer sa route ; l'arme lorsqu'Aeena se venge après avoir subi plusieurs années de maltraitance de son père ; et le refuge lorsque la narratrice chez Diome, qui est la première épouse de Wagane, se replie dans le silence face aux attaques verbales de Bougna, sa coépouse.

L'arbre fouet (1997) d'Ananda Devi raconte le parcours d'une jeune fille, Aeena, qui est accusée d'avoir commis un parricide dans une vie antérieure. Elle subit plusieurs années de maltraitance d'un père tyrannique et s'enferme dans le mutisme. La jeune femme découvre qu'elle est la réincarnation d'une certaine Dévika qui a commis un parricide. Par la suite, Aeena commet elle aussi l'acte irréparable de tuer son père. *Celles qui attendent* (2010) est un roman de Fatou Diome. Dans l'île de Niodior, au large du Sénégal, les femmes attendent le retour d'un fils ou d'un époux parti clandestinement en Europe. Arame et Bougna, deux amies, envoient leurs fils Lamine et Issa y chercher du travail, laissant chacun leur jeune épouse, Coumba et Daba, dans l'île. Ce roman relate la lutte des femmes qui attendent le retour de ces hommes.

Cadre géographique

L'histoire, dans *L'arbre fouet*, se passe à l'île Maurice dans l'océan Indien où elle fait partie de l'archipel des Mascareignes. Elle possède quelques îles avoisinantes, dont Rodrigues, la plus grande. En outre, sa proximité avec l'Afrique de l'Est lui confère un statut d'appartenance au grand continent au niveau social et culturel. Dans *Celles qui attendent*, l'île de Niodior est située au sud-ouest du Sénégal dans l'océan Atlantique. Niodior fait partie des nombreuses îles de la région du Siné Saloum, plus précisément dans le delta du Saloum au sud de Dakar. Non loin du Sénégal, elle est accessible uniquement par barques.

Par sa forme géographique, l'île est un espace clos. Entourée par l'océan, elle projette un sentiment d'isolement : « l'île est une surface terrestre sur laquelle jouent souverainement les influences de la mer et, à cause de sa situation maritime [...], l'île est

un domaine voué à l'isolement et à toutes ses conséquences » (Febvre 248). Si l'île est synonyme de repli et d'exiguïté, elle projette aussi une ouverture sur le monde. Elle a, non seulement, des îles satellites, mais fait également partie d'un ensemble social. L'île révèle une dualité, comme l'explique Dominique Verdoni : « L'espace insulaire apparaît comme un espace infiniment polémique, dualité d'un monde à la fois clos et ouvert sur lui-même, île-refuge, mais également île-enceinte, contour, espace fort dont les structures typologiques sont valorisées positivement ou négativement à travers la construction d'un dehors ou d'un dedans » (10). L'espace insulaire se présente de manière conflictuelle, voire chaotique. Les frontières sont floues et l'appartenance à l'espace devient problématique.

Le silence comme oublié

Dans *L'arbre fouet*, une situation d'humiliation publique implique Aeena, fille du prêtre hindou du village. La jeune femme est la cible de la violence verbale de son père qui l'attaque devant les voisins invités à une cérémonie religieuse : ([...] Elle n'est pas une femme, elle est une chienne qui dans une vie passée a dévoré son père. À présent, que tout le monde vienne assister à sa honte ! [...] Il m'oblige à lever mes jambes, à les poser sur un banc de bois et j'ai l'impression que tout le monde les a vues, maculées de rouge [...]) (94). À travers un épisode analeptique, Aeena est montrée en spectacle et marquée comme un animal par son père. Le procédé de bestialisation dépossède la jeune fille de son humanité. Du point de vue du père, Aeena n'est pas une jeune fille qui correspond à la norme. Il est convaincu que sa fille est la réincarnation d'une jeune fille, Dévika, qui a commis un parricide il y a plusieurs années. Le père la relègue ainsi au rang de monstre, car, selon lui, Aeena est coupable du parricide dans une vie antérieure. De fait, l'étymologie du terme « monstre », du latin *monstrum*, dérivé de *monere*, signifie « montrer » ou « attirer l'attention sur » (Rey 450). En général, ceux qui ne se conforment pas aux conventions sont désignés comme indésirables ; ils sont marginalisés et placés hors de la limite de la sphère sociale. Si le père montre Aeena du doigt, c'est pour mieux la rejeter en tant qu'agent de l'altérité.

La cérémonie religieuse hindoue est célébrée dans le texte à l'occasion du début de la menstruation de la fille, qui devient dès lors une femme, et rend publique sa capacité à la procréation. Dans l'imaginaire oriental en particulier, la menstruation est considérée comme une souillure et place la femme menstruée hors de la sphère sociale : « Partout, des interdits s'observent quant aux relations sexuelles, la préparation des aliments, l'entretien ou l'approche du feu, l'accès aux lieux consacrés religieusement » (Jodelet 227). C'est non seulement le public, mais aussi et surtout le père qui jugent Aena impure.

Devenue adulte, la narratrice réagit tout aussi brutalement en se remémorant l'épisode de la cérémonie : (« [...] Non. Pas ce souvenir-là. Trop humiliant [...]. Assez. Assez ! Je dois oublier ! Me taire surtout, me taire... ») (Devi 94). L'épisode, mis en parenthèses, dénote un discours distinct, un discours qui n'est pas supposé être énoncé par le personnage, mais que le narrateur a insidieusement incorporé au récit (31). Comme l'explique Sabine Boucheron-Pétillon, les parenthèses « renferment, même implicitement, la voix du narrateur » (173). De fait, le silence d'Aena est double : elle garde le silence, d'une part, face à l'avalissement que lui fait subir son père et, d'autre part, en tant que narratrice qui insère un discours furtif dans le récit. En fait, le silence s'insinue dans la typographie créant un espace de rejet, un espace hors-norme dans le flux du récit. La narratrice marque une pause pour reprendre son souffle afin de continuer son récit. Si elle arrive à se défendre contre les attaques de sa mémoire, ce n'est qu'à l'aide du silence. L'oubli est le seul moyen pour elle de se défaire de l'humiliation subie et de poursuivre sa quête identitaire.

En fait, la peur de l'Autre, non seulement en tant que femme, mais aussi en tant que l'arme du Malin, gouverne la conduite du père ici. La cérémonie, destinée aux « femmes seulement » est transformée en une scène de jugement ayant pour témoins les « [g]ens du voisinage » (Devi 94), dans l'unique but de clouer la jeune fille au pilori pour le mal dont l'accuse son père, d'avoir commis un parricide dans une vie antérieure. Aena est montrée du doigt par son père et, par extension, par les voisins silencieux, donc complices. Comme l'explique Isabelle Marques, « une île est le contraire d'un continent. C'est l'altérité qui fait l'île » (23). La jeune femme est mise en isolement, au

ban de la société. Il y a ici une analogie entre Aeena et l'île. La construction du personnage de la jeune femme est mise en parallèle avec le lieu géographique où elle vit. Ainsi, le silence n'est plus double, il comporte plusieurs strates. Il se traduit non seulement de manière physique par l'espace géographique et narratif, mais il est aussi causé par l'isolement de la jeune femme. Aeena est ainsi impuissante face à son père et face à la société. La jeune femme est condamnée au silence et n'arrive à se libérer qu'une fois adulte, en narrant son histoire.

Par ailleurs, quand le père d'Aeena la force à se mettre à genoux et prier pendant des heures, la jeune fille garde judicieusement le silence, « [c]ar il ne faut pas répondre, non. Le roquet courbe l'échine sous les coups du maître » (Devi 107). La métaphore est loin d'être anodine. L'image de la jeune fille soumise face à la violence de son père n'est pas la seule à être véhiculée ici. Aeena est comparée à un chien, signe d'impureté. Si dans la culture prévédique, le chien avait un caractère divin et était vénéré, dans l'ère brahmanique, il est déclaré impur (Deliège 148) et on lui attribue des caractéristiques démoniaques (66). La jeune fille est obligée de faire les plus basses besognes et de dormir à l'étable avec les animaux, car le père lui a attribuée un statut inférieur, statut réfléchi par Aeena elle-même, en reprenant la même image du chien qu'utilise le père à son égard. Aeena est placée au même rang que l'intouchable. Les Intouchables, communément appelés les Dalits, sont exclus du système de castes et mis à l'écart des autres (Deliège 20-30). Ils sont assignés à des tâches qui sont considérées comme impures dans l'hindouisme, notamment en tant que bouchers, pêcheurs et mendiants, entre autres.

La soumission, comme le silence, est totale. Aeena est impuissante, il n'y a pas d'échappatoire. La jeune fille succombe sous l'autorité tyrannique du père et est complètement isolée par lui. Ainsi, se taire devient un moyen de supporter la violence du père. Dans la société patriarcale hindoue mauricienne, une jeune fille doit respect et soumission à ses aînés, surtout au père. Baisser les yeux est un signe d'obéissance et d'assujettissement. Une telle rigueur de la part du père dans une société patriarcale relève de l'honneur. Si l'obéissance de la fille lui permet de jouir d'un statut honorable dans la communauté, son insoumission lui prête une position honteuse.

Dès lors, l'oubli contribue à la guérison d'Aeena : « J'appris, peu à peu, à oublier, et ainsi, je me guéris » (Devi 166). La jeune femme se sert de l'oubli non seulement comme outil de protection, mais aussi de guérison. Effacer tout souvenir éprouvant lui permet d'aller de l'avant. Et le silence participe à la guérison. Selon l'idée que ce qui n'est pas énoncé n'existe pas, Aeena espère qu'en taisant le problème, il s'effacera de lui-même. Ironiquement, la jeune femme qui oublie pour pouvoir continuer à vivre, est elle-même oubliée : « Comme m'oublie tous ceux que j'ai connus, à un moment ou à un autre, comme je m'oublie moi-même, si souvent » (9). Elle avoue n'être « que de passage » (9). Aussi peut-on dire qu'Aeena est un personnage éphémère. Elle attend la mort « qui traîne paresseusement à [s]es pieds » (9). Or, les souvenirs n'engendrent pas nécessairement la souffrance. Pour cette raison, lorsqu'Aeena commence à se remémorer les souvenirs au sujet de son père, elle est surprise par l'issue de cette quête : « Cette première incursion dans le passé a été comme un déclic. J'ai compris, après avoir mis tant d'années à oblitérer ma mémoire, que le souvenir ne tue pas. Il est une réalité empoisonnée, dont on aura arraché les griffes. L'oubli, par contre, est une demi-mort » (33). Alors que, dans le passé, les souvenirs représentaient une menace pour la santé psychologique de la jeune femme après le départ de Jérôme, son premier mentor, elle arrive maintenant à explorer certains souvenirs sans trop de peine. Certes, la majorité des souvenirs d'Aeena sont douloureux, mais ils ont maintenant peu d'incidence sur la jeune femme, elle s'en accommode, accepte qu'ils soient une part d'elle. De même, son corps n'est pas voué à demeurer absent. En effet, Aeena, qui se retire peu à peu de son mutisme, se rend compte qu'elle n'est pas faite uniquement d'absence, comme le souligne l'extrait suivant : « Et il m'apprend du bout de ses doigts, que j'ai un ventre, et des reins, et des aisselles. Que ce corps si longtemps annihilé a une vie propre, et ses droits. » (69) Aeena prend conscience de son enveloppe corporelle à travers les caresses de Suresh, son deuxième amant. L'absence, dans laquelle elle s'est retranchée pour ne pas souffrir des sévices physiques et psychologiques de son père, s'amenuise petit à petit et ne constitue pas l'identité définitive de son corps.

Le silence en tant qu'arme

Après avoir subi les insultes et « [l]a colère, [l]a terrible foudre aux éclairs de braise et de glace, [l]a fureur blanche et noire » de son père « qui se traduit par des coups de ses mains ou de sa ceinture ou de ses pieds, ces coups qu'[elle a] endurés jusqu'à l'âge de quinze ans » (106), Aeena se borne à dire la prière, car « la bouche, peureuse, docile, continue à répéter les mots dans sa lointaine somnolence. La prière, pour la petite fille, est faite de « mots qui ne signifi[ent] rien du tout » (106), des mots qui l'empêchent d'être la cible de la violence de son père. La répétition dans le discours est une façon de taire la véritable parole. Redire, c'est-à-dire engendrer le même discours de nouveau, représente un vide. L'énoncé contient peu ou pas de sens, et simule le silence. La prière est ici déviée de son but premier, qui est de s'adresser aux divinités pour faire une demande. Si la fille s'en sert comme un moyen de protection contre la violence de son père, ce dernier en fait une arme de torture : « Il était l'expert indiscuté des petites tortures de l'aube, sous la façade imperturbable de la prière, sous les résonances chantantes, très pures du sanskrit dégoulinant en échos tout autour de nous [...] » (107). Il ne se prive aucunement de s'en servir comme un « chant de mort » (88) pour causer la perte de l'universitaire qui voulait améliorer le sort des villageois. Sous la violence du père, la jeune fille vit repliée sur elle-même et isolée des habitants du village. La construction du personnage d'Aeena reflète l'espace géographique de l'île. Comme l'explique Mouhamadou Cissé : « l'île et ses espaces intérieurs constituent les endroits où s'exerce la violence féminine ; elle est la métaphore de la prison sociale qui enferme les personnages féminins [...]. La fermeture de l'île isolée géographiquement du monde extérieur évoque une [...] barricade, sinon un enfermement des femmes dans la cellule sociale » (72). L'isolement d'Aeena est non seulement vis-à-vis de la communauté, mais aussi du fait qu'elle habite l'île et ne peut s'en aller. La jeune femme est emprisonnée à la fois par sa famille, la société et l'espace géographique.

Toutefois, un sentiment nouveau naît chez le personnage féminin, comme en témoigne l'extrait suivant : « Mais au fond du ventre... Au fond du ventre naît quelque chose. Dans le mutisme de l'âme s'engendre un fœtus de rancœur. Un monstre, imperturbable, un meurtre » (Devi 107). En effet, un germe de vengeance commence à

se former chez Aeena. Et la jeune fille porte cette vengeance grandissante dans son ventre jusqu'au jour où elle pourra l'assouvir. Aeena emploie ironiquement la méthode de son père afin de le punir pour « les meurtrissures et les plaies » (25) qu'il lui a infligées. En récitant les « prières de mort, à l'aube, [lorsque son père est] enfermé dans la salle d'eau, préoccupé par ses ablutions » (72), elle espère provoquer sa mort et se libérer de son emprise. La prière a ici un sens contraire à la norme. Pour la jeune fille « [la] prière n [» est] que mensonges, qu'une piteuse supercherie. C'est tout ce que valent les prières, celles qui s'apprennent à coups de trique et à coup d'humiliations [...] » (16-17). Contrainte de croire en des divinités et de réciter des versets sans fin comme punition, Aeena les utilise comme une arme puissante pour essayer de réduire le père au silence. Aeena corrompt la prière et devient, à son tour, le bourreau. Les rapports de force sont dès lors renversés.

Lorsque le père d'Aeena entre dans la mer pour accomplir les rites lors d'une fête religieuse, il est victime de la vengeance de la jeune fille.

Seul, mon père était encore dans l'eau jusqu'à la taille, son devoir de prêtre exigeant que ses prières durent plus longtemps [...]. Puis le vent se leva, et le ciel s'assombrit [...]. La marée l'emportait d'une main douce [...]. Le sable se déroba sous ses pieds, et l'eau monta jusqu'à sa poitrine [...]. J'enchaîne avec le chant des morts, une terrible allégresse dans ma poitrine. Une voix désincarnée : – Sauvez-moi. . . Je me noie. . . [...] Je m'en vais sans me retourner. (151-152)

L'océan est loin d'être accueillant ici et donne une vision contraire à l'île touristique qui fait d'habitude partie de l'imaginaire de l'habitant du continent. Comme l'explique Marques, « l'île est avant tout un lieu d'affrontement où la terre est battue par la mer, où il y a une bataille du vent contre le ciel et le soleil » (5). La mer, qui entoure l'île, se fait la complice de la jeune femme et devient mortifère. Le silence n'est plus impuissance, il est convoqué de manière violente et la mort en est son versant ultime. Il ne vient pas seulement du personnage féminin, mais aussi de l'espace géographique. La réunion des deux parties contribue à la mort du père.

Le silence en tant que refuge

Koromâk, le mari d'Arame dans *Celles qui attendent*, est un vieil homme alité qui ne se gêne pas pour l'insulter sans cesse, comme en témoigne l'extrait suivant :

Despote finissant, aucune insanité ne lui paraissait imprononçable et faire avaler ses injustices aux autres était devenu sa seule manière de jauger son autorité. Lesté d'un passé peu reluisant et n'ayant plus aucun avenir, Koromâk agissait comme s'il voulait donner aux autres la mort qui lui bouchait l'horizon. Sa pensée ne dépassait plus les limites de ses besoins primaires. Invectiver, ordonner, exiger, c'était sa façon d'extérioriser le cuisant manque d'amour qu'il n'osait plus demander à personne. Dans sa demeure, où le devoir avait asséché toute source de tendresse, il ressentait un cruel besoin d'affection et rien de ce qu'on faisait pour lui ne parvenait à l'apaiser. Et parce qu'il ne pouvait pleurer ou se rouler par terre, comme un enfant mécontent, il avait fait de l'ingratitude le signe ultime de son désespoir. Koromâk ne se souciait nullement de l'origine de sa nourriture quotidienne, mais un repas tardif déclenchait chez lui la hargne d'un chien de guerre. Et si les voisins le voyaient de moins en moins, tous étaient habitués au timbre de sa voix assassine. (Diome 33-34)

La violence verbale se manifeste ici à travers l'invective. Il est à noter que le narrateur hétérodiégétique, bien qu'il soit omniscient dans le récit, ne rapporte pas, en général, les insultes et les invectives des personnages. Ce passage est, sur ce point, une exception. Si Diome n'utilise pas une écriture aussi véhémement que ses contemporains africains, notamment Calixthe Beyala, son style s'inspire sans doute de ceux des premières écrivaines africaines qui se protégeaient de la censure, notamment masculine, en ayant recours au mode autobiographique. L'écriture autobiographique permettait aux écrivaines de contourner le silence autour des tabous et de se retrancher derrière leur histoire personnelle sans pour autant faire une critique directe de la société africaine traditionnelle. Les auteures pouvaient ainsi, sous le bouclier de l'autobiographie, dénoncer le mariage forcé, l'excision, la polygamie et la condition des femmes, entre autres (Cazenave 18).

Arame, comme toutes les autres épouses de l'île Niodior, au large du Sénégal, doit accepter son sort et tient compte du fait que « [d]e toute façon, [...] dans son terroir, son échine devait porter plus que son propre destin » (Diome 30). À l'instar des femmes africaines dans la société traditionnelle, Arame a été contrainte par sa famille à l'âge de

dix-huit ans au mariage au mariage à Koromâk, « un monsieur du même âge que son père » (15). Le mariage, conformément à la tradition, a été arrangé par les parents sans demander l'avis de la jeune fille. Comme l'explique Romuald-Blaise Fonkoua, « jamais, dans les rites établis et les coutumes pratiquées en la matière, on ne sollicite l'avis des femmes, jamais on n'interroge – ou ne s'interroge sur – leurs désirs. L'institution du mariage est régie par des lois auxquelles il faut se plier ou faillir » (118-119). La femme est vouée au silence, n'ayant ni le droit de choisir son époux ni le pouvoir de refuser celui qui lui est attribué. Elle ne peut échapper au mariage et se voit dans l'obligation de se soumettre : « si l'homme, dans sa jeunesse, est déjà soumis, quoi qu'il fasse, au poids des traditions patriarcales et des ancêtres, la femme l'est doublement : au poids du père d'abord et au poids du mâle ensuite qui représente l'autre figure symbolique du premier cité » (118). Dans la société traditionnelle africaine, la femme ne peut demeurer exempte de figure masculine. Toute femme doit se placer soit sous la tutelle de son père soit sous la protection de son mari. Aussi est-elle contrainte par les lois et les règlements de l'un comme de l'autre. Non seulement ne jouit-elle d'aucune liberté, mais son bien-être dépend également de la bonne volonté du père ou du mari.

Si Arame n'a pas d'autre choix que de s'accoutumer à sa vie maritale, elle trouve néanmoins des stratégies pour lui permettre de mener une vie digne face à ce mari violent :

Le silence, c'était le bouclier qu'elle opposait aux flèches empoisonnées de son assaillant. D'ailleurs, un certain cynisme tenait son esprit hors de l'eau : elle souriait parfois, en se disant que le pauvre bougre pouvait gesticuler et vitupérer, du moment qu'il restait entravé par son arthrose, qui lui interdisait tout déplacement sans assistance, tout allait bien pour elle. Quelques années plus tôt, chacune de ses colères la laissait couverte d'ecchymoses. Maintenant, elle n'avait plus besoin de prendre ses jambes à son cou ou de se couvrir le visage pour se protéger [...]. Les jours où elle était d'humeur moqueuse, quand les insultes fusaient, elle leur opposait une mélodie que sa voix de rossignol portait à la cime des cocotiers. (Diome 34)

Alors qu'Arame devait subir les coups de son mari dans le passé, elle a dorénavant l'avantage d'avoir un mari grabataire. Toutefois, elle doit parer la violence verbale de son mari qu'elle voit comme des « flèches empoisonnées ». L'épouse de Koromâk a alors

recours au silence et s'en sert tel un refuge pour se protéger. Elle peut même se permettre de sourire, car le mari ne peut l'atteindre physiquement. Arame ne peut répondre à son mari lorsqu'il l'insulte. Nous pouvons ici nous poser la question : le fait-elle par tradition ou par habitude ? Aussi chante-t-elle afin de montrer son pouvoir au mari alité. Le chant est ici un substitut de la parole.

De la même manière, la première épouse de Wagane se défend contre les attaques verbales de sa coépouse :

Elle pouvait encaisser les outrances pendant des mois avant de se révolter et même ses colères attiraient rarement la foule, tant elles étaient froides et brèves. Soucieuse de sa paix intérieure et du bien-être de ses enfants, elle évitait les querelles, laissant à l'autre l'illusion d'une victoire. Son naturel silencieux était une coque sur laquelle venaient ricocher inutilement les flèches de Bougna. (50)

Si, pour certains, la polygamie est perçue comme une « grande famille solidaire » (270) où toutes les épouses partagent cordialement leur mari, se soutiennent mutuellement et vivent en harmonie, pour d'autres la réalité est loin d'être aussi idyllique. Le régime matrimonial polygamique repose sur deux formes : la polyandrie et la polygynie. La polyandrie concerne une femme qui prend plusieurs époux, le cas le plus rare, alors que la polygynie se réfère à un homme qui prend plusieurs épouses, le cas le plus répandu. En général, le terme « polygynie » est supplanté par le terme « polygamie ». Certains auteurs ont présenté les avantages associés à la polygamie, notamment, la femme qui a plus de liberté et peut même reprendre ses études puisqu'il y a le partage des tâches ménagères et de l'éducation des enfants. Or, le contraire est plus conforme à la réalité, comme le rapporte une majorité d'auteurs africaines, telles Mariama Bâ et Aminata Maïga Ka (D'Almeida 14-15). Le mariage polygamique peut avoir comme conséquence la jalousie entre les épouses ou encore la jalousie vis-à-vis des enfants de l'autre épouse. Ainsi Bougna envie la première épouse : « Bougna était une de ces femmes qui font de la polygamie un conflit permanent. Depuis son mariage, la concurrence et la rivalité l'occupaient du matin au soir » (Diome 49). La jeune femme va même plus loin en voulant « battre le record de la première épouse, qui avait déjà huit enfants, dont cinq garçons » (51). La concurrence ne se limite pas à sa coépouse, mais s'étend également aux enfants,

surtout aux garçons qui « [sont] l'objet de sa plus féroce jalousie » (51). Ce qui l'irrite encore plus, c'est qu'« aucun de ses rejetons ne semblait en mesure de rivaliser avec ses demi-frères » (54).

La réaction de la première épouse de Wagane attire l'attention sur les personnalités diamétralement opposées des deux épouses. Si la première est d'un « naturel silencieux », la deuxième est toute en furie. Bougna, au contraire d'Arame, se permet de sortir du silence et n'hésite pas à faire porter sa frustration sur la première épouse en lui lançant des piques. Cette situation révèle que le silence n'est pas proprement féminin, mais est davantage lié à une attitude individuelle du personnage. La première épouse se réfugie dans le silence pour éviter les attaques verbales de sa rivale. En fait, le silence est ici double. La première épouse garde non seulement le silence, mais son nom n'est à aucun moment mentionné dans le roman. Ainsi est-elle rendue invisible par la polygamie. La construction du personnage de la première épouse est ici mise en parallèle à une île synonyme de refuge. Tout comme l'épouse qui utilise le silence comme une « coque » où rien ne peut l'atteindre, l'île de Niodior est dépeinte telle une enceinte protégée : « L'Atlantique poursuivait obstinément sa danse païenne, mais ses fantaisies perpétuelles n'ébranlaient pas l'île : elle était là, fière, immobile [...] » (175). La construction du personnage de la première épouse est calquée sur les attributs de l'île :

Non que celle-ci se laissât faire, mais une force psychologique à toute épreuve lui permettait d'ignorer les piques de Bougna. D'une autre génération, la première épouse, moulée dans les certitudes traditionnelles, considérait la polygamie comme une situation inévitable : lorsque son mari, Wagane, lui avait annoncé l'arrivée de la deuxième, elle avait reçu la nouvelle comme on admet le passage des saisons. Elle n'était pas indifférente, loin de là, mais elle savait qu'aucune de ses colères ne changerait la couleur du ciel. Elle voulait simplement rester digne, tenir, ne pas perdre la face devant la nouvelle venue. (49)

Non seulement s'enorgueillit-elle de sa stature de « reine mère » (58), mais sa force de caractère lui permet de garder dignité et calme en toutes circonstances.

Conclusion

Le silence du personnage féminin en réplique à la violence verbale peut prendre différentes formes. Dans *L'arbre fouet* et *Celles qui attendent*, l'oubli, l'arme et le refuge en sont les plus pertinentes. En outre, la construction de ces personnages féminins est calquée sur l'espace géographique insulaire, qui peut créer des conditions d'isolement, comme dans le cas d'Aeena dans *L'arbre fouet*. Toutefois, l'isolement du personnage est également exacerbé par la famille ainsi que par la société. L'île peut être, de surcroît, mortifère. Alliée au silence du personnage féminin, elle devient une arme dans le cas d'Aeena pour commettre un parricide. L'espace insulaire peut également être un refuge, comme pour Bougna dans *Celles qui attendent*, qui se réfugie dans le silence, et est dépeinte comme son île natale, ayant une force que rien ne peut ébranler et fière de l'être. Si l'espace géographique insulaire a des propriétés négatives qui contribuent à l'isolement et la mort, il peut aussi être présenté de façon positive et apporter un refuge. Ainsi le personnage féminin n'est-il pas condamné à l'isolement, voire à la mort, car il peut aussi y trouver une protection.

Bibliographie

- Bigot, Corinne. *Alice Munro : les silences de la nouvelle*. Rennes : PU de Rennes, 2014.
- Boucheron-Pétillon, Sabine. « Parenthèse et double tiret. Remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré ». *Figures d'ajout*. Dir. Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala. Paris : P de la Sorbonne Nouvelle, 2002. 123-130.
- Cazenave, Odile. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : Harmattan, 1996.
- Cissé, Mouhamadou. « Violence et révolte des femmes insulaires dans Morne Câpresse de Gisèle Pineau et Pagli d'Ananda Devi ». *Les Cahiers du GRELCEF 3* (2012). 67-82
- D'Almeida, Irène Assiba. *Francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville : UP of Florida, 1994.
- Deliège, Robert. *Les Intouchables en Inde, des castes d'exclus*. Paris : Imago, 1997.
- Devi, Ananda. *L'arbre fouet*. Paris : Harmattan, coll. Lettres de l'Océan indien, 1997.

Diome, Fatou. *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion, 2010.

Febvre, Lucien. *La Terre et l'évolution humaine. Introduction géographique à l'histoire*. Paris : Albin Michel, 1949.

Fonkoua, Romuald-Blaise. « Écritures romanesques féminines. L'art et la loi des pères ». *Notre librairie* 117 (1994). 112-123.

Jodelet, Denise. *Représentations sociales et mondes de vie*. Dir. Nikos Kalampalikis. Paris : Archives contemporaines, coll. Psychologie du social, 2015.

Lamaresse, Pierre Eugène. *L'Inde avant le Bouddha*. Paris : Georges Carré, 1892.

Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2016.

Marques, Isabelle Simoes. « Insularité et intranquillité dans *Les silences de Porto Santo* d'Alice Machado ». *Carnets* 2.3 (2015).

<https://journals-openedition-org.ezproxy.library.yorku.ca/carnets/1471>

Verdoni, Dominique. « Imaginaire insulaire et espace féminin ». Thèse de doctorat en Anthropologie des sociétés. Corti : Université de Corse, 1992.