

L'EXPRESSION DE L'HYPOCULTURE PEULE : UNE LECTURE DE *MUNYAL*,
LES LARMES DE LA PATIENCE DE DJAILI AMADOU AMAL

Francis NGONO

Université de Yaoundé I, Cameroun

Centre de Recherche en Arts, Langues et Cultures

francisngono94@yahoo.com

Résumé : Le roman de Djaili Amadou Amal laisse place à une écriture de révolte et de sensibilisation face à la condition de la jeune fille et de la femme dans le sahel du Cameroun et de l'Afrique en général. *Munyal, les larmes de la patience* passe en revue l'hypoculture peule bâti sur les croyances et pratiques avilissantes considérées comme des valeurs. Il s'agit d'un ensemble de marqueurs identitaires qui révèlent et exposent la pensée de cet espace. L'objectif de cette étude est de démontrer que l'écriture de la romancière camerounaise est une stratégie littéraire dont la portée sociale et idéologique vise à transcender toutes les barrières hypoculturelles chez la femme en vue d'un plein épanouissement. Le roman interroge par-là cette hypoculture, dans une dynamique de reconsidération de la place et de l'épanouissement de la jeune fille et de la femme où elle dispose d'elle-même. Le récit de Amal Amadou, dès lors est un acte de solidarité pour toutes les femmes victimes des violences de toute forme basée une hypoculture rétrograde et en même temps un cri pour le respect de celles-ci.

Mots clés : Roman, hypoculture, croyances, femmes, épanouissement.

THE EXPRESSION OF HYPOCULTURE PEULE: A READING FROM
MUNYAL, LES LARMES DE LA PATIENCE OF DJAILI AMADOU AMAL

Abstract: Djaili Amadou Amal's novel gives way to a writing of revolt and awareness of the condition of the girl and the woman in the Sahel of Cameroon and Africa in general. *Munyal, les larmes de la patience* reviews the Fulani hypoculture built on debased beliefs and practices considered as values. It is a set of identity markers that reveal and expose the thinking of this space. The objective of this study is to demonstrate that the writing of the Cameroonian novelist is a literary strategy whose social and ideological scope aims at transcending all hypocultural barriers in women in order to achieve full development. The novel questions this hypoculture, in a dynamic of reconsideration of the place and development of the girl and the woman where she has herself. Amal Amadou's story is therefore an act of solidarity for all women victims of violence of any form based on a retrograde hypoculture and at the same time a cry for respect for them.

Keywords: Novel, hypoculture, beliefs, women, fulfillment.

Introduction

Dans la théorie ethnostylistique, Gervais Mendo Ze explique que le texte negro-africain est hérité de l'oralité et dont le substrat culturel légitime l'appartenance de l'auteur à une aire géographique, à un courant de pensée et à un mode expressif de communication (2017 :46). C'est dire à quel point le texte est fille de son terroir. Il s'agit alors d'entrer dans l'œuvre littéraire en éprouvant ses contours. La lecture de l'expression de l'hypoculture¹ peule et de la religion musulmane dans le roman d'Amal Amadou pose le problème de la place de cette hypoculture. Entre le poids de la tradition, la dictature de la communauté sur l'individu, la forte influence de la religion, le rêve brisé de la jeune fille dans le Sahel et les violences conjugales, Amal Amadou ressasse son Sahel natal pour en construire une vision du monde qui lui est propre. La romancière dans une dimension féministe, examine la question de la jeune fille et de la femme en générale dans le Sahel embrigadée entre la tradition peule et la religion musulmane qui sont des marqueurs identitaires (ethnostylèmes)². De ce fait, quelles sont les valeurs hypoculturelles peules que décrit l'écriture Djaili Amadou Amal ? Comment cette écriture se déploie t-elle ? Quel est le projet ou la vision du monde de la romancière ? Face à ce questionnement, nous arrivons à l'hypothèse que l'écriture romanesque de Djaili Amadou Amal serait une peinture manifeste de l'hypoculture peule et musulmane qui prend appui sur le terroir de la romancière et questionnerait les représentations idéologiques de ce milieu en vue de parvenir à une situation meilleure pour la femme.

Nous proposons, à partir de la théorie ethnostylistique³, d'examiner la nature du rapport entre l'hypoculture peule et la femme en dévoilant l'influence qui provient de la société traditionnelle et musulmane dans ce roman. Dans un premier temps, d'identifier et d'analyser les marqueurs ou les indices de l'hypoculture notamment les ethnostylèmes qui relèvent des croyances et des pratiques sociales de l'aire spatio-temporelle peule et musulman du roman. Puis, nous allons montrer comment ces ethnostylèmes particularisent l'écriture romanesque de Djaili Amadou Amal à partir d'un ensemble de figures rhétoriques et de certaines constructions phrastiques. En dernier ressort, nous esquisserons une interprétation du roman à partir de l'analyse des ethnostylèmes et du jeu d'écriture mis en place par la romancière.

¹Papa Samba Diop (1995 :71) explique « par hypoculture s'entend le milieu originel, constitué par une langue locale, et des pratiques et croyances, elles aussi typiques de l'espace culturel considéré ». L'hypoculture s'identifie à la mémoire intime d'un terroir ou d'un groupe. Il représente la mémoire vivante d'un peuple et les traces de son histoire. C'est à la fois un repère et un moyen de compréhension de soi-même.

²Les ethnostylèmes sont des marqueurs identitaires ainsi que des lieux d'enracinement et d'ancrage culturels, social et linguistique du texte dans son contexte. Ces marqueurs sont des indices qui peuvent concerner les postes d'observation et d'analyse tels que les énoncés parémiologiques, l'oraliture, l'expression culturelle, l'onomastique, l'alternance codique ou les habitudes alimentaires caractérisant un peuple. MendoZe, Gervais(2017). *Ethnostylistique : une approche néo-structurale*, Yaoundé, PUA, p.110.

³ La théorie ethnostylistique « pose le texte en rapport avec l'environnement immédiat de l'auteur. Elle analyse l'influence de nombreux contextes(...) la démarche ethnostylistique se veut une démarche fondée sur les rapports entre la pensée, sa manifestation au sein d'une culture et l'impact du contexte de production dans sa réalisation totale. Elle s'appuie sur les ethnostylèmes et la théorie des indices ». MendoZe, Gervais(2017). *Ethnostylistique : une approche néo-structurale*, Yaoundé, PUA, p.87-88.

1. Modalités hypoculturelles

La filiation du texte littéraire à l'hypoculture est l'un des faits marquant dans le roman camerounais. Ces dernières années, la production littéraire voit ainsi ses textes inspirés de l'hypoculture. Cela est révélé par des marqueurs appelés ethnostylèmes. Il s'agit selon Mendo Ze (2017, p.108) « des indicateurs de culturalité constitués par des mots, des expressions, des groupes de mots, des noms de personnes, d'animaux, de lieux ou de choses, des constructions entières ou partielles permettant de réaliser la recherche de l'identification des éléments d'enracinement du texte ». L'ethnostylème relève alors des éléments liés à l'art, à l'autochtonie bref à l'hypoculture. Il devient ainsi l'arrière-plan qui structure la conscience et l'expérience faisant de celle-ci un ensemble de motivations.

-Ethnostylème (1) : Pulaaku⁴

C'est l'ensemble des valeurs socioculturelles des peuls. Il s'agit d'un code de comportements obligatoires. Le Pulaaku prescrit la bienséance, la dignité, le courage « Munyal » qui signifie en langue peule patience, endurance, persévérance et maîtrise de soi. C'est cette tradition peule qui définit le mode de vie de cette communauté. « Munyal ma fille ! Intègre déjà cela dans ta vie future. Inscris-le dans ton cœur, répète-le dans ton esprit ! Munyal ma fille, Telle est la seule valeur du mariage et de la vie. Telle est la seule valeur de notre religion, de nos coutumes, du pulaaku » (p.10). Ici, Hindou l'une des trois filles que présente Amal Amadou et qui fait l'objet du mariage forcé, est entrain de recevoir les recommandations sur ce que devrait être son foyer. Il s'agit d'un comportement exemplaire vis-à-vis de son mari, qui exige soumission, disponibilité et respect.

-Ethnostylème (2) : Munyal⁵

C'est un mot adossé au code de valeurs des peuls et qui a une charge sémantique référentielle à l'attitude de la femme. C'est donc une femme de caractère que décrit cette expression, une expression qui revient 77 fois dans le texte. Autant d'occurrence pour montrer des multiples valeurs, principes et règles dont la femme doit faire preuve dans son foyer. Parfois, il apparaît comme le seul mot prononcé pendant les prises de parole. C'est le cas de ce modèle : « - *Munyal, Munyal...Munyal !* » (8) occurrences pour ce modèle dans le corpus. Le point d'exclamation (!) à la fin de cette reprise cryptique renseigne sur l'émotion qui est vive chez les différents locuteurs qui l'emploient. Des trois filles (Hindou, Ramla et Safira) qui vont en mariage, le code de conduite que désigne le mot *Munyal* éveille des sentiments contrastés quant au respect ou à la bonne marche du foyer. Cette émotion double qui, peut aussi se manifester par l'inachèvement de la pensée traduit par les points de suspension, suppose que le mot *Munyal* en lui-même est suffisamment révélateur de ce que l'hypoculture peule exige du mariage chez la jeune fille dans le Sahel. Hindou résume parfaitement cet aspect « *tout est dit désormais on attendait de moi que je sois*

⁴ Code de conduite peul qui contient un certain nombre de principes (patience, dignité, pudeur et bienséance) qui doivent absolument être respectés par la communauté surtout la femme qui va en mariage.

⁵ Au même titre que *Pulaaku*, *Munyal* est aussi une des valeurs majeures de la culture peule et qui signifie patience, endurance, tolérance et maîtrise de soi.

digne conforme à nos traditions » (p.46). On l'aura compris, Munyal est un mot magique, essentiel, ultime à une jeune fille qui va en mariage. Ce code de comportement est résumé en ces termes : « *Munyal ma fille car la patience est une vertu. Dieu aime les patients (...) tu es à présent une grande fille. Tu es désormais mariée et tu dois respect et considération à ton époux* » (p.11). Dans cette affirmation, l'un des aspects qui renforce l'état dans lequel la jeune fille dans le Sahel, se trouve être la religion. Son symbole ici est le nom de Dieu appelé encore dans le roman Allah.

-Ethnostylème (3) : Allah et le Coran

A côté du pulaaku, il y a la religion manifestée par le Coran et Allah. D'ailleurs chacun de ces mots revient dans le texte plusieurs fois : **Coran** (20 occurrences) et **Allah** (21 occurrences). Le mode de vie dans le roman est inspiré ou guidé en partie par les principes du coran. « *Lisez beaucoup le coran afin que votre descendance soit bénie : ayez peur de notre Dieu.* » (p.16). Ledit conseil montre la place qu'occupe le coran car même dans le foyer, le livre saint doit conduire la jeune fille. C'est aussi une manière d'assurer la bénédiction, cette dernière protège sa génération mais fonde la condition principale de la soumission.

Soumission complète instaurée par Allah. Sans sa soumission, vous n'avez pas le droit de sortir, ni même celui d'accourir à mon chevet ! Soumission si complète que même vos actes de foi come le jeune ne se feront qu'avec son accord ainsi et seulement, aussi, vous serez des époux accomplis .

Coran (p.18)

La condition d'être une épouse accomplie et exemplaire passe par une soumission complète, aveugle et permanente à Allah. Plus loin, il s'agit de ne pas offenser son mari, lui manquer de respect. L'épouse qui obéit à cette logique reçoit le bonheur de la part d'Allah.

- Je te jure que je ne trompe pas. Je te le jure sur le **Coran** (...)
- Je jure sur le **Coran**. Apporte-le su tu veux et je le toucherai (...)
- Tu vas toucher le **Coran** et jurer (...)
- Je le jure au nom d'**Allah** et de son prophète que je ne l'ai jamais trompé, fit Ramla en tremblant une main posé sur le **Coran**.(p.197-198)

Le nom d'Allah ainsi que le Coran est présent dans toutes les circonstances. On peut voir l'omniprésence du Coran et l'Allah qui définissent et inspirent la jeune fille. Ramla tente de convaincre son mari au nom d'Allah et avec un signe fort qui est la bible. La déclaration sur sa fidélité ou son innocence n'est validée que par la toute croyance sur le coran. Et cela est validée par le mari car il faut voir ici la dimension sacrée, invariable qui régit la société peule et la condition de la jeune dans le mariage.

Ethnostylème (4) : les parémies

Dans son ouvrage, *L'Esthétique romanesque de Mongo Béti*, Jacques Fame Ndonga(1986 :27) explique que les parémies relèvent de la locution proverbiale, la sentence, la locution proverbiale, le dicton, la maxime, le slogan, l'adage, le précepte, l'aphorisme, l'apothème et la devise. Les parémies sont un ensemble d'éléments

variés comme nous pouvons le voir. L'un de ces éléments qui apparaissent le plus dans le roman est le proverbe avec plus d'une vingtaine d'occurrence. Le proverbe est une formule langagière de portée générale qui dispose une morale, une expression de sagesse issue du populaire ou d'une vérité d'expérience que l'on juge utile de rappeler. Pour Maloux (1960 :7), « le proverbe est une vérité morale ou de fait en peu de mots ou bien une expression imagée de la philosophie pratique, ou bien une parole mémorable » Les proverbes sont parfois anciens et relèvent de la tradition orale. Jacques Fame Ndonga le confirme en ces termes :

un proverbe est un énoncé (une proposition ou groupe de proposition) concis et fort condensé, renfermant une sagesse populaire incontestable et tirant son origine de l'expérience empirique des sages de la société. Cet énoncé est exprimé soit en clair soit sous forme imagée et métaphorique. (1986, p.28)

Ici, les proverbes sont des techniques d'expression verbale qui révèlent l'hypoculture. De ce fait, les proverbes appartiennent à l'hypoculture linguistique d'un peuple.

La patience cuit la pierre.	MLP ⁶	P.5
La patience d'un cœur est en proportion de sa grandeur.	MLP	P.13
Malheur à une femme qui met en colère son mari, et heureuse la femme dont l'époux est Un peul meurt comme un mouton en se taisant et non en bêlant comme une chèvre.	MLP	P.83
Au bout de la patience, il y a le ciel.	MLP	P.71
La patience est un art qui s'apprend patiemment.	MLP	P.135

La sagesse ou l'information provient de ce peuple-là. Le proverbe est ainsi à l'image de ce dernier ainsi que toutes les représentations que disposent celui-ci. Ils font partir de l'oralité. Les proverbes sont un canal de communication social constituant par la un code de la parole. En Afrique de manière générale, et au Cameroun, les proverbes sont l'expression du connaître et du savoir. Jacques Chevrier (1990 :195) sur l'authenticité du proverbe dira : « Le proverbe ne subit aucune modification, car toute modification serait une modification de la tradition. Il contribue enfin à l'enracinement des œuvres dans le terroir ». C'est dire le caractère contigu qui détermine la tradition et le proverbe. Celui-ci est le fruit du patrimoine, de la tradition d'un peuple en relation avec son vécu et ses croyances. Au niveau de la dimension phrastique, « les proverbes reposent sur une composante formelle et sémantique dont les effets stylistiques sont remarquables » (Noumsi, 2009 :53). Le proverbe est ainsi un travail de sens et de forme. En tant qu'un énoncé fait d'images, il est souvent bâti autour de la comparaison ou la métaphore. Les proverbes tentent de protéger, de prévenir Les proverbes ont la réputation de constituer l'une des formes les plus marquantes des littératures africaines. Les structures proverbiales sont ainsi d'une vision du monde exprimée, de celle d'une hypoculture, d'un terroir

⁶ MLP : *Munya, les larmes de la patience*. C'est le titre de l'œuvre, notre corpus que nous avons abrégé.

dans lequel la fiction prend place. (*La patience cuit la pierre. /La patience d'un cœur est en proportion de sa grandeur*). On peut voir très clairement, à partir de ces deux énoncés, comment le proverbe est bâti sur le modèle de vie du peul et dont sa vision du monde. La patience est le maître mot, une valeur cardinale qui est rentrée dans l'expression. Chez les africains, la parole s'accompagne toujours des proverbes, du dicton. Ainsi, les auteurs envisagent l'oralité comme la caractéristique principale de la spécificité du roman camerounais contemporain. Ces différentes ressources deviennent une source d'inspiration d'une nouvelle esthétique du roman. L'un des aspects qui découle de l'appropriation au-delà de l'emprunt est lié à la subjectivité. Elle traduit la forte implication d'un locuteur par rapport à un choix. Très souvent, le locuteur déborde au niveau de cette subjectivité Kerbrat Orecchioni(1999 :163) parle de « l'omniprésence de la subjectivité langagière ». Dans MLP, l'œuvre est parsemée des mots et expressions de la langue peule tel qu'on peut le voir sur le tableau :

	œuvres	expressions ou mots	occurrences
01	MLP	<i>Munyal</i>	77
02	MLP	<i>Daada-saare</i>	23
03	MLP	<i>Mariage</i>	19
04	MLP	<i>Coran</i>	21
05	MLP	<i>Allah</i>	21
06	MLP	<i>Dieu</i>	17
07	MLP	<i>Marabout</i>	09
08	MLP	<i>Zakat</i>	08
09	MLP	<i>Alhamdulillah</i>	06
10	MLP	<i>Djinn</i>	05
12	DCL	<i>Traditionnel/tradition</i>	06
12	DCL	<i>Marabout</i>	06

Le narrateur ainsi que les locuteurs ressassent leur ancrage à la langue et à la culture y afférente. Ici, la subjectivité va au-delà de l'instance de l'énonciation bien qu'elle donne son fondement dans une visée de communication tout à préciser. C'est une question d'affinité, d'un état de conscience de la part d'un locuteur. Les expressions *Munyal* « patience, endurance » ou *Daada-Saaré*⁷ « belle-mère » que renseignent-ils sur l'état d'âme de Ramla ou Hindou par rapport au mariage qui leur est imposé. La trop grande récurrence de ces deux mots (nombre) qui vient du sahel plus précisément du Nord camerounais laisse à réfléchir sur certaines préoccupations. Le narrateur et les locuteurs de *Munyal* laissent par leur implication

⁷ C'est la première épouse chez le peul, qui se considère comme la belle-mère pour ses coépouses. La *daada-saaré* jouit d'une grande considération de la part ses coépouses et a la responsabilité de les éduquer, les conseiller et leur montrer le fonctionnement de la maison.

dans l'hypoculture peule et musulmane. En interrogeant le récit chez Amal Amidou, l'on peut affirmer le contraire. Ici, la subjectivité évaluative est dominante. La subjectivité est à cet effet, ces traces que laisse un locuteur dans son énoncé. Elles sont des modalisations c'est-à-dire ces éléments qui expriment une appréciation portée sur le contexte de l'énoncé. Kerbrat reprenant Odil : (1975) indique parler c'est signifier mais c'est en même temps référer ; c'est fournir des informations spécifiques à propos d'objets spécifiques du monde extralinguistiques. Le meilleur élément de cette référence passe par la dialectique notamment la dialectique spatiale. Le corps, les noms Garoua et Yaoundé ne sont pas innocents. Il s'agit d'une présence dont la particularité s'effectue par rapport à quelque chose et non par rapport aux unités internes au discours.

2. Le jeu d'écriture

L'écriture d'Amal Amadou est celle d'un ensemble de procédés et d'autres marqueurs esthétiques tels que les ruptures, la combinaison qui revêtent des intentions et des idées implicites de la part de la romancière. Il s'agit d'insister sur les figures et autres artifices dans leur aptitude qui entre en adéquation avec la pensée de Djaili Amal Amadou.

2.1 La répétition

Elle concerne plus particulièrement dans le roman l'anaphore et l'épiphore. La répétition implique l'organisation syntaxique de l'énoncé, la relation entre signifiants et surtout la manière dont les mots sont disposés dans la phrase. La romancière affectionne particulièrement cette figure de construction qui est très présente dans le texte.

Daada-saaré, tu seras le souffre-douleur de la maison (...)

Daada-saaré, tu demeureras même s'il en épouse dix autres (p.22)

Le divorce est la chose permise la plus détestée d'Allah.

Un hadith nous apprend que le divorce ébranle le trône d'Allah (p.183)

Il faut d'abord constater dans cette séquence ce que Catherine Fromilhague (1995 :26) appelle « répétition sans variation » c'est –à dire les signifiants qui constituent la répétition sont identiques (*Daada-saaré/Daada-saaré ; Allah/Allah*). Ensuite, il y a lieu de noter que la première occurrence est formellement une anaphore et la deuxième une épiphore. En effet, visiblement l'objectif n'est pas la reprise à première vue, elle apparaît de manière accidentelle et involontaire. L'objectif semble beaucoup plus porter sur la mission de la belle-mère et de l'offense que peut subir Allah avec le divorce. La reprise sur ces énoncés a « une valeur démonstrative ou émotive » Fromilhague, (1995 :27). La figure devient ainsi une marque du lyrisme dans ses dimensions incantatoires et litaniques.

2.2 L'allégorie

L'allégorie constitue une séquence narrative ou un récit dont les termes renvoient à un sens figuré. Elle essaie de donner une allusion de réalité ou une fonction aux contenus vides, furtifs et fictifs.

Sa respiration devenait sous l'emprise de la panique. Elle étouffait et ne voulait qu'une chose qu'on **laissât partir**, qu'on **laissât s'éloigner** de ce petit monde qui la rebutait tant. Fuir le lieu faisait peur, cet endroit qui l'oppressait. Partir d'ici et se réfugier ailleurs. N'importe où mais pas là. (p.12)

L'allégorie porte sur cette séquence sur les mots "*laissât partir* et *laissât s'éloigner*". Ils sont redupliqués et mieux exprimés par l'item "fuir". Les mots revêtent un caractère abstrait et irréel vu le contexte. Le locuteur dans un discours indirect sait bien qu'il ne peut pas partir ou fuir mais essaie de croire en ses rêves en leur donnant une fonction celle qui consiste à la libérer des mariages arrangés qui s'est mis en place. Aussi, le locuteur vit une sorte d'échappatoire avec "*laissant partir*" et "*laissait s'éloigner*" ces deux expressions donnent avoir chez le locuteur une sorte de libération et d'illusion de liberté vis-à-vis de ceux qui l'oppriment.

En ce moment précis, j'aurais voulu **disposer d'une arme** pour étripier cette belle-sœur qui, je le savais, n'était que trop contente de ma déconvenue. Combien de fois, au cours des années précédentes, ne m'avait-elle pas fait le reproche de m'accaparer son frère ? Combien de fois s'était-elle plainte de votre bonne entente ? La colère que j'éprouvais à l'instant ne galvanisa et me redonna une nouvelle énergie. (p.142)

Dans cette occurrence, l'allégorie est contenue dans les termes "*disposer d'une arme*". Hindou donne une fonction de libération à l'arme qui l'épargna de sa belle-sœur. C'est encore une autre illusion que de croire que cela lui donnera la paix. L'allégorie exprime deux situations, celle d'entente, de paix d'autrefois mais aussi l'ambiance délétère qui prévaut dans sa vie aujourd'hui. Dans *Réussir le commentaire stylistique* (1992 :86), Michel Théron estime que l'allégorie est un passage long qui a un double sens avec une interprétation littérale et intellectuelle (figurée). Elle désigne en effet une personnification abstraite marquée très souvent par une majuscule.

2.3 L'antéisagoge

L'antéisagoge est l'opposition entre une réalité innée et une situation affirmée. Elle se manifeste par des constructions du type *ce n'est...c'est, il n'a pas...mais il a*. Dans les textes, nous avons quelques exemples.

- (1) *Ne soyez-vous pas bavardes, **ne soyez pas dispersées, ne soyez pas suppléants, soyez reconnaissants, soyez patients, soyez discrets.*** (p.16)
- (2) *Tu n'es **ni la première ni la dernière qu'un homme frappe. Ce n'est pas une raison pour disparaître comme cela.*** (p.122)

L'antéisagoge repose sur l'opposition entre les segments dans différents énoncés. Dans l'énoncé (1), c'est la formule "**ne soyez pas**" forme négative et la formule "**soyez**" formule affirmative qui s'oppose. D'ailleurs on note un parallélisme équitable **ne soyez pas** (3 fois) et **soyez** (3 fois). De manière simple, l'énoncé prescrit au même titre ce qu'il faut être et ce qu'il ne faut pas être dans le mariage pour les jeunes filles de la coutume peule. Les différentes formes (négatives et affirmatives) sont à chaque fois suivies des adjectifs qualificatifs lesquels établissent le contexte qui montre le permis et l'interdit qui attendent la jeune fille. Dans l'énoncé (2), l'expression de la figure est

contenue dans la négation "*c'est ...ni* (2 fois), *ce n'est pas*. La négation est suivie de l'adjectif cardinal ordinal, (première, deuxième) associée à une préposition subordonnée relative qui est une expansion normale. La deuxième négation "*ce n'est pas*" est l'opposition du premier segment, lui-même négation de l'acte posé. Ce qu'il faut comprendre de ce deuxième énoncé est que le locuteur emploie l'antérisagoge à travers les conjonctions de coordination pour s'opposer à deux actes contraires. D'un côté la bastonnade et de l'autre, les conséquences qu'elle peut occasionner comme la fugue. « Ô mon père pourquoi moi ? Te serait-il venu à l'esprit que je ne pouvais pas être d'accord ? Et qu'il en était de mon droit ? » (p.73) L'interrogation est à la fois le signe de colère, d'incompréhension et de refus de l'attitude du père de Ramla face à ce mariage arrangé.

2.4 L'art de la phrase

D'après Charles Bally, la phrase repose sur deux pôles à savoir le modum et le dictum. C'est l'articulation bipartite qui fonde la notion de phrase. (1932-1965). Le modus étant la pièce centrale de la phrase c'est-à-dire ce qui s'apparente au thème et le dictum se comprend comme la capsule sur laquelle peuvent être incorporées les expansions. Pour Charles Bally, deux composantes forment la phrase et représentent les parties du discours précises. Cette présentation de la phrase de Bally nous ramène à la classification normative et ancienne qui n'obéit pas aux contingents liés à la dynamique de la langue et aux problèmes que peuvent poser les concepts de substrat ou de la définition que nous étudions Il n'est pas facile de clairement identifier les deux composantes édictées par Charles Bally dans ces deux segments. Le souci de l'auteur réside dans l'expressivité des faits. La prise en compte de la structure ou de la logique est inexistante. Selon Noumsi (2009 :158), cette désorganisation « traduit le désordre des pensées ou des sentiments (du narrateur ou des personnages) dans le récit romanesque ». C'est cette instabilité que l'on peut lire à travers ces phrases :

- (1) *(Mon Dieu, comment est ce possible ? Etre mariée à un homme de cinquante ans, moi qui a dix-sept ans était la fille la plus belle, la plus intelligente, la plus rieuse de la vie).* (p.62)
- (2) *Oh Ramla, je préférerais épouser cet Alhadji Issa que Moubarak* (p.59)

Les formes interjectives (*éh !, oh !, ah...*) sont l'expression de la phrase parlée. Dans le texte les formes sont très présentes et apparaissent comme une manifestation de l'oralité. La phrase parlée révèle souvent l'intention ou les pensées des locuteurs. Hindou dans l'énoncé (*oh Ramla, je préférerais épouser cet Alhadji Issa que Moubarak*) décline son penchant pour son amant au détriment de son cousin Moubarak. La phrase parlée constitue un rejet, un refus d'accepter son cousin Moubarak. C'est cette peur de se voir imposer un mari qu'elle exprime en utilisant toujours en début de phrase le vocable « *oh* ». (*Oh mon Dieu j'ai peur*), La phrase parlée est une transposition de l'oralité qui elle-même est adossée à l'hypoculture dans le roman camerounais.

- (3) *Ô mon père !tu connais l'Islam sur le bout des doigts* (p.63)
- (4) *Ô mon père ! Ton respect de la tradition excellera toujours nos volontés et nos désirs* (p.63)

La phrase interpellative est composée ici par l'interpellation « ô » de l'allocutaire. Mais elle est suivie à chaque fois d'une autre phrase plus explicite sur le ressenti. On peut de ce fait noter la nature des relations entre Ramla et son père. D'ailleurs le pronom personnel de la deuxième personne (tu) indique cette proximité mais une proximité conflictuelle entre les deux personnages sur les principes traditionnels qui prennent le dessus sur les individus et notamment la jeune fille. La phrase interpellative sonne alors comme un moyen pour Ramla de pouvoir s'adresser à son père. C'est le même moyen qu'elle utilise pour constater l'impuissance de sa mère.

- (5) *Ô ma mère ! Je t'aime tellement, mais je t'en veux quand même aujourd'hui !*
- (6) *Ô ma mère ressaisis-toi regarde-moi. Ai-je l'air heureuse comme le doit être toute mariée?* (p.65)

La phrase interpellative prend aussi souvent la forme anaphorique. C'est l'une des formes dérivées de l'apostrophe ou du vocatif. Elle se caractérise particulièrement par l'interjection « ô ». Ce signe est la marque spécifique de la phrase interpellative. Celle-ci peut donc avoir deux segments, l'interpellation « ô » et généralement un nom ou un groupe nominal qui suit. C'est le cas des phrases ci-dessus. L'apostrophe dans ces énoncés permet à Bella de s'adresser à son défunt mari. Bernard Lamy en 1899 notait déjà que « l'apostrophe se fait lorsqu'un homme étant extraordinairement ému se tourne de tous côtés, il s'adresse au ciel, à la terre, aux rochers, aux forêts, aux choses insensibles aussi bien qu'à celles qui sont sensibles ». Il s'agit très clairement pour Ramla, et à partir de cette construction phrastique, de réaffirmer sa colère et sa tristesse à ses parents devenus inaudibles face à son mariage arrangé.

3. Épreuve du sens

Dans le roman africain contemporain (*Une si longue lettre*) et camerounais en particulier (*Munyal, les larmes de la patience*), on note de plus en plus le procès de la condition de la femme, menée par des idées nouvelles et contre les forces de l'hypoculture. Ainsi, s'oppose deux visions de l'avenir, d'un côté les conservateurs et de l'autre côté les modernistes c'est-à-dire les femmes qui rejettent toutes pratiques perçues comme un frein à leur épanouissement. MLP est en effet un son de cloche sur la situation de la femme dans le sahel et le rêve, un rêve de liberté, un rêve d'autodétermination.

3.1 Le poids de l'hypoculture

Dans son célèbre ouvrage, *Roman africain et tradition*, Mohamadou Kane explique :

Le traitement cruel dont la femme se trouve souvent être l'objet procède d'une relative deshumanisation. Acquis au même titre que les objets, elle est traitée en conséquence. La jeunesse s'élève contre cet état de choses. Elle accuse les anciens, seuls à disposer d'une fortune les mettant à même de prendre autant de femmes qu'ils veulent, d'abuser de la prééminence que la tradition leur reconnaît et de leurs moyens financiers. Eux seuls ont intérêt au maintien de la déplorable condition des femmes. Il devient ainsi évident que promouvoir les

femmes revient à heurter de front les anciens qui confisquent la tradition pour mieux dominer les autres.

Mohamadou Kane (1982, p.376)

En effet, la jeune fille en objet de marchandise entre son futur époux et la famille à travers la dot. La dot est de ce fait un rituel traditionnel qui est censé unir les familles. Dans MLP, Hindou et Ramla se voient doter par leurs époux. Ce qui constitue l'ultime condition pour le départ en mariage.

- *Oh illustres personnes ! C'est Alhadji Issa fils d'Alhadji Amadou qui épouse Ramla, fils d'AlhadjiBoubakari le montant de la dot est de dix bêtes de bœufs, déjà données et non à crédit (...)*

- *Oh illustres personnes ! Un autre tégal. C'est Moubarack fils d'Alhadji Moussa qui épouse Hindou fille d'AlhadjiBoubakari. Le montant de la dot est de 200 cents mille francs déjà donnés et non à crédit (p.61).*

Dans ce passage, on peut voir que la jeune fille est envoyée en mariage contre de l'argent et les têtes de bœufs. Il s'agit grâce à la dot de sceller l'amitié, et d'autres de signer un partenariat d'affaires et de trouver chez ceux qui sont nantis le respect. La dot n'est donc pas au profit de la jeune fille mais plutôt au prestige de ses parents notamment le père. René Dumont dans *L'Afrique Noire est mal partie* affirme : « Ces dots tendent à prendre une valeur excessive ; par-là, elle constitue un obstacle au développement »(1962:118). Pour l'auteur français, la société africaine noire en particulier le Cameroun, la dot est un véritable problème parce que les présents demandés dépassent le gendre et en outre elle ne permet pas à la jeune fille de s'exprimer, de pouvoir faire ses propres choix. Amal Amadou présente deux cas de figure à savoir Ramla et Hindou pour qui le patriarcat et la société traditionnelle ne laissent aucune possibilité de s'autogérer. La dot est donc un rituel traditionnel parfois très défavorable à la jeune fille dans le Sahel.

3.2 Le devoir de silence

Tout comme la jeune fille qui va en mariage, la mère n'existe que par ses devoirs, les devoirs à l'endroit de son mari est au sein de la communauté. Le plus célèbre de ceux-ci est d'assurer une éducation exemplaire à sa fille qui consiste à faire de celle-ci une femme digne, une femme moulée dans le « Munyal » (Patience, maîtrise de soi, endurance). En effet, la mère n'a que de devoir, même quand il y a une situation critique elle se doit de garder le silence. C'est le cas de la mère de Ramla qui demeure atone devant sa fille qui va en mariage de manière forcée « Oh ma mère ! Je t'en veux (...) tu n'as pas pu me comprendre et me défendre. Tu n'as pas entendu mon cri de détresse. Tu m'as jeté en pâture » (p.64). Ici, Ramla reproche à sa mère d'avoir gardé le silence et surtout de n'avoir rien fait pour son sort, sort qui est en train d'être scellé. Cependant, elle ignore que la tradition peule et musulmane en général ne donne pas la parole à la femme, ne lui permet pas d'avoir une visibilité et surtout de parler d'égal à égal à l'homme. Elle vit dans le déni et le stoïcisme c'est ce qu'Hindou fait savoir à sa mère face au comportement infidèle de Moubarack. « J'ai pleuré toutes les larmes de mon corps en affirmant la décision implacable de mon père. Ma mère, assise dans un coin de la chambre, gardait un visage ferme, et les

poings serrés de colère (...) Elle comprenait sa décision bien que ne la partageait pas » (p.103). Ici, la violence est très présente. Elle prend toutes formes : verbales, morales et surtout physiques. Elle est la conséquence de la trop grande domination de l'homme et surtout d'une hypoculture qui ne réserve pas de place à la femme. Le roman de Djaili Amal Amadou sert de toile de fond aux violences conjugales. L'un des cadres de cette violence est la polygamie. Ramla sera par exemple obligée de quitter du fait des pressions de sa coépouse (Safira)

- *Didi, débrouille-toi, il faut qu'elle parte.*

- *Safira, fais attention. Ne fais pas de mal autrui, ça peut se retourner contre toi. Le suivi est une pratique dangereuse, ça revient toujours sur ceux qui le pratiquent et souvent en pire.* (p.155). On peut voir ici la détermination de Safira à partir de laquelle on observe l'atmosphère de la polygamie dans la société peule. Certaines femmes sont prêtes à assassiner leurs coépouses pour conserver à elles seules leur mari. Amal Amadou ne fait pas le procès de la polygamie en elle-même, mais ce qu'elle peut créer comme conflictualité chez les femmes pouvant conduire à la mort. Marthes Isabelle Atangana Abolo(2005:120) indique que la polygamie « à la base de multiples malentendus susceptibles de conduire à la perte de la famille ». La polygamie semble être en faveur de l'homme d'un côté et de l'autre côté, elle met les femmes à l'épreuve. Cette dernière connaît en effet un système d'asservissement rude. C'est pourquoi Amal Amadou essaye d'en faire écho. Il s'agit pour elle d'une forme de violence pour la femme, le fait de les mettre ensemble en crée une sorte de concurrence. Le niveau de violence le plus important, après le mariage arrangé et forcé par les parents est celui que la jeune fille dans le Sahel subit dans son foyer et qui vient de son mari. Le niveau est physique et relève parfois d'une dimension déshumanisante pour la femme. « Il se leva brusquement et d'un mouvement imprévisible, me jeta brutalement sur le lit, arrachant videment mes vêtements [...] Il se mit à me tabasser. Je riais, me débattais, quand un coup violent m'assomma et m'abandonna semi-conscience à travers le lit. » (p.81). Pour leur première nuit de sexe, Moubarack utilise la violence. Tout en laissant sa femme dans un état piteux. « Le corps couvert d'ecchymoses et hématomes. Je saignais tellement que le lit en était trempé ». Chez le peule et le musulman, le sexe est un devoir conjugal auquel la femme doit se soumettre de manière permanente. Une bonne femme ne doit pas d'ailleurs opposer une résistance à son mari. En effet, Hindou aurait pu bénéficier d'un accompagnement en la matière, par exemple une méthode douce venant de son époux mais hélas, les habitudes hypoculturelles peules et musulmanes dans le Sahel ne permettent pas à la jeune fille dans le Sahel de se mouvoir.

3.3 La révolte

Le roman d'Amal Amadou est un questionnement sur les mentalités et les croyances hypoculturelles qui avilissent la femme dans le Sahel. La romancière dans une logique d'orgueil et de sauvetage décrit une situation déplorable de la jeune fille dans le Sahel soumise aux traitements les plus inhumaines. D'Hindou en passant pas Ramla et Safira. Il se dégage une forme de contestation chez la romancière vu la situation chez ces trois jeunes filles. Amal Amadou dans une dimension de militantisme prône la femme nouvelle, celle qui s'oppose à l'hypoculture de l'homme

dans le Sahel manifesté par l'individualisme. Ce patriarcat est aux antipodes de l'épanouissement de la femme. Ramla l'aura compris, raison pour laquelle elle a pris la fuite. « Ramla était partie avant l'aube ! Elle avait affronté les dangers de la nuit et s'était évanouie dans la nature [...] plusieurs rumeurs ont alimenté sa fuite au cours des semaines suivantes » (p.206). Partir pour Ramla est une libération, un sauvetage et moyen d'autodétermination. Ramla est alors pour Djaili Amadou Amal une figure de proue, un chef de guerre, une héroïne qui met en branle le système hypoculturel peul et musulman, et qui dans le même temps situe la femme dans la voie de la libération. Partir pour Ramla c'est abrégé les souffrances, c'est aussi donner espoir à de nombreuses jeunes filles qui sont dans sa situation. Partir pour Ramla, c'est aussi de dire qu'une jeune fille jouissant de tous ses droits est possible dans le Sahel.

Conclusion

En somme, l'hypoculture peule et de la religion musulmane dans *Munyal, les larmes de la patience* de Djaili Amal Amadou repose sur un ensemble de marqueurs identitaires qui s'articulent autour de la coutume (Pulaaku), de la religion et d'Allah, ainsi que des tournures langagières à l'image des parémies. Les différents points problématiques nous ont permis de valider les hypothèses selon lesquelles l'écriture est d'une part, une peinture de l'hypoculture peule et musulmane du continent et en particulier du sahel Cameroun, et d'autre part un engagement pour une condition reluisante de la femme. Le roman expose à travers des ethnostylèmes, les contraintes et pratiques qui régissent les conditions de vie de la jeune fille et la femme dans le sahel du Cameroun et dans une bonne partie de l'Afrique. Le récit généré, s'offre au lecteur comme un rapport d'une situation de désastre. Les faits présentés par Hindou, Ramla et Safira sont un témoignage qui participe à la referentialisation du milieu. Le roman d'Amal Amadou, de ce point de vue apparaît comme une écriture réaliste fortement tournée vers l'hypoculture. Le jeu d'écriture caractérisé par l'art de la phrase et des tournures d'expressions se retrouve traduit en forme de calques stylistiques. C'est une écriture qui reste fidèle au terroir et à partir de laquelle on peut lire un questionnement des pratiques hypoculturelles du sahel. Amal Amadou dans une dimension révolutionnaire, soumet l'hypoculture à l'épreuve de la rationalité tout en projetant la libération et l'autodétermination de la jeune fille dans le sahel où la tradition et la religion font de celle-ci un grand enfant absent de son destin.

Références bibliographiques

- Amadou, A. D. (2005). *Munyal : les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité
- Chevrier, J. (1990). *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- Diop, P. S. (1995). *Archéologie littéraire du roman sénégalais*, Francfort, Iko
- Dumont, R. (1962). *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Seuil.
- Fame Ndong, J. (1985). *L'esthétique romanesque de Mongo Béti*, Paris, Présence africaine.
- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Kane, M. (1982). *Roman Africain et Tradition*, Nouvelles éditions africaines.
- Sur les formes traditionnelles du roman africain, *Revue de littérature comparée*, n° 191-192, 1974, p. 536-568.
- Kerbrat Orecchioni, C. (1999). *De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

- Lee, S. (1994). *Les Romancières du continent*, Paris, Hatier.
- Maloux, M. (1960). *Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes*, Paris, Larousse.
- Marthes Isabelle, A. A. (2005). « Réflexions sur le phénomène de la polygamie dans *Betayen je te hais* de Camille NkoaAtenga », *CESLY*, Yaoundé, PUY.
- Mendo Ze, G. (2017). *Ethnostylistique : une approche néo-structurale*, Yaoundé, PUA.
- Nola, B. (2004). « Parémies et identité culturelle dans *Quand saigne le palmier* de Charly-Gabriel Mbock. Essai d'analyse ethnostylistique », in *Langues et communication*, n°4, vol. pp. 125-137.
- Noumsi, Marie-Gérard, (2009). *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Harmattan.
- Ortova, J. (1971). *Études sur le roman au Cameroun*, Prague, Académie des Sciences.
- Théron, M. (1992). *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Edition marketing.
- Zang Zang, P. (1999). « Emprunts et normes en français contemporain : le cas du Cameroun », in *Le français en Afrique* n°13, pp. 83-92.