La narration sahélo-peule du Cameroun

Une lecture de la fiction de Djaïli Amadou Amal

Oumar GUEDALLA

ENS-Université de Maroua, Cameroun

Résumé : En revisitant les fictions de nombreuses régions du monde, il est possible de constater l'existence d'une pléthore de discours narratifs qui varient en fonction des cultures. La lecture de l'œuvre romanesque de Djaïli Amadou Amal, nouvelle figure émergente de la littérature du Sahel camerounais, permet d'observer l'abondance des traits culturels des peuples Peuls de la région du Diamaré-Cameroun. Chez cet auteur, la narration est restée tributaire des mœurs sahélo-peules du Cameroun. Par cet usage du récit, l'écrivaine cherche à décrire et à décrier les systèmes phallocratiques décadents du monde contemporain. Par des stratégies narratives toutes particulières, elle renouvelle l'écriture du roman camerounais en intégrant des faits anthropologiques aussi bien que des techniques d'accélération, de ralentissement et d'enchâssement propres au *pular*, langue et culture de l'écrivaine. Dans cette communication, il faudra démontrer que l'écriture romanesque de Djaïli Amadou Amal s'inspire des grandes structures narratives des Peuls du Sahel camerounais fondamentalement attachés au *pulaaku*, système de prescriptions, de proscriptions et de valeurs des peuples peuls. Ce papier est ainsi une analyse sémiotique des faits culturels de la fiction de Djaïli Amadou Amal. Il conviendra donc de déconstruire les trois textes de la romancière et de pouvoir étudier dans le *logos* et la *mimésis* l'anthropologie culturelle propre des Peuls.

Mots-clés : Narration, Romanesque, Culture, Structure, Sahélo-peul, Pulaaku

Introduction

La production littéraire est très souvent marquée de la coloration locale malgré les vieilles pratiques d'écriture connues dans les différentes littératures du monde. En dépit de la forte occidentalisation de la pensée aussi bien que la montée de l'art scripturaire français, certains auteurs ont réussi à écrire selon des normes et pratiques spécifiques à leurs milieux endogènes tout en restant attachés aux structures d'écriture littéraire en vigueur dans les univers de création. Les premiers romanciers ont reçu la belle appellation des « classiques africains » grâce à leur mode d'écriture resté tributaire des normes littéraires de l'hexagone. L'européocentrisme aidant, il fallait d'abord produire en respectant les normes et valeurs de l'Occident pour répondre aux

critiques négrophobes qui affirmaient que le Noir n'avait ni art, ni norme, ni science. Les premiers modes d'expression littéraire de cette époque faisaient dans la décalcomanie littéraire. Les écrivains des premières heures s'inscrivaient dans des formes d'imitation – bien sûr – non servile dans leurs productions. Cette époque a existé et ses réminiscences peuvent encore se retrouver dans les temps actuels à travers la poésie, le théâtre et le roman.

Par ailleurs, il existe des écrivains camerounais qui continuent de produire des œuvres de fiction qui dépendent des modes d'expression littéraire de l'oralité (Derive, 2008). C'est dans cette orientation qu'il faudra inscrire cette recherche en interrogeant la narration de Djaïli Amadou Amal, qui est structurée sur le modèle sahélo-peul. Qu'est-ce qui peut bien justifier cette narration dans le corpus ? Quelles sont les stratégies narratives sahélo-peules qu'explore l'écrivaine dans ses fictions[1] ? En quoi peut-on les reconnaître ? Et quelles significations suggère chacune des stratégies exploitées ? Les trois questions ci-dessus vont structurer les analyses en prenant en compte les savoirs endogènes peuls propres à la narration. Pour justifier cette hypothèse, il faudra tenir compte du système sémiologique peul qui offre à l'écrivaine une pléthore de signes s'inscrivant dans la construction de ce qu'il est convenu d'appeler « syntaxe du récit » sahélo-peul. Cette expression « syntaxe du récit » est de Roland Barthes (1977). Elle montre que toute histoire, qu'elle soit écrite ou orale, est tributaire d'une syntaxe qui voudrait que l'on dispose les éléments selon un ordre quelconque comme l'on dispose les mots dans une phrase.

Outre cette organisation de l'histoire qui répond à la disposition sahélo-peule, il faut ajouter que la structure anthropologique qui sous-tend le récit prend son ancrage dans la culture sahélo-peule. L'œuvre de Djaïli n'a de saveur véritable que si elle s'inscrit dans un idéal anthropologique propre aux peuples sahélo-peuls qui ont leurs sujets de prédilection, leurs mœurs et leurs valeurs. Au terme de ce travail, il conviendra de déterminer les implications de chacune des stratégies narratives exploitées par Djaïli, car le roman, dans la perspective actuelle, ne raconte pas seulement des histoires, il vise plus ou moins l'inconscient individuel et collectif du texte et du contexte lorsqu'on dispose les énoncés diégétiques d'une certaine façon. Il y a une volonté de construction des signifiances sur la base de la *« dispositio »* quand Djaïli Amadou Amal choisit d'écrire.

1 La syntaxe du récit sahélo-peul de Djaïli Amadou Amal et les techniques de mise en apostrophe des faits

La fiction de Djaïli s'organise autour d'une macro-structure narrative qui est essentiellement marquée par un système normatif de pensées, de croyances et des sentiments qu'il est convenu d'appeler *pulaaku*. Il existe un mode de vie peul qui est sous-tendu par un imaginaire qui lui est particulier. C'est au sein de cet imaginaire qui désigne un « ensemble de règles qui définissent la vie d'un Peul » (*WAPUM,* p. 108) que le récit de Djaïli se déroule, s'enchâsse ou se succède à d'autres formes de récit pour dire

[1] Les œuvres du corpus sont *Walaandé, l'art de partager un mari*, *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes* et *Munyal, les larmes de la patience* que nous désignerons respectivement dans les analyses par *WAPUM, MMA* et *MLLP*.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

le mal-être de la femme peule inscrite dans un espace qui lui est coercitif au même titre que les lois qui la soumettent à son père et/où à son mari. Toutes les fictions de Djaïli commencent par un récit *in mediares* qui met en scène les douleurs psychiques de la femme peule actrice et victime d'une société patriarcale qui la soumet à tous les niveaux de la vie. De cette manière, on lui recommande une attitude presque stoïque qui ne la place pas au rang des personnages héroïques ayant servi d'holocaustes, mais on l'inscrit au sein d'un univers qui fait croire que son sort découle d'une volonté d'un être suprême qu'on appelle Allah selon la logique sahélo-peule issue des mythes.

La syntaxe du récit, terme emprunté aux grammairiens de la phrase et reprise par Roland Barthes et Claude Bremond (1966), aidera à retrouver les grands moments de la fiction de Djaïli Amadou Amal afin de comprendre les schèmes qui ont structuré sa conscience et par ricochet son écriture. *Wallandé, l'art de partager un mari* est son premier roman. Dans un récit à la troisième personne, la narratrice décrit les séquences de vie de quatre femmes faibles qui se retrouvent au sein d'un même foyer géré par Alhadji Oumarou. Il s'agit de Sakina, Nafissa, Djaïli et Aïssatou, quatre femmes aux destins croisés.

La technique utilisée par l'écrivaine est une mise en apostrophe des faits qui préparent le lecteur à recevoir l'essentiel de l'intrigue. C'est l'emploi le plus courant qui sert de stratégie narrative à l'écrivaine, lui donnant ainsi la possibilité d'exposer la vie de certains personnages à partir des stéréotypes et clichés qui les structurent et les organisent socialement. *Walaandé, l'art de partager un mari* présente le personnage féminin comme une isotopie qui se construit à partir des traits figuratifs de la féminité exprimée par des sèmes nucléaires de la sensibilité :

> *Personne ne veut savoir ce qu'elle ressent. D'ailleurs ressent-elle quelque chose ? Elle n'est qu'une épouse du Sahel. Elle n'est qu'une femme du saare. Elle est si différente de ses consœurs du monde entier, si résignée dès sa plus tendre enfance, elle était déjà une épouse du Sahel.*
>
> *Pauvre petite fille du Sahel, privée d'éducation scolaire. D'ailleurs à quoi lui servirait d'apprendre à lire et ou à écrire ? On n'a pas besoin de ça pour se marier et pour tenir son foyer.*
>
> *Pauvre petite fille du Sahel privée de l'amour paternel parce qu'un père qui montre de l'affection pour sa fille, c'est interdit par la coutume et même par la religion, diront-ils, tant tout est lié dans leur esprit* (*WAPUM,* p. 5).

L'analyse de cet extrait permet de faire un constat devenu une évidence chez Djaïli Amadou : la femme est un personnage plein qui se décompose en sèmes nucléaires féminisés qui seront des sujets disjoints ou conjoints à un objet valeur qui est, soit le père, soit le mari selon le parcours figuratif qu'elle aura à amorcer. Elle est définie par sa capacité à ressentir ce dont on la prive en permanence pour en faire une épave dans la société. Dans l'imaginaire peul, la femme doit réprimer ses sentiments et ses sensations qui sont des traits caractéristiques de la bassesse, de l'impureté.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Du berceau au tombeau, c'est la société et ses composantes qui expriment à la femme son attachement et non l'inverse. Ses sentiments sont sans valeur dans le social peul compte tenu de son genre et l'on n'a pas besoin de savoir les sensations fortes qui stimulent en elle le désir « d'exister » au sens de « sortir d'elle pour aller vers les autres ». Aucune conscience phénoménologique ne lui est permise car cela relève de l'impudeur. Quant à son père, il lui est strictement interdit d'avoir de l'attachement pour ses filles. Ainsi, des lois réglementent les sentiments de tous les membres de la société peule de Djaïli Amadou. En plus du père, le futur mari de la jeune fille peul lui également ne doit pas dire son amour à l'endroit de sa future épouse. Il ne doit non plus savoir si sa conjointe éprouve un quelconque amour pour lui. Il lui est destiné et elle à son tour lui est livrée sans autre forme de procès pour qu'il trouve chez elle du plaisir :

> *Pauvre petite fille obligée d'être une femme dès l'adolescence. Obligée de baisser les yeux, obligée de couvrir sa tête. Même si elle le rencontre, elle ne le verra pas vraiment.*
>
> *Pauvre petite femme, livrée un soir dans la chambre d'un inconnu qui a payé la dot et qui a tous les droits sur elle.*
>
> *Pauvre petite femme, privée des joies à jamais des joies de l'amour car c'est une honte de ressentir quelque chose. D'ailleurs, comment le ressentir ? Les préliminaires, la lumière, … la nudité est une honte* (*WAPUM,* p. 5).

Ici, la problématique du mariage forcé et précoce est posée. La jeune fille n'ayant pas terminé sa croissance se voit envoyée chez un homme qu'elle n'a point aimé, avec qui elle est appelée à vivre et à satisfaire sans avoir le choix. Une sorte de droit de cuissage développé dans ces sociétés unidirectionnelles où la femme se livre au jeu du foyer alors qu'elle n'a pas le droit d'aimer, d'épouser celui qu'elle aime ou d'exprimer un amour quelconque à l'endroit de l'homme à cause du code éthique qui l'en empêche. Les droits essentiels de la femme que sont le droit à l'amour suivi du droit de disposer de son corps, ne sont pas respectés dans cet univers machiste et l'écrivaine choisit de décrier ces attitudes par une stratégie narrative qui vise à exposer les maux des sociétés peules dès l'entrée en matière du premier roman. Toutes ces peines ainsi présentées s'associent à une loi forte inscrite dans les mœurs des filles peules de l'œuvre de Djaïli. Cette loi fonctionne de la même manière que le récit des douleurs vécues dans *Walaandé, l'art de partager un mari.* Il s'agit de la patience devenue norme et valeur :

> *Munyal ! munyal … munyal ma fille !*
>
> *Combien de fois a-t-elle entendu ce mot ? Combien de personnes lui ont donné ce conseil ? Encore et toujours ! De la part de tous. Par toutes les circonstances douloureuses de sa vie. On le sait d'ailleurs, on ne conseille le fameux munyal comme remède souverain à tous les maux que dans les moments difficiles. On le sait, c'est dans la douleur qu'on dit à une personne : « supporte ! ».*
>
> *Mais a-t-elle besoin de ce conseil ? De ce même mot répété, tel un refrain, à tel point qu'il en a fini par perdre son sens ? Toute vie est faite de*

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

> *patience dit-on : « Avec de la patience, on peut vider un étang à l'aide d'un chalumeau ! » On peut aussi boire un puits de bouillie avec une aiguille ! »*
>
> *Munyal ! Certes ! Mais cela aurait tellement plus de sens si on avait le choix de ne rien supporter. Si on nous laissait le loisir d'accepter ou de refuser d'endurer !*
>
> *Munyal, munyal… munyal !* (*MLLP*, p. 7).

La loi du silence, ajoutée à toutes les formes de restrictions, fait comprendre que le culte de la patience passera en priorité si les membres de la société sont soucieux de l'équilibre séculaire prôné par les ancêtres. La patience est un code de conduite pour toutes les femmes appelées à vivre au foyer. Elle est entretenue dès la prime enfance pour qu'elle puisse être un schème archétypal utile à la vie sociale. Le terme « *Munyal* » est bien une isotopie. Il constitue une expansion du récit et vient enrichir la macro-structure narrative de l'œuvre de Djaïli Amadou Amal. Il vient s'ajouter au récit en devenant une stratégie de manipulation de la conscience des lecteurs. Il est utilisé dans la phénoménologie de l'amour sahélo-peule pour désigner la force de caractère de la femme ignorant et/ou tolérant les abus du gendre. La femme n'a pas le droit d'aimer, de dire et de vivre son amour chez Djaïli. Elle n'a non plus le droit de dire ses souffrances au sein d'un univers qui la musèle et l'écrase peu à peu. Elle est pareille à l'enfant qui souffre sans secours devant sa mère, elle-même dépourvue de moyens nécessaires pour sauver le fils :

> *L'enfant gémissait, tremblotait, une sueur froide recouvrait son corps frêle. La fièvre le terrassait. La pâleur naturelle de sa peau, caractéristique de son appartenance ethnique peule virait au jaune. Ses yeux larmoyants brillaient d'une lueur étrange comme possédée. Il grelottait, craquait des dents, émettait de temps à autre des paroles indéchiffrables. Il perdait connaissance, délirait. Sa température oscillait dangereusement entre les deux extrêmes.*
>
> *La mère, assise à même le sol dans un coin de la chambre obscure, sanglotait silencieusement, imaginant déjà le pire sans toutefois intégrer dans son esprit embrouillé le scénario catastrophe, tellement l'idée en elle-même lui était insupportable. Elle traversait là, la plus éprouvante situation qu'une mère puisse vivre. Impuissante à aider son enfant, cette partie d'elle-même, sortie de ses entrailles, elle ne pouvait qu'attendre, indéfiniment, que le destin implacable scelle enfin le sort réservé à son garçon* (*MMA*, p. 9).

Une fois de plus, la femme apparaît comme un être appelé à endurer les souffrances dans le jet des larmes et non dans les cris de libération. La femme broie le noir toute seule face à son enfant enclin à toute forme de maladie. C'est encore la femme qui joue le rôle de la victime pour exorciser la maladie de l'enfant. Gogo Aïssa, une femme venue de Mâyel Djabbi, est appelée à porter l'anathème du village. Désignée comme « *la mangeuse d'âme* » de Moussa, elle vit la réclusion jusqu'à la fin de ses jours. Voilà

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

trois romans développant le mal-être de la femme dès les premières pages dans le but de mettre en exergue les douleurs de la femme sahélo-peule de l'œuvre. C'est une technique d'écriture qui s'inspire de l'art de raconter peul qui consiste à jouer sur les sensibilités pour réduire à la pitié. Le goût du pathétique est un code narratif. Il faut raconter pour émouvoir. Les sociétés sahélo-peules de l'Extrême-Nord n'introduisent pas le récit de façon brutale car le *pulaaku*, cet art de vivre peul interdit toute forme de violence langagière. Le récit des fictions de Djaïli Amadou Amal se veut embusqué en intégrant le pathétique dès les premières pages. En observant le style des trois romans, il est évident de constater que les énoncés narratifs exploitent des stratégies de discours propres à émouvoir et à toucher.

Le narrateur exploite toutes les formes de marquages langagiers propres aux Peuls pour toucher d'abord les co-actants qui sont d'abord des êtres sensibles qui refusent d'exposer leur faiblesse avant de toucher le lecteur. Il s'agit, entre autres, des formes anaphoriques mettant en exergue la jeune fille. Il s'agit également des anaphores du terme « *Munyal* » pris pour la formule la plus extrême du don de soi dans un univers où on refuse d'écouter la femme. Il s'agit enfin du pathétique né de l'exposition de la maladie de Moussa, ce jeune garçon adulé par Gogo Aïssa, la tante de circonstance à qui on fait porter les responsabilités du malheur sans aucune vérification scientifique. Dans les trois cas de figures, l'œuvre de Djaïli Amadou Amal exploite les figures langagières de l'empathie pour toucher le lecteur et l'emporter dans une idéologie de victimation de la femme. De cette manière, l'écriture de Djaïli procède par des formes de concaténation divisant les personnages féminins et masculins en de petits actants mis en œuvre pour explorer les douleurs des femmes dans le corpus.

2 Les anachronies narratives peules dans l'œuvre de Djaïli Amadou Amal

Les anachronies narratives sont des formes de récits qui expliquent la fiction de Djaïli Amadou Amal, car elles sont des structures à partir desquelles on retrouve l'étymon spirituel de l'écrivaine. La structure principale de l'œuvre met en scène des polygames autoritaristes qui ne cherchent pas à écouter leurs épouses et qui s'associent facilement aux principes cardinaux des parents peuls envoyant leurs filles en mariage comme on envoie des animaux en pâture sans consultation. Telle est la structure archétypale peule sur laquelle se fondent les foyers du Diamaré. Les fictions de l'écrivaine s'organisent ainsi autour de ce schéma devenu modèle malgré les formes d'anachronies narratives qui apparaissent dans les romans. Les anachronies narratives sont une expression de la *Poétique du récit* de Roland Barthes (1977 : 45-48). Elles sont une stratégie qui explore la distorsion et l'expansion pour raconter des événements :

> *Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segment narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect* (Genette, 1972 : 78).

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

De prime abord, il faudra indiquer que les événements dans une fiction ne sont pas des faits hasardeux qui apparaissent et disparaissent au gré du narrateur ; ils sont un ensemble de faits dont l'organisation trahit l'idéologie de l'auteur de par les formes complétives des récits. Toutefois, ces anachronies varient d'un groupe anthropologique à un autre et par ricochet changent d'interprétation en fonction des cultures auxquels appartiennent les personnages, les narrateurs et/ou les auteurs. Dans le cas échéant, les anachronies narratives sahélo-peules se distinguent des autres par l'implication des discours empathiques avec une exposition de la douleur des femmes dans les foyers.

En plus de ces réalités portant sur les marquages langagiers, il faudra ajouter la désintégration des personnages pleins en de micro-actants qui portent le sens de chaque méta-récit. Le premier et le troisième roman racontent les difficultés des femmes réunies au sein des foyers par un homme qui fixe les lois et les orientations de la famille. *Walaandé, l'art de partager un mari* présente Alhadji Oumarou comme un néo-bourgeois qui a su bénéficier des bienfaits de ses proches pour se hisser au sommet d'une société décadente qu'il domine désormais par l'argent et l'autorité du mari tout-puissant. Dans son domaine, on retrouve quatre femmes aux destins croisés. Sakina, Nafissa, Djaïli et Aïssatou sont unis à Alhadji Oumarou par le lien sacré du mariage. Dans ce foyer, ces quatre femmes passent le reste de leur temps à alterner la restauration appelée « *defaande* » et de la nuitée communément désignée par le vocable « *walaande* ». On dira que le mari est conjoint à ces quatre épouses pendant le temps d'équilibre caractérisé par la patience et la tolérance. Tout au long du récit, la situation se dégrade et Alhadji est désormais disjoint de ses quatre épouses. Après la répudiation de Djaïli, les trois autres femmes ayant vécu l'injustice et l'autoritarisme de l'homme, expriment leur ras-le-bol. Elles demandent et obtiennent la répudiation puis quittent le domicile de Alhadji aussitôt pour regagner la maison parentale. C'est le temps du chaos et de la solitude de l'homme au foyer.

La même réalité qui présente les femmes en situation d'êtres minorés par les hommes est observable dans *Munyal, les larmes de la patience* où quatre frères riches et hautains décident de la vie de leur entourage sans négociation aucune. Ramla, Hindou et Safira en sont des victimes illustratives de la domination mâle. La femme est appelée à servir toute une vie et jamais à être écoutée à quelque tribune que ce soit, car l'omerta est le code le mieux partagé par cette société qui garde la femme « prisonnière dans une cage de luxe » (*MLLP*, p. 57). Ainsi, les parcours narratifs des femmes montrent que chacune d'elle s'efforce à respecter les règles de la société sans véritablement broncher à l'exception de Safira dont l'adaptation aux multiples situations rend forte et davantage plus intelligente. Par cette forte capacité d'adaptation, elle réussit à explorer les savoirs à la fois endogènes et exogènes pour mettre ses coépouses en insécurité et les pousser au divorce : « J'étais déterminée à réussir. Il fallait que je fasse partir ma coépouse. Mais bien plus, je voulais être une femme instruite, comme elle » (*MLLP*, p. 191). Safira se situe dans un univers prospectif tandis que les autres femmes ressassent le passé et croupissent sous le poids de l'amertume et de l'angoisse qui rongent leurs âmes et les déstabilisent. La séquence principale portant sur la vie de l'homme est alors enchâssée des séquences multiples portant sur le parcours narratif de chaque femme au foyer. Les romans de Djaïli Amadou Amal sont en fin de compte construits sur des récits enchâssés qui amplifient les douleurs vécues par les femmes

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

au sein des différents ménages. C'est une particularité de la narration sahélo-peule du Diamaré qui explore deux pratiques de la polygamie pour en être des structures archétypales du mal-être de la femme : « *le defaande* » et le « *walaande* ».

Le troisième roman, enfin, soulève les mêmes questions ci-dessus analysées, mais se démarque des deux premiers car le récit principal n'est point construit sur la restauration et la nuitée, deux pratiques peules qui organisent la narration de Djaïli. Dans ce troisième cas, c'est plutôt la pseudo-sorcellerie au centre du récit dont la femme en devient le bouc émissaire. Il s'agit des mésaventures de Aïssatou, cette femme qui a fait chanter ses heures de gloire aux griots de Mayel Djabbi et qui connaît sa décadence à Mbarmaré-Maroua. C'est dans ce quartier qui l'a reçue à des moments de difficulté, qu'elle est sacrifiée à un autre moment quand le cours de l'histoire semble perturbé par une crise du paludisme cérébral ayant entraîné les troubles neurologiques d'un enfant malade.

Le récit principal décrit les parcours d'Aïssatou, jeune fille de Mayel Djabbi appelée à devenir femme et mère ; telle est la destinée de toute jeune fille de la société traditionnelle issue de la fiction de Djaïli. Le personnage principal de ce roman, né d'une civilisation des peuples nomades, se voit vivre la sédentarité au sein d'un village imaginaire qui offre tout ce qu'il est de meilleur et de pire. Là, elle subira les différents rites de jeunes filles tels le tatouage des lèvres et des gencives et le percing des oreilles à partir des aiguilles et/ou de grosses épines d'acacia avant d'aller à son premier foyer, ensuite à son deuxième pour chuter sur une mésaventure qui la conduit à Mbarmaré-Maroua le restant de sa vie. Au sein de ce parcours narratif, de nombreux autres programmes narratifs se trouvent enchâssés : la vie de jeune fille, le mariage, les soirées récréatives et les crises de maladie de Moctar qui conduiront à l'exclusion de Goggo Aissa. Sur le plan de la *dispositio* des macro-structures, la narration des faits de Mayel Djabbi est distincte de celle de Mbarmaré-Maroua par la titraison. Les aventures de Mayel Djabbi commencent en 1934 tandis que celles de Mbarmaré-Maroua commencent en 2005. Dans l'un et l'autre cas, les structures anthropologiques des Peuls se trouvent à la base de l'écriture de Djaïli Amadou Amal qui, malgré les formes de brouillage observées dans sa production, son écriture fait toujours rejaillir la nuitée « *wallande* » et la restauration au sein du foyer « *defande* » comme deux modes de vie rattachés à la polygamie et au « *pulaaku* », modèle de vie des sociétés sahélo-peules de l'auteur. L'observation des macro-structures narratives a aidé à retrouver les parcours narratifs fondateurs de l'écriture de l'écrivaine. La première et la troisième fictions portent sur la vie des hommes riches qui exercent une influence sur le vécu quotidien des femmes. La deuxième fiction, quant à elle, part du parcours d'Aïssatou de Mayel Djabbi qui vivra les plus beaux moments de son existence entre réclusion et liberté avant de voir son destin complètement basculer dans le mutisme définitif, la résignation et la mort tragique. Au cœur de la narration de Djaïli Amadou se trouve l'empathie, une sorte d'écriture influencée par l'esthétique sahélo-peule qui régule l'écriture de l'auteur.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

3 La narration dans la fiction de Djaïli : entre l'être et le paraître peul

Les trois romans de Djaïli Amadou Amal posent la même problématique qui fixe et organise non seulement la narration, mais la vie et les valeurs peules de cet imaginaire. Le « *pulaaku* », cet art de vivre devenu norme, est bien un code de conduite qui permet de comprendre l'être peul dans son étant. Dans cette partie de l'analyse, il faut partir d'un postulat philosophique portant sur l'être et l'étant pour comprendre le Peul à partir de la narration faite dans la fiction de Djaïli Amadou. L'approche d'un étant peul a souvent caché l'homme et la culture en général et l'être sensible qu'est la femme peule qu'il faut considérer dans sa dimension tant axiologique qu'ontologique en particulier. Si l'on refuse de s'inscrire dans une logique pareille, il sera encore évident de basculer dans des formes d'omission et d'oubli de la question de l'être en tant qu'il est.

L'être peul n'est pas l'étant peul. Il subsiste en tant qu'être qui refuse souvent son identité avec l'étant qui veut le diluer en permanence dans une forme d'archétypologie appelée « *pulaaku* ». Les pratiques du « *pulaaku* » définissent la femme comme cet être muet qui ne mérite pas de dire ses sentiments et sensations où qu'elle soit. La société étant régie par des lois rigides, elle se retrouve repliée sur elle-même par la modalité du devoir de silence. Ce qui la plonge dans une forme de dualité permanente tout au long de sa vie qui la pousse à osciller entre l'être et le paraître, qu'il faudra illustrer à partir d'un carré véridictoire conçu sur la base de la fiction de Djaïli. Et pourtant, la femme Peule est bien inscrite dans la modalité du savoir qui détermine son faire silencieux la rapprochant de la cachotière alors qu'elle n'en est pas une. En plus de ce savoir, elle a le pouvoir-faire qui la réduit au sein d'un cadre socio-affectif qu'est le « *saaré* », ce lieu de mariage où on l'a conduite très souvent sans son consentement. On voit dès lors que la compréhension de tous ces préceptes anthropologiques Peuls nécessite l'implémentation des modalités du devoir, du savoir, du pouvoir et surtout du vouloir, propres à Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille (1991). Il s'agira de prendre la femme comme un actant plein et de la voir dans la perspective de ses désirs, de ses savoirs, de ses devoirs avant de vérifier dans « la composante narrative » (Groupe d'Entrevernes, 1979) ses pouvoirs.

Le carré véridictoire a été développé par Algirdas-Julien Greimas et Joseph Courtès (1979) pour explorer le texte du point de vue axiologique. Appliqué au corpus, il est conçu autour de deux valeurs que sont l'être et le paraître afin de pouvoir étudier les jeux sémantiques du vrai et/ou du faux dans une perspective des contraires. Il faudra également étudier ces valeurs dans une logique d'implication et comprendre les oppositions logiques de ce qui est secret et illusoire. En inscrivant la fiction de Djaïli Amadou Amal au cœur de la sémiotique du récit, on peut faire les constats ci-après :

1. La narration sahélo-peule de la fiction de Djaïli met en exergue les douleurs de la femme.

2. La narration chez Djaïli montre que l'homme est à l'origine du mal-être de la femme chez les peuples Peuls de l'imaginaire scripturaire.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Sur la base de ces deux conclusions partielles, on peut oser construire le carré véridictoire de toute la production romanesque de l'auteur. Il est vrai que la narration de Djaïli met en exergue les douleurs de la femme peule (S1) pour explorer l'univers passionnel peul et le confronter à la conscience du lecteur par les pratiques de mise en exergue des faits pathétiques des séquences propres aux femmes. Il reste aussi vrai que le paraître féminin peul cache toutes les formes de douleurs des « *saare* » vécues par les femmes et les enfants qui s'expriment certes, mais entre elles, et leurs voix n'arrivent pas à porter au-delà de leurs espaces de vie quadrillés par des murs et des lois (S2). Par le pouvoir de narration, la femme dit ses souffrances de manière romancée et sans s'opposer fondamentalement à l'homme (S3). Elle le dit à celle qui lui ressemble et qui n'a aucun pouvoir sur la société. Grâce au pouvoir-faire des femmes, grâce à leurs projets et leurs rêves inscrits dans la modalité du vouloir, la femme reste un être doté de force et d'intelligence. Elle est alors appelée à reconstruire son identité en cherchant à orienter l'ancienne société phallocratique qui tue les talents (S4) vers une communauté de valeurs essentielles utiles au développement. Pour explorer tous ces phénomènes véridictoires associés aux modalités, on aura le carré suivant :

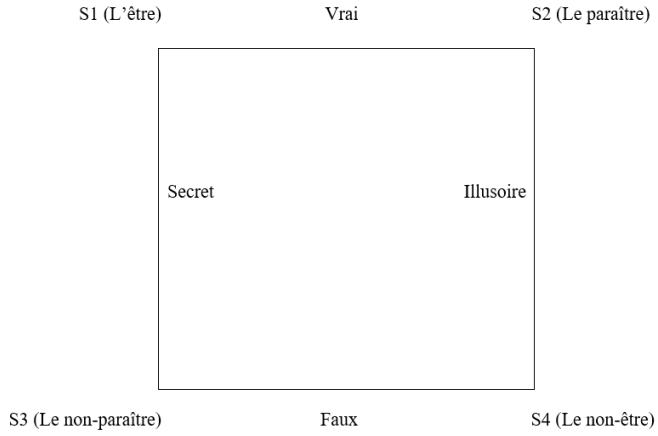


Figure 1 : Carré véridictoire de la narration sahélo-peule de Djaïli Amadou Amal

Dire que la narration sahélo-peule de Djaïli Amadou Amal s'inspire de la mise en apostrophe et de la mise en abyme pour exposer les douleurs de la femme du Sahel relève désormais de la trivialité. L'axe d'implication L'être + Le non-paraître expose des formes de dissimulation que le personnage féminin exploite pour dire ses sentiments et ses pensées puisque le « *pulaaku* », ce « *code d'honneur des Peuls* » ayant des invariants communs dans toute l'Afrique (Kervella-Mansaré, 2012) l'en empêche. La femme Peule dit ses douleurs sans blesser, elle les atténue et parfois les efface pour laisser sous-entendre des choses dont seuls les initiés aux cadres ethnolinguistiques et culturels parviennent à déceller.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Dans la gestion quotidienne du « *saare* », espace de ménage de chaque épouse dans la fiction, il apparaît que la femme peule réussit parfois à s'épanouir. Quand elle y arrive, elle se délecte des scènes de jalousie à l'endroit des coépouses et exprime son ras-le-bol par des tournures satiriques suivies « des larmes de la patience » qu'elle verse en permanence. Il existe un ensemble de lois de répartition des biens et des personnes chez les Peuls de l'imaginaire fictionnel de Djaïli. Ces lois offrent aux femmes des appartements où elles vivent librement avec leurs progénitures et régulent le vivre-ensemble afin de ne pas exclure les faibles issus des foyers peuls. Ainsi, les enfants abandonnés par leurs mères divorcées trouvent le droit de gîte en restant chez une des épouses de leurs choix.

Dans les foyers peuls, il existe des conflits permanents qui s'élargissent souvent aux enfants et prennent des tournures ridicules ou tragiques selon les cas, comme l'énoncent les tribulations de Yasmine dans *Walaande, l'art de partager un mari* (*WLPM*, p. 109). La loi du silence n'est point absolue chez les Peuls des œuvres romanesques de Djaïli. Elle est appliquée dans les relations extérieures aux foyers conjugaux. Le silence interdit même à la femme mariée de dire ses douleurs liées au mariage, la poussant ainsi à une mort par accumulation des formes d'angoisse. Il est également des cas où des scènes magico-religieuses sanctionnent les conflits interpersonnels dans les foyers peuls faute de dialogue (p. 155-163). La loi du silence devient alors une bombe sociale à retardement qui garde les membres du foyer en situation de guerre froide permanente. Il y a donc une sorte de sédimentation du mal-être qui aboutit régulièrement à l'expression du tragique dans le roman.

Entre l'axe Paraître et Non-Être, la femme simule la soumission par l'application intelligente de la loi du silence. Elle s'inscrit dans le suivisme moutonier alors qu'il n'en est pas le cas pour mieux gérer la stabilité et faire croire qu'elle est patiente, qualité demandée par le code de conduite peul. Le « *pulaaku* » qui explique ce comportement issu de la fausse obséquiosité cesse d'être une norme de vie pour devenir un art de vivre chez les Peuls du texte, une stratégie même de survie qui permet à la femme de découvrir ses potentialités et d'en faire usage au maximum pour garder son homme captif pour elle seule. Cette leçon, Safira l'a bien comprise dans *Munyal, les larmes de la patience*. Par cet art, elle réussit à éliminer systématiquement ses coépouses et reste toute seule avec son mari qu'elle maîtrise désormais. Pour vivre heureuse, la narration peule cache les potentialités des femmes et expose leurs côtés pathétiques pour toucher la sensibilité des co-actants du texte.

4 Conclusion

Au terme de ces analyses portant sur la narration sahélo-peule du Diamaré, il y a lieu de constater que Djaïli Amadou Amal, écrivaine de la nouvelle génération du Diamaré, explore et exploite les richesses patrimoniales du récit des Peuls de Maroua pour toucher son lectorat. Elle ne le dit pas, mais le suggère de par ses stratégies narratives basées sur la mise en apostrophe du pathétique, la mise en œuvre du discours passionnel construit autour du vouloir, codé par la loi fondamentale peule appelée « *pulaaku* ». Cette loi qui devient une modalité du devoir qui oblige les femmes à taire leurs savoirs, leur être et leur faire. La femme vit le paraître et refuse d'être

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

jusqu'à ce qu'elle explose de colère. C'est ce qu'illustrent les véridictoires ci-dessus étudiés. Il y a lieu de dire que la narration sahélo-peule de Djaïli met en scène les difficultés de la femme encline à l'enfermement et autres formes de séquestration alors que cet être est doté de potentialités pouvant lui permettre de se hisser au plus haut sommet de la société sans véritablement broncher. La femme est un être fort malgré les apparences que la narration lui donne pour faire croire aux acteurs sociaux qu'elle est faible.

Seulement, sa force est latente du fait des lois qui la dissuadent à ne jamais dire ce qu'elle sait, ce qu'elle aime, ce qu'elle ressent, car c'est impudique de le faire. Dire que la femme est un être qui s'oppose à l'homme est également faux dans la perspective du récit sahélo-peul de Djaïli, car il existe un jeu de scène et donc un jeu psycho-affectif qui amène l'homme et la femme à s'accepter, à vivre ensemble dans la différence sans que le monde ne les écoute. La réalité qui s'en dégage est sociale puisqu'il n'existe que des conflits d'intérêt et d'autorité entre les deux parties. En dehors de ces conflits nés des mythes qui ont fait dire à l'homme que la femme est un être créé à partir d'une de ses côtes, aucune victoire n'est jamais complètement acquise par les femmes dans la fiction de Djaïli. Le meilleur est toujours à venir et le pire, c'est de se décourager. Voilà pourquoi les récits sont toujours de l'ordre du prospectif formulant des hypothèses de vie future.

Références bibliographiques

1 – Corpus

Djaïli Amadou, Amal (2010), *Walaandé, l'art de partager un mari*, Yaoundé, Ifrikiya.

— (2013), *Mistirijo, la mangeuse d'âmes*, Yaoundé, Ifrikiya.

— (2017), *Munyal, les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité.

2 – Textes consultés

Barthes, Roland ; Bremond, Claude et Al. (1966), *Communication 8*, *Du sens I*, Paris, Le Seuil.

Barthes, Roland (1972), *Le Degré zéro de l'écriture suivi des Nouveaux essais critiques,* Paris, Seuil.

Barthes, Roland et Al. (1972), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 7-57.

Baumgardt, Ursula (2005), *Approches littéraires de l'oralité africaine : en hommage à Jean Derive*, Paris, Karthala, p. 17-42.

Courtès, Joseph (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive,* Paris, Hachette.

Derive, Jean (2008), « L'Afrique : mythes et littératures », LLACAN/Université de Savoie, halshs-00344048, p. 1-14.

Everaert-Desmet, Nicole (2000), *Sémiotique du récit* (3ème. édition), Bruxelles, De Boeck Université.

Greimas, Algirdas-Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

— (1970), *Du sens I*, Paris, Seuil.

— (1983), *Du sens II,* Paris, Seuil.

Greimas, Algirdas-Julien et Fontanille, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états âme*, Paris, Le Seuil.

Greimas, Algirdas-Julien et Courtés, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Le Seuil.

— (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Groupe d'Entrevernes (1979), *Analyses sémiotiques des textes. Introduction, théorie, pratique*, Paris, Lyon.

Kervella-Mansaré, Yassine (2012), *Pulaakou. Le code d'honneur des Peuls*, Paris, L'Harmattan.

Memmi, Albert (1968), *L'Homme dominé*, Paris, Gallimard.

Saussure, Ferdinand De (1982), *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot.

Schürch, Franz-Emmanuel (2008), « L'être, l'étant, le néant. Heidegger et la différence ontologique à la lumière de l'interprétation de Marion », in *Revue de métaphysique et de morale*, n° 59, p. 379-401.

Tzvetan, Todorov (1981), « Les Catégories du récit littéraire », in *Communication 8*, Paris, Le Seuil.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222