

L'indicible dans *Femmes échouées* de Myriam Warner-Vieyra

Drocella Mwisho Rwanika

Volume 28, Number 2, Fall 1995

Savoirs de la littérature américaine contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501125ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501125ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rwanika, D. M. (1995). L'indicible dans *Femmes échouées* de Myriam Warner-Vieyra. *Études littéraires*, 28(2), 107–118.
<https://doi.org/10.7202/501125ar>

Article abstract

Like the majority of West Indian novelists, Myriam Warner-Vieyra highlights in her fiction the predicament of women face to face with the sexual and racial constraints of post- or neo-colonial patriarchal societies. The female protagonists in her short-story collection *Femmes échouées*, struggle against their lot and protest against their subjection. While most linguistic studies regard silence as the antithesis of utterance, Myriam Warner-Vieyra chooses rather to exploit the relationship between silence and speech. In giving it a particular status, she invests silence with expressive potential. The purpose of this article is to examine the role of the unspoken in *Femmes échouées*, and to show how it transforms itself into a narrative voice.

L'INDICIBLE DANS FEMMES ÉCHOUÉES

DE MYRIAM WARNER-VIEYRA

Drocella Mwishu Rwanika

■ Née le 25 mars 1939 à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, Myriam Warner-Vieyra est partie en France pour faire ses études secondaires dès l'âge de douze ans. À vingt ans elle a regagné le Sénégal où, après avoir obtenu un diplôme de l'École des bibliothécaires, archivistes et documentalistes de Dakar, elle travaille comme bibliothécaire-documentaliste à l'Institut de pédiatrie sociale de Dakar.

L'œuvre de Warner-Vieyra se compose de deux romans dont les titres respectifs sont *le Quimboiseur l'avait dit* et *Juletane*, et d'un recueil de nouvelles intitulé *Femmes échouées*. *Le Quimboiseur l'avait dit* décrit les déboires d'une jeune fille antillaise, Suzette, dite Zétou, qui malgré le mauvais oracle du Quimboiseur¹ s'embarque avec sa mère pour la France. Son séjour à Paris ne répondra pas à ses

espérances et lorsqu'elle se réveille dans un hôpital psychiatrique, elle expérimente la nostalgie de son pays natal et se laisse glisser peu à peu dans « la vallée des ténèbres ».

Le récit de *Juletane*² se passe en France et au Sénégal. Il décrit également les déboires d'une jeune femme antillaise nommée Juletane. Orpheline élevée par sa marraine en France, elle rencontre plus tard Mamadou, un jeune sénégalais qu'elle épouse ensuite. Sur le bateau qui ramène le couple au Sénégal, Juletane apprend qu'elle ne sera qu'une deuxième épouse. L'arrivée d'une troisième femme la plonge dans un grand désarroi et la rend incapable de réaliser l'équilibre entre les valeurs individuelles et celles de la nouvelle société sénégalaise. Le journal qu'elle entreprend fonctionne comme une thérapie à

1 Dans la tradition antillaise, le Quimboiseur est l'équivalent du marabout en Afrique, la personne qui peut dire la bonne ou la mauvaise aventure.

2 L'article de Jonathan Ngate intitulé « Reading Warner-Vieyra's *Juletane* » dans *Callaloo*, 9, 4 (Fall 1986), p. 553-564, propose une bonne analyse des voix narratives dans ce roman.

ce que son entourage croit être sa folie. Dans les deux cas, l'exil volontaire des personnages ne conduit pas au royaume espéré. Pour Suzette, la France, cette terre qui faisait miroiter une réussite intellectuelle et sociale, devient un enfer. Jadis idyllique, la mère-Afrique présente un visage insoupçonné et, de ce fait, elle cesse de tenir lieu de patrie retrouvée pour Juletane.

Femmes échouées prolonge les thématiques des deux premiers romans. L'enfance, l'adolescence, la femme trahie, la folie, le retour aux sources, l'amour, l'écriture de la femme marginale, la mère dénaturée représentent quelques-uns des motifs qu'on retrouve dans ce recueil de neuf nouvelles. Cette circularité qui caractérise l'œuvre de Warner-Vieyra traduit la préoccupation fondamentale de l'auteure qui consiste à militer en faveur d'une libération complète de la femme antillaise. Le voyage initiatique des personnages répond à un objectif principal : la découverte de soi.

Le texte de Warner-Vieyra oscille entre trois espaces : les Antilles, patrie de l'auteure ; l'Europe, terre qui rappelle le joug colonial mais qui, dans le rêve de certains personnages, symbolise cependant la réussite sociale ; et l'Afrique, terre originelle que certains personnages voudraient re-

trouver afin de renouer avec leurs racines. Les séjours en Europe et en Afrique constituent le présent des personnages alors que les Antilles sont évoquées dans le passé à travers un rêve ou un journal. Ce recul dans le temps traduit la nostalgie de la terre natale et le désir d'y retourner.

Au niveau de l'écriture, il faut signaler que le texte de Warner-Vieyra s'inscrit dans le programme d'ensemble que poursuivent les écrivaines : dénoncer les tares dont la femme reste encore victime. Comme ses prédécesseuses³, Warner-Vieyra contribue à « tuer le vide du silence⁴ » imposé par la société patriarcale pendant des siècles. Sous sa plume, la femme se prend en charge et s'assume comme un être à la poursuite d'un bonheur à la fois intellectuel, social et sentimental⁵.

L'une des particularités de l'écriture de Warner-Vieyra consiste à exploiter le silence en tant que mode d'expression par excellence. Paradoxalement, le silence reçoit le statut d'un langage qui acquiert une grande valeur lorsqu'il demeure un choix. Ainsi, certains personnages féminins choisissent de se taire pour mieux parler car, comme l'affirme Colette Houéto, « Le silence, chez nous, fait partie de la parole... Le silence parle » (1975, p. 57).

Si on accepte que tout texte littéraire est un signifiant qui provoque une infinité

3 *Femme d'Afrique* d'Awa Keita, Paris, Présence Africaine, 1975, *la Parole aux négresses* d'Awa Thiam, Paris, Denoël Gonthier, 1978, et *Une si longue lettre* de Mariam Bâ Dakar, NEA, 1979, ont marqué un grand tournant dans la « venue à l'écriture » des écrivaines du monde francophone.

4 L'expression est de Calixthe Beyala dans son roman *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, p. 17.

5 Le personnage de Suzette dans *le Quimboiseur l'avait dit* part pour la France dans l'espoir de parfaire son éducation afin de mener une vie différente de celle des gens de son petit village qui ne vivent que pour la mer. Pendant son séjour à Paris, Suzette espère retourner dans son village natal pour épouser l'homme qu'elle aime. Par ailleurs, Juletane, l'héroïne du *Quimboiseur l'avait dit*, sombre dans la folie à cause de son amour trahi. Sidonie, l'un des personnages de *Femmes échouées*, se donne la mort par déception amoureuse après avoir mutilé le sexe de son mari.

de signifiés, on peut alors conclure qu'aucune lecture ne sera fermée et qu'il existera toujours un aspect indicible dans le texte. Affirmer l'existence de l'indicible dans une œuvre littéraire revient à lui reconnaître un caractère transgressif dans la mesure où le silence efface la parole et supprime toute communication directe. Parce que ce silence ne parle ni ouvertement ni clairement, il s'avère donc indispensable de l'examiner pour dégager le sens qu'il pourrait véhiculer. L'exploration de ce que cache l'indicible dans *Femmes échouées* constitue l'objet de cet article.

Considérations théoriques

Tout d'abord, il est important d'examiner quelques passages de l'ouvrage de Pierre van den Heuvel (1985) dans lequel il établit le rapport entre parole, mot et silence, parce que les définitions qu'il en donne permettront d'appréhender la position qu'adopte Warner-Vieyra vis-à-vis du silence.

Dans le second chapitre de son ouvrage, Pierre van den Heuvel affirme que « toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même » (p. 65). Sous la plume de Warner-Vieyra, la parole ne retourne pas dans le silence de la mort. Au contraire, elle devient plus éloquente et se fait entendre à travers ce même silence. Pierre van den Heuvel se fait plus explicite lorsqu'il donne du silence la définition suivante :

Le silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation [...]. Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un vide textuel,

un blanc, un manque qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée (p. 66-67).

Opération consciente dans *Femmes échouées*, le silence ne produit toutefois pas de vide textuel. Dans la plupart des cas, le narrateur se charge de signaler l'acte de la non-parole, car le texte s'apparente à un conte où les événements sont rapportés plutôt que vécus dans le présent.

Plus loin dans son texte, Pierre van den Heuvel établit le rapport entre silence et écriture :

il [le silence] contient ce qu'on ne sait, ne veut ou n'ose dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait. En cachant, il montre. Toujours total, il dit ce que la parole fragmentaire tait, ce qu'elle entoure, car le langage s'organise à partir du vide autour du silence qui est le commencement et la fin de tout discours. Le silence transgresse les facteurs qui rendent possible l'existence d'un discours (p. 68).

La première phrase de cette déclaration mérite d'être nuancée, car dans *Femmes échouées*, les personnages qui choisissent de se taire le font délibérément et savent ce qu'ils ne veulent pas dire.

En ce qui concerne le silence envisagé dans son rapport avec la parole, l'auteur stipule que

l'écriture *subjectiviste*, où la fonction d'information est subordonnée à la fonction phatique, est une lutte contre le silence. Ce qui ne peut se dire par le discours écrit traditionnel est dit par un excès de langage (le bavardage), par un flux de paroles issues d'un sujet ostensible qui ne parvient pas à formuler sa vérité obscure, mais espère qu'elle apparaîtra entre les lignes, à travers la pléthore des mots, dans la spontanéité de l'acte de verbalisation. [...] En rabâchant toujours les mêmes paroles inoffensives, le locuteur ne fait, au fond, que rompre sans cesse le silence qui le menace (p. 69).

Cette « écriture subjectiviste » dont parle Pierre van den Heuvel est exploitée par certains personnages de *Femmes échouées*, mais le flux de mots auquel ils s'abandonnent n'est pas toujours inoffensif ; il joue le rôle d'une arme contre le silence envahissant.

Par ailleurs, saisi dans son rapport avec le mot, le silence devient un avatar de l'écriture *objectiviste*. Pierre van den Heuvel note à ce propos :

Au lieu d'abandonner l'avènement de la vérité au hasard des paroles spontanées, elle s'efforce de contrôler au maximum les mots inadéquats qui, malgré tout, sont seuls à pouvoir la dire. Dans sa crainte de livrer l'intime au grand public, fière et pudique en même temps, une telle écriture évolue vers un discours fortement structuré, composé de mots-objets et dénué de références à un sujet individualisé (p. 71).

Une telle observation s'applique à *Femmes échouées* car, en effet, les différents narrateurs interviennent pour décrire ce qui se passe d'une façon objective, et ce faisant, ils donnent au lecteur la possibilité de créer un autre texte à partir des silences qui meublent l'œuvre.

Les points de vue de Deborah Tannen méritent également d'être mentionnés, car ils soulignent la valeur ambiguë du silence dans ce qu'il comporte de positif et de négatif. Ils serviront de support à l'examen de la problématique de l'indicible dans *Femmes échouées*. L'auteure signale que

La valeur ambiguë du silence peut-être perçue soit pour présenter ce qui est accepté comme confirmation, soit à partir de ce qui est admis comme une omission. Le silence reçoit une valeur positive quand il est pris comme l'évidence de l'existence de quelque chose de positif qui est sous-entendue — par exemple, le respect de soi ; le silence d'un téléphone quand il représente la solitude pour un travail créatif ; le silence d'une « gentille pensée silencieuse » ; et le silence des

rapports parfaits entre des intimes qui n'ont pas besoin d'échanger des mots. Mais le silence est également perçu comme positif s'il est supposé représenter l'omission de quelque chose de négatif (...). Le silence devient une mauvaise chose s'il a l'air de représenter l'existence de quelque chose de négatif — le silence de bouillonner de colère, comme le décrit Gilmore (chap. 8). Mais il est également perçu négativement s'il est accepté pour représenter l'omission de quelque chose de positif — le silence du téléphone quand vous êtes en train d'attendre anxieusement un appel particulier ; l'omission d'une salutation jugée comme une rebuffade ; l'inaction parce qu'une action inappropriée n'a pas lieu [...] (1985, p. 94-95; c'est nous qui traduisons).

Évoquer le silence dans sa double valeur, positive et négative, réduit ses multiples fonctions. Dans un texte comme *Femmes échouées*, les valeurs retenues par Tannen se dédoublent chacune en quelque chose de négatif et de positif et rendent ainsi l'interprétation du silence plus difficile. Cette situation apparaît notamment dans « l'Heure unique » et « Sidonie ». Une classification plus complète devrait tenir compte de la complexité des contextes dans lesquels intervient le silence.

À la lumière de ces idées ainsi que de celles de Pierre van den Heuvel, on constate que dans *Femmes échouées* l'indicible exprime à la fois la praxis conservatrice des traditions relatives au mariage, le refus du dialogue, l'expression d'une forme de sécurité, l'expression d'un état psychique, la stratégie qu'adopte le personnage pour se préparer à mieux affronter une situation tendue, le refus d'un texte fermé.

Le silence : une praxis conservatrice des traditions

Dans la nouvelle « le Fiancé de Rosetta », l'auteure stigmatise assez subrepticement certaines coutumes qui doivent être obser-

vées avant le mariage dans un milieu traditionnel : la narratrice rappelle que pendant les visites protocolaires, « les fiancés ne devaient pas rester seuls » (p. 31). Une telle interdiction entraîne comme conséquence l'impossibilité, pour les fiancés, d'amorcer une discussion qui permettrait une meilleure découverte et connaissance d'eux-mêmes et de leurs corps. Dans ce cas précis, le silence devient alors une protection, mais celle-ci demeure temporaire, car elle reste menacée par une parole possible. La preuve en est que lorsque Rosetta découvre l'éléphantiasis de Julien après leur mariage, elle devient la proie d'une tristesse permanente. Si elle avait appris l'existence de la maladie avant le mariage, elle aurait pu faire un choix éclairé : rompre ses fiançailles ou bien accepter d'épouser Julien malgré son état.

Le silence observé résulte de la barrière que la coutume maintient entre les fiancés au nom de la pudeur. Ce silence commandé par la société possède le statut d'une parole mythique qui s'impose d'elle-même et qui écarte toute remise en question. À cause de leur éducation, Rosetta et son fiancé savaient qu'il était hors de question d'envisager une discussion à propos de leurs corps et que tout manquement à cet ordre témoignerait d'une transgression. À cause de leur caractère soi-disant mythique, certaines coutumes considérées sacrées n'ont plus besoin d'être énoncées. Le silence qui s'impose dans ce cas précis devient « un silence-parlé », pour emprunter l'expression de Sony Labou Tansi.⁶

On retrouve ici la confirmation du principe énoncé par Ferdinand de Saussure, qui voit dans la langue un fait social. Si l'on accepte que la censure linguistique est commandée par la communauté employant une langue donnée, on peut conclure que dans la société de Julien et Rosetta, le silence justifié par la coutume reflète le refus d'admettre une poétique du corps. Les fiancés peuvent aborder tout sujet excepté celui-là. Dans *Femmes échouées*, le silence ne fonctionne pas comme une parole mythique. Il est démythifié, car la narratrice du « Fiancé de Rosetta », par exemple, estime qu'il ne devrait pas y avoir de sujet tabou et prend par conséquent cette résolution : « Une chose est certaine, pensais-je, quand je serai grande je trouverai le moyen de savoir comment est fait mon fiancé avant de l'épouser... » (p. 36). Une telle décision fait implicitement songer aux idées de quelques écrivaines pour lesquelles l'inscription du corps dans un texte constitue un impératif.

Pour ne citer qu'un exemple, en parlant de sa grand-mère, Annie Leclerc proclame : « Je vais célébrer les seins, les gros ventres de mes deux grands-mères et de ma sœur, de sagesse mère, de sagesse fille » (1977, p. 87). En vertu de ce vœu, il n'y aurait donc pas de honte à célébrer un éléphantiasis, surtout si une telle célébration pouvait orienter ou permettre un choix. Si la découverte de l'éléphantiasis de Julien était survenue avant le mariage, Rosetta aurait eu la possibilité de prendre une décision en toute liberté.

6 Selon Sony Labou Tansi, le silence est également un mode d'expression par excellence : « Je suis un Africain, c'est-à-dire celui qui suivant une longue et vieille tradition culturelle sait que la meilleure parole dans la plupart des cas, est la parole retenue, ou si vous voulez le silence-parlé. En Afrique, nous sommes tous des sorciers du verbe : qu'on parle ou bien qu'on se taise, on parle toujours, on dit » (Nzanga-Nkonga, p. 70).

Silence versus Parole

Le modèle linguistique qui sous-tend « le Mur. Ou les charmes d'une vie conjugale » transgresse le dénominateur commun à toute langue, à savoir : la fonction de communication. En effet, dans cette nouvelle, le rapport émetteur / destinataire devient caduque et débouche plutôt sur l'incommunicabilité. La nouvelle illustre à la fois la dialectique du non-dit (représentée par le mari) et du vouloir-dire (représentée par la femme). Le mari est surnommé « le Mur » par sa femme à cause de son mutisme que rien ne parvient à ébranler. Le foyer ressemble alors à un cimetière où règne un silence de mort ⁷.

Ce mutisme traduit également ce que Allen (1978, cité par Tannen, 1985, p. 94-95) appelle la fonction négative du langage, car elle marque son échec. Au lieu de souligner l'intimité du couple — car entre deux personnes intimes, le silence peut exprimer une compréhension mutuelle qui se passe de toute parole (Tannen, 1985, p. 94) —, ce mutisme renseigne plutôt sur la détérioration des rapports dans le couple. La femme rompt continuellement le silence au lieu de l'assumer et la pléthore des mots s'apparente à une offensive contre la menace de ce dernier. Le si-

lence perd ainsi sa valeur positive et apparaît comme une provocation.

Dans la mesure où « la fonction essentielle de cet instrument qu'est une langue est celle de communication » (Martinet, p. 9), dès que cette langue ne permet plus de communiquer, dès qu'elle écarte toute possibilité de compréhension mutuelle, on peut établir qu'elle atteint le degré zéro de l'expression. Ce refus du discours pourrait s'interpréter d'une part comme l'acceptation du fait qu'il n'y a plus rien à nommer, ou d'autre part comme le constat que ce qui pourrait être discuté est gouverné par la dimension de l'innommable (dans ce cas, « le Mur » obéirait à une certaine censure de la parole).

Dans un premier temps, le mutisme qu'affiche le mari débouche sur celui de sa femme. Mais c'est par désespoir que celle-ci cesse de parler à son tour :

Puis je fus lasse de m'entendre répondre à mes propres questions. Désespérée de ne pas réussir à faire naître un sourire ou un mot aimable sur les lèvres de mon époux, je me suis bétonnée dans le mutisme, moi aussi (p. 60).

Cette déclaration illustre ce que Pierre Van den Heuvel affirme à propos du silence, à savoir que « toute parole est issue du silence et y retourne » (p. 65). Cependant, le silence dans lequel retombe

7 L'idée des morts silencieux n'est pas partagée par Birago Diop qui, comme la plupart des négro-africains, croit que toute la nature contribue à témoigner de leur présence. Le silence de la nature entretient constamment la communication entre les vivants et les morts :

« Écoute plus souvent
les choses que les êtres.
La voix du feu s'entend,
écoute la voix de l'eau,
écoute dans le vent
les buissons en sanglots.

C'est le souffle des ancêtres » (Birago Diop, « Souffles », tiré du recueil *Leurres et lueurs* cité par Joubert et al. dans *les Littératures francophones depuis 1945*, 1986, p. 24).

l'épouse du « Mur » reste temporaire, car cette femme s'obstine à vouloir communiquer pour essayer de rétablir un semblant d'humanité que le silence semble avoir éliminé. Pour combattre le silence, elle essaie d'entrer en contact par téléphone avec ses amies, mais sans succès, et lorsque son téléphone sonne, c'est par erreur que son numéro a été composé. Le silence du « Mur » a donc entraîné d'autres silences et la tentative pour tuer le temps, et surtout pour se procurer ce qu'Arthaud appellerait « une cure cathartique », conduit de nouveau au silence.

Obsessionnel et provocateur en même temps, obstiné et insultant, le mutisme du « Mur » est comparable à celui des deux adversaires de Raymond Sintès dans *L'Étranger* d'Albert Camus, et exige toute réparation⁸. Ce mutisme engendre chez l'épouse le besoin de s'exprimer, mais la parole qui aurait pu déclencher un dialogue se transforme en bruit :

Plus de sagesse, de bon sens, de conformisme, je veux du bruit. J'éclate de rire. Dépassée par ma propre excitation je rejette les draps, arrache ma chemise de nuit, saute sur le lit en criant, gesticulant. Je veux extirper cet homme de sa tranquillité qui m'enrage, faire écrouler ce mur d'indifférence (p. 68).

Associé à ce que Barthes considère comme « des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'accrocher l'autre (voire au sens prostitutionnel du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire » (1981, p. 11), le bruit ne remplit plus cette fonction

phatique ou d'interpellation propre à tout acte communicatif, car il renforce plutôt l'impuissance et l'inutilité du langage. La femme du « Mur » emploie le verbe vouloir pour exprimer sa détermination à combattre l'indifférence de celui-ci. Vouloir du bruit au lieu d'une parole normale pourrait traduire le refus des conventions pour être « soi ». La femme du « Mur » recourt cependant au bruit pour supprimer un silence devenu un langage qui ne peut plus communiquer. Ce refus de sagesse et de bon sens, ce recours à la parole extrême qu'est le rire conduisent presque à l'état de folie.

Les efforts déployés par la femme du « Mur » pour colmater le silence qui pèse dans sa maison restent vains : au lieu d'énerver ou de susciter une réaction violente, c'est-à-dire d'accomplir la fonction phatique, son bruit ne fait que renforcer le silence du « Mur ». L'attitude qu'elle adopte permet de conclure que tant que le silence fonctionne comme une non-parole, il doit être combattu. Pour qu'il soit accepté comme langage significatif, il devrait se substituer à un silence-parlé.

Le silence : recherche d'une certaine sécurité

L'aspect positif du silence dont parle Tannen (1985, p. 94) trouve son application chez Warner-Vieyra. Contrairement à la femme mise en scène dans « le Mur. Ou les charmes d'une vie conjugale », certains personnages de *Femmes échouées* choi-

⁸ Dans le chapitre qui décrit les dimensions du silence, Muriel Saville-Troike note ceci : « Silence may be used to question, promise, deny, warn, threaten, insult, request, or command, as well as to carry out various kinds of ritual interaction » (1985, p. 6). Le silence du « Mur » tel qu'il fonctionne dans le texte intimide et insulte à la fois. Il n'a rien d'une invite au dialogue.

sissent de s'enfermer dans le silence pour essayer de maintenir ce qu'ils croient être un climat de sécurité. Il s'agit notamment de Septime, Nicaïse, Sidonie et Bernard. Septime se garde de parler de sa sœur Sidonie à sa femme Nicaïse et s'enferme ainsi dans un monologue intérieur pour éviter de susciter sa jalousie. La décision de Septime reprend en écho ce que Pierre van den Heuvel note à propos du silence : « il [le silence] contient [...] ce qu'on ne veut ou n'ose pas dire. Il dit aussi ce que la parole détruirait » (p. 68).

Ce refus de la parole se manifeste également chez Nicaïse qui préfère ne rien dire sur les aventures amoureuses de son mari afin de se donner l'illusion d'être : « Elle ne lui posait jamais de questions, ne ressentait aucune jalousie, ni aucune appréhension » (p. 123). Par ailleurs, Sidonie adopte la même attitude vis-à-vis des tromperies de Bernard, son mari : « Malgré sa jalousie apparente, au fond d'elle-même elle lui pardonnait ses incartades habituelles, sans le lui avouer pour ne pas l'encourager » (p. 127)⁹. On voit donc apparaître une nouvelle fonction du silence, lorsqu'il affecte les rapports entre les époux : sauvegarder le calme dans le foyer, car la parole dite peut provoquer une altercation

qui risque de détruire un bonheur illusoire. Ce refus volontaire de parler qui, selon Pierre van den Heuvel, « se fonde sur une révolte qui se dirige soit contre le discours social dont le sujet récuse l'usage stéréotypé, soit contre l'interlocuteur dont il décline l'offre de communication » (p. 67) prend une autre dimension dans le texte.

Par son silence, Sidonie rejette le discours qui tolère l'existence d'un bâtard dans une famille. Elle ne voit pas non plus l'utilité d'écouter deux interlocuteurs (son frère et son mari) dont le discours lui semble avoir perdu toute cohérence. Mais éviter d'aborder un sujet qui tient pourtant à cœur, n'est-ce pas inviter un interlocuteur muet à écouter cette nouvelle voix silencieuse qui cependant communique ? En octroyant au silence le statut d'une voix narrative, Warner-Vieyra rend indirectement hommage à la tradition orale si chère aux Africains et dont Léopold Sédar Senghor est l'interprète¹⁰.

Bien que ce silence constitue à la fois un instrument indispensable à la paix du foyer (il équivaut à une parole sage) et un moyen pour déguiser des sujets considérés comme tabous (il impose des limites au discours concernant les rapports du couple dans le foyer et la condition de la

9 À ce niveau du récit, Myriam Warner-Vieyra fait un clin d'œil au lecteur africain, car le pardon dont elle parle rappelle la tolérance plus ou moins générale des femmes vis-à-vis des escapades amoureuses de leurs maris. Il faudrait cependant signaler que dans la plupart des cas, surtout dans certains milieux traditionnels, la femme préférera un mari polygame à un vagabond sexuel.

10 Dans son poème « Nuit de Siné », Senghor attribue au silence le pouvoir de parler. Il s'associe au lecteur pour qu'il puisse écouter le chant rythmé du silence d'une part, et qu'il entre ensuite en communion avec les ancêtres à travers ce même silence. Les vers du poète sont plus explicites :

« Écoutons son chant, écoutons battre notre sang sombre,

[...]

Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour

les Ancêtres comme les parents, les enfants au lit.

Écoutons la voix des Anciens d'Élissa » (Léopold Sédar Senghor, « Nuit de Siné », tiré du recueil *Chants d'ombre* cité par Joubert et al. dans *les Littératures francophones depuis 1945*, 1986, p. 29).

femme), il ne profite pas à l'individu. Il le frustre au lieu de le libérer et le place ainsi dans un état émotionnel négatif.

Le silence : expression d'un état d'esprit

La même dialectique silence/parole signalée au sujet du couple mis en scène dans « Le Mur. Ou les charmes d'une vie conjugale » existe entre Sidonie et Bernard. D'une part, Bernard voudrait connaître les intentions de sa femme par rapport au problème posé par le bâtard qu'il a fait à Yolène, sa cousine. D'autre part, Sidonie reste muette là-dessus et adopte des comportements qui renforcent le caractère mystérieux de son silence. L'adage selon lequel « qui ne dit mot consent » ne trouve pas son application chez Sidonie. Son silence, que l'on pourrait prendre pour une solution de sagesse (si l'on se place du point de vue d'un interlocuteur), devient opaque, car il dérouté Bernard, son mari. On voit donc que les deux grandes valeurs attribuées par Tannen au silence ne disent pas tout.

Dans « Sidonie », le silence garde son côté négatif et devient l'interprète le plus éloquent de la colère. Le narrateur note ceci à propos de Sidonie : « Sidonie avait une expression de calme apparent qui présageait le raz-de-marée déferlant à la suite d'un cyclone sur une ville blessée » (p. 129). Et plus loin : « Arrivé à la maison, Septime téléphona chez sa sœur, s'entretenant avec Bernard. Sidonie était dans sa chambre. Elle refusa de lui parler. Elle n'avait rien dit, ni bu, ni mangé, depuis son départ » (p. 134). Comme le signale Pierre van den Heuvel, « le refus de communiquer, dans un texte qui appelle par tous

ses moyens à l'instauration d'un échange, constitue une décision d'une extrême gravité » (p. 67). Le silence qu'observe Sidonie suggère la gravité d'une situation pour laquelle il n'existe plus de mots pour la décrire.

La même stratégie que procure le silence, lorsqu'il permet d'éviter une situation tendue, est exploitée par Bernard. Devant la colère de sa femme, « Bernard préféra garder le silence, laisser sa femme vider son trop-plein d'amertume et assumer la Traviata, considérant que c'était là une ouverture des hostilités » (p. 141). Bernard se tait pour éviter une dispute avec sa femme ; ce faisant, il supprime toute communication. Sidonie s'enferme par contre dans le silence pour exprimer sa grande colère ; elle préfère écouter la Traviata plutôt que la voix de son mari. Le son du disque, cet « en-soi » transformé en une parole pure et inoffensive, s'instaure en un soliloque qui n'exige aucun interlocuteur. Il suspend pour un temps toute parole qui risquerait de provoquer des ennuis dans le foyer.

L'absence de dialogue qui contribue d'abord à sauver les apparences (c'est le cas de Bernard qui préfère laisser la musique s'écouler sans commentaire) devient ensuite un choix délibéré et apparaît (si l'on se place du point de vue de Sidonie) comme le symbole du refus de toute solution accommodante. Il y a donc un renversement de code : le silence ne permet plus d'étouffer la tension dans un ménage ; il l'alimente plutôt en attendant le moment crucial où elle se traduira par des actes. Ce silence, qui représente pour Sidonie la colère retenue, va se cristalliser en des actes beaucoup plus parlants : son propre suicide et la mutilation sexuelle de Bernard.

La mort de Sidonie, qui aurait dû la contraindre à un silence éternel, ne met pas fin à sa parole. Morte, Sidonie continue à faire entendre son silence, car celui-ci se substitue à une voix. Les paroles d'Estina Bronzario, un personnage des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, peuvent s'appliquer à Sidonie : « Je suis plus dure morte que vivante. Ils vont très vite s'en rendre compte : vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu » (*les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, p. 102).

Le silence ultime qu'est la mort, au lieu de mettre fin à tout discours, relance les débats au sujet du discours social qui, dans la société décrite, privilégie le comportement volage des maris. Dès lors, le suicide¹¹ de Sidonie, considéré comme un acte ridicule par les porte-parole de la sagesse populaire (Bernard, Yolène, Septime et Nicaise ne voyaient pas dans la présence d'un bâtard un drame pour le foyer, surtout que Sidonie ne pouvait pas avoir d'enfants à cause de son accident), prend une dimension métaphysique en regard de la condition féminine. Aux yeux de Sidonie, une vie d'opprobre et d'humiliation ne vaut pas la peine d'être vécue.

Silence versus Écriture

L'indicible affecte finalement le rapport narrateur/lecteur. Il ne frappe pas uniquement au niveau du signifié et se manifeste également sur le plan structurel : à certains endroits, le texte demeure son propre

écho (car il n'y a pas de dialogue), ou incite à l'élaboration de son dénouement. Le silence, dans ce cas, fonctionne comme une autre forme de langage et établit alors une communication indirecte.

Ailleurs dans le texte, le narrateur laisse le récit en suspens et suggère indirectement au lecteur d'en élaborer la suite pour lui donner le dénouement de son choix. C'est à ce niveau que la pensée de Pierre van den Heuvel relative au rapport silence/écriture trouve son application. Parlant de ce silence, l'auteur affirme : « En cachant, il montre » (p. 68).

Dans *Femmes échouées*, l'auteure se garde de dire trop ou d'écrire des mots inutiles et laisse ainsi au lecteur le soin de compléter les trous du texte. Dans « l'Heure unique », par exemple, le narrateur signale la mort de Yanne (une jeune femme mariée qui était venue retrouver son ancien amant), mais passe sous silence les circonstances de cette mort étrange. Dans « Le Mur. Ou les charmes d'une vie conjugale », le lecteur n'apprend nulle part les motifs du silence du mari mis en scène. Évoquer ces détails risque de clôturer le texte et de limiter la participation du lecteur ; par ailleurs, l'intimité que la femme tente de protéger et de récupérer peut se trouver altérée.

Ce silence sur le silence retire au narrateur son caractère omniscient. En effet, dans les deux exemples mentionnés, le narrateur (qui se confond ici avec l'auteur) offre au lecteur la possibilité de créer un

11 Dans l'entrevue accordée à Mildred Mortimer (*Callaloo*, 16.1, 1993, p. 108-115), Warner-Vieyra ne cache pas son point de vue au sujet du suicide, qu'elle trouve ridicule. D'après elle, rien ne vaut la vie (cf. la nouvelle « Suicide »). Paradoxalement, le personnage de Sidonie se donne la mort. Si elle agit de la sorte, c'est parce qu'à travers le suicide, qui n'est qu'une autre forme de folie libératrice, elle se découvre une nouvelle identité et préserve ainsi sa dignité que l'ordre patriarcal menaçait d'anéantir.

autre récit (celui-ci peut être la continuation du récit en cours, ou peut en changer l'orientation, ou encore lui donner un dénouement) qui pourrait dénouer le mystère de l'intrigue. En procédant de cette façon, elle donne au lecteur l'occasion de participer au renouvellement du texte pour lui conserver son caractère dynamique. Le lecteur passe ainsi du niveau de l'interprétation à celui de la création.

La façon dont Warner-Vieyra traite l'indicible amène à tirer les conclusions suivantes : d'abord, le silence équivaut à une parole sacrée, tellement sacrée que le besoin de la dire s'avère inutile, car le message est perçu sans l'acte de l'énonciation. Ce silence que la société considère parfois comme une parole immuable (Rosetta et son fiancé n'ont jamais ressenti le besoin de parler de leurs corps pendant leurs promenades, car une telle narration n'était pas « inscrite » dans le code des fiancés) perd son caractère mythique et cède la place à une parole qui doit dire le corps.

Le silence exprime ensuite une désarticulation du langage. Le principe qui veut qu'à un émetteur corresponde un destinataire (lorsque le contexte dialogique existe) ne s'applique pas au « Mur. Ou les charmes d'une vie conjugale ». L'énonciation devient univoque alors qu'elle n'a pas le statut d'un monologue dans le texte. Le silence observé dans ce contexte n'ac-

quiert pas le même sens que celui dont parle Labou Tansi, car il n'est plus à situer dans le rapport d'exclusion que l'on retrouve dans le couple parole/silence. Un tel silence (celui qui provient du destinataire) signifie l'absence de la parole tout court et représente ainsi le degré zéro de la communication.

Quand bien même *Femmes échouées* présente une structure narrative linéaire, le recueil crée chez le lecteur un certain malaise parce qu'il y a toujours quelque chose qui lui échappe. Les silences qui meublent ce texte semblent être une arme offensive qui désarme le lecteur ; là où ils reflètent une économie du discours de la part de l'écrivain, ils traduisent sa volonté d'associer son public lecteur à la création de son œuvre. Ce dialogue permanent entre l'auteure et son lecteur permet de relancer le récit et de lui donner un caractère oral, car *Femmes échouées* fonctionne avant tout comme un conte dans lequel il n'y a pas d'acteurs d'un côté et de spectateurs de l'autre. On peut donc qualifier ces silences de créateurs.

Le silence dans lequel s'enferment certains personnages féminins ne signifie pas l'acceptation d'une fatalité quelconque. Il représente pour eux la meilleure parole, celle qui symbolise plutôt la quête de soi, la revendication d'une condition de vie plus juste et plus humaine.

RÉFÉRENCES

- BARTHES, Roland, *le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981.
- HOUËTO, Colette, *la Femme ; source de vie dans l'Afrique traditionnelle*, Paris, Présence africaine, 1975.
- DIOP, Birago, *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence africaine, 1960.
- JOUBERT, Jean-Louis et al., *les Littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- LABOU TANSI, Sony, *les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
- LECLERC, Annie, « la Lettre d'amour », dans Hélène Cixous, *la Venue à l'écriture*, Paris, UGE, 1977.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel, « The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication », dans *Perspectives on Silence*, Norwood, New Jersey, Éd. Tannen, D. and Muriel Saville-Troike, 1985, p. 3-18.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.
- NZANGA-NKONGA, A., « Sony Labou Tansi : Je n'ai pas besoin de prix, j'ai besoin de justice », dans *Bingo*, p. 70-72.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos*, Paris, Gallimard, 1945.
- TANNEN, Deborah, « Silence: Anything But », dans *Perspectives on Silence*, Norwood, New-Jersey, Éd. Tannen, D. and Muriel Saville-Troike, Ablex Publishing Corporation, 1985, p. 93-111.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silenc*, Paris, José Corti, 1985.
- WARNER-VIEYRA, Myriam, *Femmes échouées*, Paris, Présence africaine, 1988.
- — —, *Juletane*, Paris, Présence africaine, 1992.
- — —, *le Quimboteur l'avait dit*, Paris, Présence africaine, 1980.