

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix – Travail – Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ 1

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROON

Peace-Work-Fatherland

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE1

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTEMENT OF FRENCH

**LA TRANSGRESSION DE L'ÉCRITURE DE DJAÏLI
AMADOU AMAL DANS *MUNYAL, LES LARMES DE
LA PATIENCE***

Mémoire rédigé et présenté en vue de l'obtention du diplôme des professeurs de
l'enseignement secondaire deuxième grade (DiPES II)

Par

Viviane Laure SIMEU

Licenciée ès Lettres

Sous la direction de

M. Joseph ABAH ATANGANA

Chargé de cours

Année académique 2018-2019

À

*mon époux Yves-Abel FEZE NGANGUEM et nos enfants Aël-Charly
FEZE NGANGUEM, Razak Nasser NGOURA YAYA, Emmanuel
Wilfried FEZE KAYEM.*

REMERCIEMENTS

La réalisation du présent travail a nécessité la conjugaison des efforts de plusieurs personnes à qui nous exprimons notre profonde gratitude.

Une pensée particulière va tout d'abord à l'endroit de notre directeur de recherche, Monsieur Joseph ABAH ATANGANA, qui n'a eu de cesse de nous encourager dans nos investigations, nous poussant parfois au-delà de nos capacités. Sa disponibilité et ses précieux conseils ont été d'un apport incommensurable pour l'élaboration du présent travail.

Nos remerciements vont ensuite à l'endroit de Monsieur Le Directeur de l'École normale supérieure de Yaoundé qui a bien voulu accepter de nous compter parmi les effectifs des étudiants de la filière Lettres Modernes Françaises.

Que nos enseignants des départements de Français, Anglais et des Sciences de l'éducation de l'École normale supérieure de Yaoundé, notre encadreur de stage pratique au Lycée de Biyem-Assi, Mme Gisèle MOUTCHEU, sans lesquels, notre formation n'aurait pas été complète trouvent également en ces mots l'expression de notre reconnaissance.

Nous savons gré enfin:

au Révérend Père Principal du collège Mgr. F. X. VOGT, Frère Georges LISSOME qui m'a donné l'opportunité de nous frotter à la recherche ;

à nos parents : Julienne NGANKEP et Samuel KAYEM, ma belle-mère Agathe FEZE NGUENGANG, nos frères et sœur Charly MOUKAP, William-Arnaud KAYEM, Samuel Kévin KAYEM, Ulrich KAYEM, Myriam Séphora KAYEM pour leur encouragement et leur soutien multiforme ;

au frère Joseph Marie de la Trinité pour ses prières et son soutien incommensurable ;

à nos amies de toujours : Cathérine Flore NDIGANOL ELOUNDOU, Flore MOKAM, Pascale EBELLE pour leur encouragement pendant les moments de découragement.

Que tous ceux qui de près ou de loin ont œuvré pour l'élaboration de ce travail trouvent ici le témoignage de notre gratitude.

RÉSUMÉ

Le rôle social de la femme est une thématique universelle. Sous toutes les latitudes, la société lui confère un rôle marginal. Dans les sociétés traditionnelles et musulmanes, la condition féminine est exacerbée par le patriarcat et la mentalité phallocratique. Cependant, cette question traverse le cadre socio-politique pour devenir un lieu commun de l'univers romanesque. C'est sans doute cet intérêt esthétique qui nous a poussée à étudier la transposition littéraire de cette question sociale. Ce faisant, en intitulant le thème de notre recherche : « La transgression de l'écriture de Djaïli Amadou Amal dans *Munyal, les larmes de la patience* », nous avons cherché à explorer la dimension satirique de l'écriture de Djaïli, dans le processus de déconstruction des préjugés et stéréotypes sociaux au sujet de la femme peule. Comment l'écriture permet-elle à l'écrivaine de déjouer les interdits jusque-là imposés à la gent féminine ? Cette préoccupation sur le jeu et le pouvoir de la langue, nous a permis de postuler l'hypothèse suivant laquelle, la subversion de l'écriture et l'écriture de la subversion participeraient d'une posture de l'engagement de l'écrivaine. Aussi, cette dernière s'assignerait-elle pour mission de délivrer la femme de la servitude. Au travers d'une démarche épistémologique centrée autour de « la question du corps », la gynocritique et la narratologie, nous ambitionnons de bâtir l'image d'une femme nouvelle, décomplexée et partenaire à part entière de l'homme. L'intérêt de notre étude réside dans le fait qu'elle augure dorénavant un rapport décomplexé à la gent féminine.

Mots-clés : écriture, transgression, violence, polygamie, patriarcat, phallocratie.

ABSTRACT

The question of the role of women in the society is a universal and a permanent one. In every society, woman is relegated to the background. In traditional and Muslim societies, the condition of the female gender is worsened by patriarchy and phallic mentalities. However, this question goes beyond the socio-political context to become a cause of interest in prose writing. It is surely because of its aesthetic value that we have decided to investigate the literary transposition of such a societal issue. By titling our work « Transgression in Djaïli Amadou Amal's writings: A Study of Tears of patience », we seek to explore the satirical dimension of Djaïli's writings in the process of deconstructing societal prejudice and stereotypes against the Fulani woman. How does the writer succeed in averting prohibitions, so far imposed on the female gender, through her writings? This concern on the manipulation and power of language has enabled us to come up with the hypothetical consideration that subversion in writing, and writing for subversion contribute to the writer's commitment. Therefore, permitting her to bear the responsibility to free woman from her chains becomes a priority. Using an epistemological approach, centered on the question of the body, gender criticism, and narratology, we aim at creating a new woman, uninhibited and a full partner of the male gender. The relevance of our study lies on the fact that it augurs an unrestrained relationship towards the female gender.

Keywords : writing, transgression, violence, polygamy, patriarchy, phallic.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Djaïli Amadou Amal est une écrivaine camerounaise qui peut être classée parmi les auteures engagées. Elle reste très préoccupée par les problèmes que rencontrent principalement ses sœurs du septentrion. Elle choisit d'écrire en français mais en transgressant ses normes, ses codes voire ceux relatifs à la religion, puisque, du reste, elle est musulmane. L'auteure de *Munyal, les larmes de la patience*¹, crée un mode d'expression polémique à l'égard de l'ordre établi. La notion de transgression est centrale dans l'œuvre.

Le terme « transgression » a plusieurs acceptions. Dorey (1983 :1-8) l'affirme dans son introduction :

On est tenté de dire qu'un interdit pèse sur toute réflexion portant sur la transgression (...) La transgression parle ailleurs et différemment ; je dirais même qu'elle nous agit plus que nous la comprenons, c'est la raison pour laquelle son être véritable semble échapper à toute saisie conceptuelle.

L'interdit qui pèse sur la notion de transgression montre qu'elle interroge, qu'à la limite, elle dérange. Ce terme apparaît d'ailleurs très peu à l'oral comme à l'écrit.

Le terme « transgression » vient du latin *transgressus*, issu du verbe *transgredior*. *Transgressus*, participe passé, signifie « traversée, passage ». Tout ceci renvoie à l'idée de « passer outre ». Dès le III^e siècle, la *transgression* signifie dans le latin chrétien « violation, péché, faute » : c'est donc la violation des lois de l'Église (la transgression d'Adam et Ève).

Au XX^e siècle, la transgression est définie comme l'action d'enfreindre une loi, un ordre, une obligation. Cela fait référence au non-respect des lois ou des règles. La transgression pose l'existence de limites par rapport à la norme. Selon le *dictionnaire Gaffiot* (1936 :2889-2890), on peut comprendre ce terme de plusieurs façons : le préfixe « *trans* » signifie « à travers, au-delà, par-delà, par-dessus, de l'autre côté », et la racine « *gradior* » veut dire « marcher, s'avancer, parcourir ». Cela donne le premier sens du verbe *transgredior*, « passer de l'autre côté, traverser, passer d'une chose à une autre » ; ce qui conduit au sens figuré suivant : « passer d'une chose à une autre ». Le second sens donné par ce dictionnaire est le suivant : « franchir, dépasser, parcourir d'un bout à l'autre, exposer complètement », au sens figuré « surpasser, excéder, dépasser » puis « exposer complètement ». Le dernier sens est : « passer sous silence, omettre ».

¹ sauf indication contraire, c'est à cette édition que se réfèrent toutes nos citations du corpus, *Munyal les larmes de la patience*, Yaoundé, Éditions Proximité, 2017.

En rhétorique, « transgression » renvoie aussi à l'hyperbate, figure de style qui consiste à séparer deux mots normalement assemblés en intercalant un ou plusieurs autres mots ; c'est le fait de prolonger la phrase, par ajout d'un élément qui se trouve ainsi déplacé. Cette figure est souvent une forme d'emphase de mots, rejetés en fin de phrase.

C'est de ces multiples acceptions que naît le thème suivant : « La transgression de l'écriture de Djaïli Amadou Amal dans *Munyal, les larmes de la patience* ». Les motivations relatives au déblayage de ce champ d'étude se justifient sur les plans scientifique, personnel et pédagogique.

D'emblée, les justifications scientifiques trouvent leur origine de ce que les études jusque-là menées sur l'écriture transgressive ont été principalement focalisées sur celle des écrivains en relation avec la colonisation, laissant de côté la transgression de l'écriture chez et par la femme qui écrit. D'où la nécessité de lever un pan de voile sur ce que dit la femme et surtout sur comment elle le dit.

Quant à la stimulation personnelle, nous avons été attirée par les écrits de femmes et surtout par l'intervention de l'auteure musulmane et camerounaise Djamidi Bond lors d'un échange que nous avons eu pendant le cours inscrit au niveau IV, LMF (ENS), intitulé « Littérature camerounaise écrite et orale ». Cet échange nous a davantage galvanisée dans le choix du corpus et du sujet de recherche. Il s'agit de lire le texte de femme et de recenser les propos tenus qui sont aux antipodes de ceux standards.

Sur le plan pédagogique, ce travail permettra de montrer aux futurs apprenants que la jeune fille a droit à l'éducation ; qu'aucune barrière ne devrait exister entre les sexes. Surtout devraient-ils comprendre que c'est à eux, instigateurs de scission, de bannir les barrières, quelles que soient les origines. La jeune fille, puisqu'il s'agit d'elle, doit désormais s'approprier la parole pour donner son avis sur toute question qui l'interpelle ou la frustre.

Nous avons porté notre choix sur *Munyal, les larmes de la patience*, roman de la Camerounaise d'origine peule Djaïli Amadou Amal. Ce roman, publié aux Éditions Proximité à Yaoundé en 2017 est son troisième dans le même genre. Notre corpus dont la thématique principale est le mariage forcé tourne en dérision l'homme et les matrones, complices de cette exaction que la société fait subir à la jeune fille d'une part et au jeune garçon d'autre part. Cette intimidation ne va pas sans conséquences. Ce sont notamment la dépression, les fugues, les blessures tant physiques que morales voire psychologiques. *Munyal, les larmes de la*

patience est une histoire qui tourne autour de trois femmes : Ramla, Hindou et Safira dont les destins, quoique différents, sont liés. Liés en ceci que face à toutes les affres qu'elles vivent dans leurs foyers respectifs, les seuls conseils qui leur sont prodigués ont pour leitmotiv la patience. Elles ne doivent pas rechigner, encore moins oser lever les yeux sur leurs bourreaux. Tandis que Ramla est mariée dans un foyer polygamique, sa sœur Hindou se voit contrainte d'épouser son cousin ivrogne et plus que violent. Djaili Amadou Amal brise ainsi les carcans qui entourent les brimades faites à la femme et met à nu la condition de celle-ci dans le Sahel.

Ce qui nous guide dans le choix de ce corpus, c'est sa thématique qui lève un pan de voile sur les réalités ô combien difficiles de la vie de la jeune fille du Sahel ! Aussi pouvons-nous ajouter la délicatesse avec laquelle l'auteure présente des faits assez graves non sans dose d'humour. De plus, et pas des moindres, c'est un roman qui n'a pas encore fait l'objet d'une étude scientifique.

Pour en arriver à la formulation de notre sujet de recherche, nous avons au préalable parcouru les différents travaux antérieurement élaborés dans le même champ de recherche ou sur Djaili Amadou Amal. Nous avons examiné tour à tour :

- La thèse de doctorat PHD présentée par Kodjo Attikpoé : « *De la transgression comme pratique esthétique dans les romans de Sami Tchak* », en décembre 2011. L'auteur examine l'œuvre du Togolais Sami Tchak afin de voir en quoi ce dernier se distingue par une esthétique qui s'inscrit dans une dynamique transgressive et transculturelle. Il s'emploie, grâce à la sexualité, à construire une poétique qui met en évidence les misères et les faiblesses de l'homme. Tout en décrivant les « vies sans horizon », les « vies sans relief », il déconstruit la doxa en s'appuyant sur une approche intertextuelle, sociocritique et transculturelle.

- Le mémoire de Maîtrise intitulé « *La migrance et la migration : signes de la transgression dans Mes hommes de Malika Mokeddem* », présenté par Melle Hasni en 2012. Il y est question des phénomènes de la migrance et de la migration, générateurs de signes dits ou non-dits de transgression. Elle emprunte à l'approche immanente et à la théorie interdisciplinaire pour analyser les signes latents et patents de la transgression dans *Mes hommes* de Mokeddem. Hasni décrypte les problèmes vécus par la narratrice qui la poussent à la transgression.

- La thèse de doctorat PHD soutenue en 2016 par BAHY Yamina dont le titre est « *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud* » aborde également la

notion de transgression. Dans ce travail, l'auteure fait état des diverses stratégies déployées par l'écriture pour rompre avec le conformisme traditionnel, leur fonctionnement en contexte fictionnel et les enjeux placés en ligne de mire. Son ambition étant de discerner la manière dont Daoud fait de l'écriture l'art de la remise en question. Elle emprunte d'une part, à l'approche structurale en vue de mettre en lumière les désobéissances vis-à-vis des canons narratifs préétablis et d'autre part, à la narratologie pour analyser les structures narratives du récit. Elle fait également appel à la linguistique pragmatique, précisément à la théorie de l'énonciation pour mettre en exergue les « voix » de la subversion et la traduction de l'acte de parole.

- L'ouvrage intitulé *L'écriture de la transgression, viol, violence, violation dans la littérature africaine*, sous la direction de Amougou Ndi, Paki Sale et Ngwe (2018), s'intéresse à la transgression comme expression de l'ambivalence de l'homme, Être fini mais dont la prétention à l'infini est irrémédiable. Dans cette dialectique de l'enfermement et de l'ouverture, la notion de transgression analysée sur la base d'un corpus littéraire fort diversifié rend compte de la violence qui structure et déstructure les rapports humains. Il apparaît que l'aptitude transgressive est le fondement de toute vie sociale, c'est-à-dire la capacité d'un peuple à revoir ses références, à les renouveler, pour ne pas suffoquer sous le bâillon des lois figées comme des idoles.

Il ressort de cette revue de la littérature, qui est loin d'être exhaustive, que plusieurs chercheurs se sont déjà penchés sur la question de la transgression. Nous pouvons d'abord relever que les uns s'appuient sur l'intertextualité, la sociocritique et l'approche transculturelle pour décrypter l'esthétique inscrite dans une dynamique transgressive. D'autres ensuite, à travers l'approche immanente et la théorie interdisciplinaire, décèlent les signes latents et patents de la transgression dans les productions écrites. Enfin, des travaux empruntant à l'approche structurale permettent de mettre en évidence les désobéissances vis-à-vis des canons narratifs préétablis dans la littérature. Aucun de ces travaux ne s'est appesanti sur l'écriture féminine camerounaise et particulièrement musulmane d'où l'originalité de notre recherche.

Notre travail, bien que s'inscrivant dans le sillage de la transgression dans l'œuvre romanesque, se focalise sur une romancière camerounaise et surtout musulmane pour décrypter comment la femme Peule en vient à subvertir les coutumes et à dévoiler au grand jour les travers de celles-ci soigneusement protégées par les hommes.

Il est question de mener une analyse sur l'écriture de la femme musulmane camerounaise en général. Elle écrit en brisant les canons, les barrières. Nous pouvons nous demander pourquoi est-ce qu'elle use de ce style d'écriture ? Pourquoi choisit-elle comme référent la femme musulmane ? Comment comprendre la prise de parole de cette dernière qui, du reste, sait qu'elle lui est proscrite ?

En effet, en lisant *Munyal, les larmes de la patience*, nous avons été captivée par la violence du verbe de l'auteure et surtout par sa façon assez particulière d'aborder les problèmes quotidiens liés à la femme musulmane. De fait, elle s'écarte de la norme, des canons érigés susceptibles de caractériser une production romanesque. Elle introduit allègrement la langue maternelle dans la langue française, marquant de facto un écart de la norme prescrite. Aussi n'est-il point besoin de rappeler que la parole est proscrite à la femme musulmane. Cependant, cette dernière non seulement se l'approprie, mais ose également dévoiler les interdits. D'où la préoccupation focalisée sur l'audace de Djaili Amadou Amal dans *Munyal, les larmes de la patience* puisqu'elle se permet d'y décrire toutes les brimades que subissent les femmes, décrivant les assauts violents et virulents des hommes et, franchit pour ainsi dire le cap en déniait la maternité. Elle refuse donc de se taire face aux multiples frustrations dont est victime la femme musulmane dans le Nord du Cameroun en adoptant une touche scripturale quasi particulière pour en faire état. De cette préoccupation fondamentale jaillissent d'autres questionnements :

- Quels sont les éléments justificatifs de la transgression dans *Munyal, les larmes de la patience* ?
- Comment l'auteure joue-t-elle avec la langue, l'écriture pour exprimer la transgression du genre romanesque ?
- Comment Djaili Amadou Amal va-t-elle de la transgression à sa poétique voire à son esthétique romanesque ?

Les paradoxes de la lutte quotidienne des femmes boostent Djaili dans le choix d'une littérature libre et engagée qui ne permet plus aux hommes d'être les seuls à juger et à jauger la femme. Ainsi va-t-elle s'employer à la quête d'un style adéquat pour atteindre son objectif.

- La recherche d'un style passerait par le dénigrement des complices qui contribuerait au traumatisme de la femme, par la révolte des femmes dominées, par les violences verbale, physique et sexuelle.

- Le jeu de la transgression s'articulerait autour de la déconstruction des codes, de l'espace-temps et surtout du choix des personnages subversifs et en marge de la société.
- La transgression de l'écriture pourrait cacher un engagement au féminin à travers la description de la décadence de l'Afrique, l'angoisse du vide ou la souffrance féminine, la destruction du système phallogratique et la transcription esthétique de l'environnement féminin.

Notre cadre théorique s'inspire de la critique féministe et de la gynocritique. La première apparaît dès 1794 avec la publication de *A vindication of the Rights of Woman* de Wollstonecraft. En 1851, Sojourner publie *Ain't I a woman ?* qui traite des droits des femmes et dont la thèse essentielle est que les hommes refusent des droits aux femmes à cause d'une vision erronée qu'ils portent sur celles-ci. Pour elles notamment, si les femmes peuvent exercer des travaux supposés être masculins, alors elles doivent avoir le droit de pratiquer les mêmes métiers que les hommes, donc d'écrire. Brownell (1872 : 91-95) arrêtée alors qu'elle voulait voter, se défend dans un discours intitulé « *Speech of Arrest for Illegal voting* ». Dans ce manifeste, elle critique la constitution et son parti pris masculiniste qui se manifeste jusque dans le langage employé. Elle remet en question la loi qui s'impose aux femmes. Cette théorie est un aspect du féminisme porté sur la théorisation et la réflexion philosophique. Son but est de comprendre la nature de l'inégalité entre les genres. Elle examine pour ainsi dire, la place des femmes en empruntant à la question du corps, à l'épistémologie, et nous permettra d'analyser les mauvais traitements infligés au corps féminin dans l'œuvre.

La gynocritique quant à elle est une théorie développée dans les années 1970 et 1980 par Showalter. Elle vise à comprendre la spécificité de l'écriture des femmes comme un aspect fondamental de la réalité féminine. Cette théorie explore la notion de « différence » dans les œuvres des auteures femmes, reconnaît la présence d'une tradition littéraire féminine, revoit et réhabilite les œuvres de fiction féminine. Il s'agit d'une critique étudiant les femmes comme écrivaines mais aussi les thèmes, les époques, les genres et les structures inclus dans leurs récits. Nous emprunterons à cette approche ses méthodes pour déceler la spécificité de l'écriture de Djaili et poser les canons de sa tradition littéraire.

Le cadre théorique ainsi présenté, nous nous proposons d'organiser ce travail autour de trois points principaux.

Le premier chapitre intitulé « Les manifestations de la violence dans *Munyal, les larmes de la patience* » sera élaboré sous le prisme de la question du corps, méthode qui permettra de relever les dichotomies longtemps forgées entre activité masculine et passivité féminine. Aussi montrerons-nous que les hommes sont liés à l'intellect et à l'esprit tandis que les femmes le sont au corps et du coup, mises dans un état de subordination. Puisque la femme n'est qu'un corps, elle peut et devient même une propriété, un objet d'échange.

Au deuxième chapitre, « Le jeu de la transgression », nous partirons de la notion de déconstruction pour souligner la transgression que fait Djaïli au niveau stylistique. Ladite transgression est marquée par le non-respect de la norme aussi bien au niveau du code linguistique que de la manipulation de l'espace, du temps et du choix des personnages.

Le troisième chapitre, portant sur « L'engagement au féminin et sa transcription esthétique », sera étudié sous l'angle d'une poétique du langage. Nous nous y attarderons sur les différents moyens à travers lesquels l'auteure détruit le système phallogratique. Aussi mettrons-nous un accent particulier sur le vocabulaire de cette dernière en vue d'explicitier sa poétique de la perversion. Enfin, nous montrerons toujours dans ce chapitre, l'apport de l'oralité à la construction de son esthétique scripturale.

**CHAPITRE I : LES MANIFESTATIONS DE LA
TRANSGRESSION DANS *MUNYAL, LES LARMES
DE LA PATIENCE***

La violence est :

Un exercice abusif de pouvoir par lequel un individu en position de force cherche à contrôler une autre personne en utilisant des moyens de différents ordres afin de la maintenir dans un état d'infériorité ou de l'obliger à adopter des comportements conformes à ses propres désirs. Cette définition ne se limite pas aux conduites individuelles puisque la violence peut s'exercer par des systèmes plus larges. (Attikpoe Kodjo, 2011 :178).

Le pouvoir est ici un élément important tout comme la prise en compte de la contribution des systèmes au phénomène de la violence. Il s'inscrit dans les rapports sociaux inégaux entre des personnes et des groupes dominants qui l'exercent, en réduisant les possibilités d'action ou de réaction, en inspirant la peur ou en inculquant des opinions auto-dévalorisantes. Les rapports entre les personnes sont identifiés à l'oppression. Le pouvoir est donc le fondement des rapports sociaux. Nous emprunterons aux approches structurelles de l'empowerment d'une part et au féminisme d'autre part, pour décrypter les formes de violence dans cette œuvre. D'emblée, l'approche structurelle de l'empowerment permettra d'appréhender la problématique de la violence conjugale en faisant référence à l'appropriation d'un pouvoir sociopolitique. Cette approche sera complétée par l'analyse féministe qui contribuera à mettre en évidence une forme d'oppression supplémentaire introduite par l'appartenance au sexe féminin. Cette analyse associe de facto la violence conjugale à une manifestation du déficit de pouvoir des femmes dans la société et d'un moyen extrême d'expression de la domination des hommes. Les femmes ne jouissent pas des mêmes pouvoirs car dans la société patriarcale, les privilèges sont l'apanage des hommes. L'inégalité est « inscrite dans [le Coran] qui légitime la violence exercée à l'endroit des femmes et [est] soutenu[e] par les conditions économiques qui empêchent les femmes de quitter une relation où elles sont victimes d'abus », (Rondeau, 1994 :324). L'ambition, on le voit, est non seulement de montrer que les conflits conjugaux naissent de l'inégalité entre les sexes des partenaires mais également de relever la révolte des dominées.

I-1- Les formes de violence dans *Munyal, les larmes de la patience*

Telle qu'annoncée antérieurement, l'écriture de Djaïli Amadou est celle de *la turbulence* puisque tous les canons sont mis à mal dans son œuvre. L'auteure évoque le thème de la violence, usage de la force ou du pouvoir pour contraindre ou dominer l'autre. On remarque à juste titre que les personnages masculins djaiïliens agissent dans leur quasi-totalité en marge des normes éthiques. Ils se complaisent dans la violence la plus abjecte. Cependant, Djaïli l'aborde avec une touche d'humour qu'elle transmet au lecteur et, du coup, au lieu de pleurer

devant certaines scènes violentes de l'œuvre, il peut se laisser prendre au piège du rire. C'est que l'auteure, pour échapper à la censure sociale, réussit à « construire des récits dont l'aspect iconoclaste n'entache en rien le plaisir esthétique » (Attikpoe, 2011 :13). L'écrivaine passe en revue les différentes formes de violence. Ce sont notamment celles verbale, physique, sexuelle et psychique.

I-1-1- La violence verbale

Elle peut s'exprimer par des injures, des insultes, des cris, des noms et des paroles visant à blesser. C'est la forme de violence que l'on rencontre le plus et dont on a le moins peur puisque l'on pense qu'elle est moins grave. En effet, elle ne laisse aucune marque physique à celui qui en est victime. Or elle peut, en fonction des termes employés, faire autant mal que la violence physique caractérisée par des bousculades, des coups ou des gifles et les conséquences pareilles aux autres formes de violence. Aussi devons-nous préciser que nous ne sommes pas toujours prompts à réagir face à la violence verbale parce que pris de court, interloqués par les termes employés par l'autre ou même par peur d'instituer un conflit ou de remettre en question le pouvoir de l'autre sur nous.

Djaïli dans *Munyal, les larmes de la patience*, présente un univers particulièrement violent. Toutefois, il est difficile de définir véritablement les limites de la violence verbale car « ce qui transgresse les limites de l'une n'est pas forcément vécu comme violence par un-e autre » (Zeilinger, 2003 : 5). Elle passe outre les mœurs de sa tribu qui recommande à la femme de se taire pour dé-voiler les violences dont sont victimes ses sœurs. Dès l'incipit du roman, on fait face à la folie d'une protagoniste. Ceci fait suite aux multiples violences dont elle a été victime dans son foyer, sans que jamais son bourreau soit interpellé :

- 1- Si possession il y aurait eu, alors ce djinn se manifestait par la voix grave de ses oncles ou celle autoritaire, de son père répétant toujours les mêmes ordres qui résonnaient tout au fond d'elle, lui faisait revivre encore et encore sans cesse, ce fameux jour pas si lointain de son mariage. Ce jour où on l'avait informé de tous ses devoirs mais où personne ne lui avait aussi cité ses droits. (pp. 9-10)

À bien considérer ces propos, on découvre que la petite Hindou que l'on dit être « possédée », a été victime de la violence verbale de ses oncles et de son père. Ces êtres masculins seraient donc quelque part à l'origine de son instabilité mentale. La violence verbale n'est pas seulement l'apanage des hommes. Que non ! Même les femmes s'y prêtent.

C'est le cas notamment des propos de la mère de Ramla, indignée de ce qu'elle ose éconduire des prétendants :

- 2- Tu es folle ou quoi Ramla ! Tu es malade ! Si c'est ça [SIC] qu'on apprend à l'école, eh bien tu n'iras plus... Pourquoi tu le refuses ? Oh quelle honte ! Quelle malédiction ! On t'a jeté un sort, ma parole ! Oh quel malheur ! Voilà ta petite sœur Hindou qui va se marier avant toi. Quelle honte mon Dieu ! (p.33).

C'est dire que même la femme devient à des moments son propre bourreau car comment concevoir que de tels propos soient tenus à l'endroit de sa propre fille. Cette dernière voudrait simplement continuer ses études. Elle refuse de privilégier le mariage, une prison dans laquelle elle s'enfermerait, devenant de fait la chose, la propriété de l'homme, son époux. Des propos comme ceux-là montrent à suffisance que la femme, pour vouloir s'affranchir de l'emprise de l'homme, devrait s'affranchir d'abord d'elle-même.

Des discours blessants sont légion qui montrent à la femme qu'elle ne s'appartient pas puisque les décisions prises la concernant le sont par les mâles : [le] père et [les] oncles. Aussi, aucune résistance ne doit être manifestée après la sentence, si non, c'est la mère qui en assumera les conséquences :

- 3- La moindre de tes désobéissances retombera invariablement sur ma tête. [déclare la mère de Ramla qui ajoute] Dans un mariage, on ne cherche pas que de l'amour. Le plus important pour une femme est d'être à l'abri du besoin, protégée, adulée. (p.37).

C'est dire que la femme est comblée lorsqu'elle trouve un mari qui l'aime et lui donne tout ce dont elle a besoin. Or, c'est lourdement se tromper que de le penser puisqu'elle n'est véritablement heureuse que si l'autre la considère comme un être à part entière.

De plus, des paroles à la limite de la normale sont tenues par des pères de famille à l'endroit de leurs progénitures qui, interloquées et stupéfaites par la grossièreté des termes employés se confondent dans un silence qui traduit leur contrariété. Baba coupe net Amadou dans ses élucubrations lorsqu'elle affirme :

- 4- Fous-moi le camp petit insolent ! Je te vois venir toi aussi. Fais attention à toi Amadou ! Ça ne tourne pas rond dans ton esprit pour que tu me parles des droits des femmes ? Où est passée ta pudeur ? Ta bonne éducation ? Que veux-tu m'apprendre ? De plus tu oses me contredire ! Quelle impolitesse ! Quelle imprudence ! Dégagez tous les deux de ma cour à présent. Ça suffit ces bêtises. (p.41)

La fille est chosifiée, renvoyée au camp de l'inexistence. Elle n'a pas le droit de rechigner devant les décisions prises par le père, d'où la question :

- 5- Oseras-tu me défier, fille de rien ? (p.43)

Ceci n'est qu'une question oratoire, posée par le père de Ramla. Cette dernière doit simplement se plier à la décision de son père. « Rien » ici employé vient ôter toute valeur à la jeune fille du fait de son sexe (féminin) qui fait d'elle une chose. Pour l'anéantir aussi, des propos menaçants sont tenus par le père pour intimider, rappeler les devoirs de la femme dans son foyer. C'est dans cette lancée que l'oncle de Ramla déclare :

- 6- Ramla, si jamais une seule parole négative à l'encontre d'Alhadji Issa franchit tes lèvres, je viendrai moi-même t'apprendre la pudeur et la retenue qui conviennent à une fille bien élevée. (p.43)

La jeune fille doit tout accepter pour le bien de ses parents (gent masculine), puisqu'au demeurant, elle ne s'appartient pas. À la moindre incartade, elle est sujette à des représailles. Elle se doit dans son foyer, d'observer le « *munya* », c'est-à-dire de s'armer de patience.

La narratrice Ramla vit désormais son mariage comme une prison puisque ce n'est pas avec l' élu de son cœur, Aminou, qu'elle est appelée à vivre mais avec le richissime Alhadji Issa, homme bien plus âgé qu'elle et qui aurait pu être son père. C'est un drame pour cette dernière puisqu'elle dit :

- 7- Ils auraient tout simplement fixé une date. La date qui devait m'entraîner à vie. (p.46)

Ces termes plus que violents, montrent à suffisance la considération accordée au mariage forcé ; il est synonyme de prison pour la jeune fille qui est contrainte d'accepter un homme qu'elle ne veut pas. Pour elle donc, le mariage est une chaîne que l'on met aux bras de la femme, la privant ainsi de toute liberté. Ce faisant, Djaïli emboîte le pas à Simone de Beauvoir en prenant de front les controverses et met à bat les non-dits. La mère de Hindou lui avoue qu'

- 8- [elle a] piétiné [ses] rêves pour mieux embrasser [ses] devoirs. (p.108)

Moubarak n'est pas en reste dans cet acharnement sur la femme. L'époux de Hindou ne manque pas de l'« abreuver d'insultes aussi dégradantes qu'humiliantes » (p.111) et cette dernière déclare :

- 9- J'étais devenue sa chose, son défouloir. Il pouvait se libérer de son trop-plein de rancœur en m'abreuvant d'insultes (p.113).

Telles sont les déclarations de Hindou qui traduisent de facto, la réification de la femme, ceci obéissant du reste à l'ordre des valeurs puisque « c'est écrit dans le Coran qu'un homme a la légitimité de punir [...] son épouse » (p.113). Les propos de Moubarak sont d'une telle agressivité que l'on en vient à se demander si pour lui la femme est une compagne :

10- Tu me fais rapidement cette bouillie ou je viens t'achever ! (p.115)

Tout se passe comme si cette dernière était son esclave, comme si le statut d'homme lui octroyait toutes les prérogatives. La violence du verbe brise les limites de l'acceptable. C'est ce qu'on peut remarquer dans les propos d'Aladji, le mari de Ramla, lorsqu'il menace cette dernière parce qu'il la soupçonne d'infidélité :

11- Tu es en train de tacher le tapis et tu as bousillé le fauteuil qui coûte une fortune. Imbécile ! C'est quoi ? Tes règles ? Lève-toi immédiatement, va-t-en ! (p.199).

Au final, Djaïli n'a pas dérogé à son ambition de montrer du doigt l'attitude des hommes à l'endroit de leurs femmes, nièce, fille ! Ils sont d'une violence sans pareil lorsqu'ils leur parlent. On peut donc dire avec Zeilinger (2003: 3) que :

L'agresseur appartient souvent à un groupe hiérarchiquement supérieur à celui de la victime. Pour affirmer cet ordre des choses, pour humilier la victime et la remettre à sa place, l'agresseur teste les limites de la victime, d'abord subtilement.

I-1-2- La violence physique

C'est une forme d'abus impliquant un contact physique causant des émotions telles que l'intimidation, des blessures ou autres formes de souffrances physiques. Elle peut s'exprimer par des expressions comme gifler, donner de poing ou de pied, frapper avec un objet, retenir l'autre contre son gré, bousculer l'autre, le saisir par le bras le cou ou autre partie du corps. C'est donc tout contact avec l'intention d'agresser et ou de faire peur à l'autre. *Munyal, les larmes de la patience*, donne à voir des hommes d'une violence inouïe. Ceux-ci laissent imaginer au lecteur non averti que le lot quotidien de la femme doit être constitué de larmes et de souffrances. On peut relever une pléthore de réactions violentes des mâles à l'égard de la femme dans l'œuvre. Tout se passe comme si, le Moi féminin n'existait pas. Alhadji Issa et Moubarak sont les principaux personnages qui ont recours à la violence pour faire entendre raison à leurs « épouses ».

Moubarak traite Hindou comme s'il s'agissait d'un objet dont la valeur est inexistante. Il fait des virées nocturnes avec ses amis et revient à la maison à des heures indues, ivre et coléreux. Tout ce qu'il juge intéressant à faire c'est de battre sa femme :

12- À peine l'ouvris-je qu'un coup de poing bien ajusté atterrissait sur mon œil. (p.93)

C'est dire combien le mal semble ancré chez le mâle. Sinon, comment comprendre une telle réaction sans justification réelle ? N'a-t-on point le droit de se retrouver dans ses

appartements lorsque l'époux est absent ? Face à une telle violence, la femme ne doit pas se plaindre, ou encore geindre car elle s'entendra rétorquer « *Munyal* » puisque la patience panser toutes les plaies :

13- On savait que Moubarak me frappait mais c'était dans l'ordre des choses. C'est habituel qu'un homme corrige, insulte ou répudie ses épouses. Ni mon père ni mes oncles ne dérogeaient pas à cette règle. Tous, un jour ou l'autre, ont eu à battre copieusement l'une de leurs épouses. (p.111)

C'est donc dans l'ordre de chose que de passer sa femme à tabas. L'emploi de l'adverbe « copieusement » renforce ici le précieux détail suivant lequel l'homme par le biais des coups, veut en découdre avec le sexe faible lui imposant du même coup une place, reléguée à celle de domestique, d'objet. Moubarak ne lâche pas prise et continue d'infliger un traitement immonde à son épouse :

14- Un coup violent dans le dos me précipita dans la cendre. Etourdie et traumatisée, je réussis à me retourner par instinct de survie. Je me protégeai le visage pendant que trois autres coups du parasol s'abattaient violemment sur mon corps frêle, à grand renfort de coups de pieds qui me précipitèrent à nouveau dans la cendre. (p.115)

Nul ne saurait tolérer un tel agissement, une telle attitude à l'égard de celle-là même qui donne la vie et qu'on prétend aimer.

Après l'époux, c'est au père de prendre la relève. Parce que la jeune Hindou n'a trouvé que la fugue comme refuge, mal lui en prend lorsqu'on réussit à la retrouver. C'est son père qui se charge de la ramener à la raison :

15- « Il entra comme un fou dans sa chambre, en ressortit avec un long fouet dont il me cingla les épaules, les coups sifflaient sourdement dans l'air. » (p.124).

Le père en rajoute aussi aux nombreuses « grandes ecchymoses » de la jeune fille. Le père continue sa sale besogne et la narratrice nous révèle :

16- La lanière du fouet me lacerait la peau, déchirait au passage le pagne que je portais. Moubarak et mes oncles assistaient impassibles à cette flagellation en règle. (p.125)

Comment comprendre un tel silence de la part de l'assistance ? Force est de constater que ce sont tous des complices. C'est d'autant plus outrageant que le même traitement sera infligé à la mère d'Hindou, devant cette dernière et devant la même assistance :

17- Il retourna sa rage vers ma mère ! Elle ne bougea pas, ne pleura pas et reçut stoïquement coup après coup, sans ciller [...]. Elle ne se protégeait pas. Elle demeurait figée, comme toisant mon père dans un air de défi à la mesure de la sourde colère qui enrôlait ses sens. (p.125)

L'attitude de cette femme montre à suffisance qu'elle est coutumière du fait et donc, plus rien ne l'émeut. Devant ce goujat, seul le stoïcisme est à adopter pour braver la douleur.

À la suite de tels traitements, l'oncle va ajouter :

18- Seule une personne qui t'aime peut te réprimander. Les autres restent indifférents à tes égarements. (p.128)

À cela, on pourrait remarquer que des flagellations ne sont pas des signes d'amour. Au contraire ! Nous constatons que la gent féminine est sujette à des punitions corporelles. Les marques sur le corps en sont d'ailleurs des preuves. On se rend malheureusement compte que les agressions physiques semblent ne pas assouvir les pulsions perverses de l'homme sur la femme. Ce dernier lui fait subir d'autres atrocités lors des rapports sexuels.

I-1-3- De la violence sexuelle

Elle consiste en l'usage de la force sur le ou la partenaire contre son aval afin d'obtenir un rapport sexuel, le/la pénétrer de force, l'insulter, l'humilier pendant le rapport sexuel, le/la forcer à agir selon des fantasmes. C'est aussi refuser à l'autre les contacts sexuels dans le but de la punir ou de la contrôler. C'est enfin tout geste à connotation sexuelle sans le consentement de l'autre.

Dans *Munyal, les larmes de la patience*, les manifestations de la violence sexuelles sont légion. On peut lire cette torture dans l'angoisse qui habite Ramla la veille de son mariage :

19- Comment envisager que demain, à cette même heure, je devais partager le lit d'un inconnu ? Un inconnu qui laissera courir ses mains sur ma peau préparée soigneusement pour son bon plaisir. Un inconnu qui lorgnera minutieusement les tatouages réalisés pour le subjuguier. Un inconnu qui humera profondément les parfums d'encens qui m'auréolent pour mieux s'en enivrer. Un inconnu qui aura le droit de me posséder entièrement ! À l'idée de me retrouver en intimité avec lui, mon corps frissonnait de rejet, et mon esprit confus s'angoissait [...]. Il y aura des jours, des mois, des années, la vie entière à se soumettre à cet homme que je n'aime pas. (p.55)

Cet inconnu dont parle Ramla, est en effet son futur époux qui lui a été imposé par son père et ses pairs ; son angoisse est à son comble d'autant plus qu'elle ne le connaît même pas. Elle sera pourtant obligée de se donner à lui chaque fois qu'il en éprouvera le besoin. Ramla vivra l'enfer toute sa vie puisqu'elle n'éprouve aucun sentiment pour le future mari.

Hindou quant à elle a raison de redouter son époux Moubarak qui, des années auparavant, avait déjà essayé d'abuser d'elle :

20- Un jour, il m'a entraînée dans sa chambre et a voulu m'embrasser ! [...] je l'ai repoussé, mais il me tirait par le bras. Alors, je l'ai mordu jusqu'au sang et ai réussi à m'enfuir, mais il a promis de s'occuper de moi lors de la nuit de noces. (p.59).

On comprend alors que Moubarak mettra sa menace à exécution d'où les craintes de cette dernière voire les origines de la folie dont elle sera victime à la fin. Dès les premiers jours, Moubarak est cynique et ses propos et agissements le traduisent bien :

21- Arrête tes niaiseries et déshabille-toi vite ! Je déteste les femmes pudiques [...]. Il avait avalé des comprimés de tramol associé au viagra ! Un cocktail lui serait familier ! [...]. Il se leva brusquement et d'un mouvement imprévisible, me jeta brusquement sur le lit, arrachant violemment mes vêtements. (pp.80-81)

La nuit des noces, très souvent la plus douce et la plus attendue, sera une nuit cauchemardesque pour Hindou. Tout est fait pour qu'elle vive l'enfer cette nuit là : « le tramol » et « le viagra » sont les prémices des moments difficiles qu'elle aura à traverser. Les adverbes choisis concourent à renforcer cette brutalité hors du commun : « brusquement », « brutalement », « violemment », « farouchement » sont à l'opposé du calme, de la douceur que devrait prendre la tournure de la première nuit avec son époux. Au petit matin, Moubarak revient à la charge malgré les pleurs et les supplications de Hindou :

22- Il abusa encore de moi, la douleur fut si vive que je tombai dans une bienveillante inconscience. (p.82)

Lorsque la victime ose se plaindre, on lui rétorque que :

23- Moubarak n'avait fait que se conformer à ses devoirs conjugaux. Il avait certes été un peu brutal, mais c'était un jeune homme en bonne santé et viril ! [...]. Il était surtout très amoureux ! (p.82)

De telles réactions légitiment les actes de Moubarak et lui donnent le droit de continuer sa barbarie sans inquiétude. Elles lui offrent ainsi la victime dans un plateau puisqu'il est clamé que « le viol n'existe pas dans le mariage » (p.83).

En Moubarak sous les airs enjôleurs du bon mari, se cache un homme violent. Très violent. Hindou vit une descente conjugale aux enfers. Elle est insultée, humiliée, battue des heures durant à coup de pied, de main... Elle a d'ailleurs cru plusieurs fois y succomber tour à tour de douleur, de tristesse et de honte. On note l'impunité de celui qui frappe, l'inefficacité des conseils et très souvent la lâcheté de l'entourage : la belle famille est de mauvaise foi. Le lecteur reste coi devant la manière dont un homme se transforme en un névrosé, en une inépuisable haine envers la femme qui partage sa vie.

Le corps de la femme est instrumentalisé et donc chosifié pour le plaisir exclusif de l'homme ; il est d'ailleurs violé (voir Moubarak). C'est encore la femme qui se rend complice

de l'ordre patriarcal et qui corrompt et morcèle le destin de sa sœur : celle qui conseille « *Patience ! Patience !* » à Hindou face aux atrocités qu'elle vit. L'homme prostitue le corps de la femme ; enfant de par sa gourmandise sexuelle et les parents en sont les premiers complices. Au demeurant, les marques de violence relevées ne sont pas sans conséquences. C'est Hindou qui le traduit assez clairement :

24- On a soigné mon corps mais pas mon esprit. On a pansé mes blessures visibles mais personne n'a pensé qu'il en existait de plus profondes et de plus douloureuses (p.85).

Les séquelles psychiques sont indélébiles. La victime devient insomniaque et cherche à se « rendre invisible » pour ne plus souffrir le martyr. Le manque de sommeil va provoquer des migraines chez cette dernière. Elle sombre dans la dépression et est sujette à « des crises de spasmophilie ». Pour la victime, dans ces circonstances, la « mort [devient] un échappatoire » (p.114). La terreur du mâle, amène la femme à uriner sur elle :

25- Quand il se rapprocha de moi, je tremblais tellement que pour la seconde fois de la soirée, je fis sur moi. Le liquide tiède trempa le pagne déjà humide, dégouлина sur mes jambes et laissa trace sur le sol poussiéreux. (p.117).

Une autre conséquence et pas des moindres, c'est la fugue. Elle donne à la victime une illusion de liberté. La révolte n'est pas en reste. Elle marque le ras le bol et montre à suffisance que la souffrance doit avoir un terme. Ainsi peut-on lire :

26- Je ne veux plus patienter [...]. J'en ai marre ! Je suis fatiguée d'endurer [...]. Je ne veux plus entendre Munyal ! Plus jamais ce mot ! (p.123)

Elle a supporté et a tout accepté stoïquement mais tout porte à croire qu'elle en a marre. La narratrice va de la « tristesse » à la « dépression » en passant par le « mutisme ». La dépression va la conduire à la folie : « J'entends des voix » (p.129) ; « on dit que je suis folle » (p.131). Ce refrain revient plusieurs fois pour montrer ce à quoi les destine la violence dont elles sont victimes. Hindou précise bien qu'elle n'est point folle car dit-elle :

27- Si j'entends des voix, ce n'est pas celle des djinns. C'est juste la voix de mon père ! La voix de mon époux, de mon oncle ! La voix des hommes de ma famille ! Munyal, Munyal, Munyal! Ne les entendez-vous pas aussi ? (p.134)

On comprend au final que la femme musulmane est victime de moult exactions de la part de celui qui devait normalement être son compagnon. Il s'érige en un bourreau qui ne lésine pas sur les moyens pour la ravalier au statut d'esclave. Djaili tourne en dérision tous ceux qui se font complices de cet état de choses. Elle les dénonce pour mieux s'en moquer et les citer comme instigateurs de déséquilibre social. Les coépouses, les matrones et les mâles sont les principaux condamnés.

I-2- Le dénigrement des complices

Face à la violence vécue sous toutes ses formes par le « deuxième sexe », l'auteure tourne en dérision tous ceux qui contribuent à frustrer la femme. Le mâle, les coépouses et les matrones ne sont pas en reste. Chacune de ces couches a une part de responsabilité dans ce que subit le sexe faible.

I-2-1- L'indifférence du mâle

Il est enseigné à la jeune fille dès le bas-âge qu'elle n'a que des devoirs et des interdits à observer ; ses droits à elle sont foulés au pied puisque, du reste, ils n'existent pas. C'est dans ce sens que le père de Hindou lui déroule comme une litanie tout ce qu'elle doit observer pour rendre son homme heureux. La jeune fille récite après lui :

28- Oui Baaba, je sais. J'ai compris tous les conseils. Avec mon époux, je ne dois jamais [c'est nous qui soulignons] bouder, être colérique ou bavarde, dispersée ou suppliante. Je dois me montrer pudique, reconnaissante, patiente, discrète. Le valoriser, respecter sa famille, me soumettre à elle. Lui apporter mon aide, préserver sa fortune, préserver sa dignité, préserver son appétit. Epargner sa vue, épargner son ouïe, épargner son odorat. (p.11).

La troisième personne du singulier domine sur la première et montre à suffisance que seul l'homme est un être humain. L'autre sexe n'est qu'une image, qu'un objet.

Les hommes sont si vicieux qu'ils permettent sans impunité à des cousins de convoler en juste noces (« J'étais mariée à mon cousin. » p.73). Du coup, le cousin devient l'époux et l'oncle, le beau-père :

29- Mais ce soir, on me conduisait chez oncle Moussa, non pas comme une fille, mais plutôt une bru. (p.75)

Hindou ne veut pas de ce mariage puisqu'elle dit ne pas aimer Moubarak. Le père, l'oncle et les femmes présentes sont impassibles face à la douleur de Hindou. Malgré les supplications, c'est Goggo Diya et les autres femmes qui la font sortir du salon de son père et la poussent dans la voiture apprêtée pour l'occasion.

La femme est donc en proie aux assauts de celui dont elle est supposée être la confiante, l'*alter ego* voire le porte-parole. Le mâle est donc perçu comme un bourreau dont le seul but est de rabaisser sa « compagne », de la ravalier au niveau d'un enfant. Ironiquement pourtant, l'auteure souligne que « le paradis d'une femme se trouve au pied de son époux » (p.18) alors que c'est ce dernier qui est son enfer même.

Si tant est que les hommes sont ici montrés du doigt comme fauteurs de troubles et à l'origine de certains troubles psychiques de leurs épouses, il n'en demeure pas moins que les coépouses ne sont pas innocentes. Elles semblent d'ailleurs bien pires dans leurs conspirations que les premiers-cités.

I-2-2- Les coépouses

Elles partagent le même époux mais n'ont pas toujours les mêmes privilèges auprès de celui-ci. Cette différence en termes de traitements est très souvent à l'origine de moult ressentiments chez celle reléguée au second plan par l'époux. Du coup, la coépouse va activer des réseaux qui vont se tisser en défaveur de la préférée pour ainsi inciter l'époux à la colère. C'est en ce sens qu'il faut considérer les propos de Safira :

30- Une coépouse reste une coépouse même si elle est gentille et respectueuse. Une coépouse est une coépouse, pas une amie et encore moins une sœur. Les sourires d'une coépouse ne sont que pure hypocrisie. (p.192).

Son amitié n'a qu'une visée, l'endormir afin de mieux la terrasser. Les coépouses partagent le même époux mais n'ont pas le même privilège auprès de celui-ci. Tandis que l'une est la favorite et attend avec impatience son *defande*, l'autre le vit comme un purgatoire. Les coépouses sont elles-mêmes des croix les unes pour les autres. Elles créent des histoires pour mettre à mal leurs coépouses face à leur époux et ainsi gagner sa confiance. Ramla va payer les frais de moult coups, montés par sa coépouse Safira qui voit en la présence de Ramla, sa chute prochaine, sa déchéance programmée. La jeunesse de sa rivale, sa beauté, sa finesse la déconcertent et lui font perdre confiance en elle. La même rivalité se vit lorsque la fille de l'une est promise au mariage au détriment de celle de l'autre :

31- On t'a jeté un sort, ma parole ! Oh quel malheur ! Voilà ta petite sœur Hindou qui va se marier avant toi. Quelle honte mon Dieu ! Tu n'as pas pitié de ta pauvre mère. Tu veux juste que ta marâtre, la mère de Hindou me nargue encore plus. (p.33).

De tels propos de la bouche de la mère de Ramla montrent bien que la femme est une louve pour l'autre femme. Elle est tournée en dérision par sa coépouse et, tout ce qui peut la discréditer devant l'autre, est un point de marqué. La polygamie étant inévitable, la femme doit être psychologiquement préparée à avoir des coépouses :

32- Ma seule inquiétude c'est qu'il a déjà une épouse. J'aurais voulu t'épargner la polygamie ! Moi qui en souffre tous les jours, mais de toute façon, si tu ne retrouves pas une femme en entrant dans un foyer, tu en es rattrapée par une autre fatalement tôt ou tard [...]. Mieux vaut finalement en trouver une que d'en attendre une autre ! [...] une nouvelle qui fera pâlir d'envie et de jalousie plus d'une dans son repaire de louves. (p.36).

La mère de Ramla, en dévoilant le choix porté sur son futur époux révèle subtilement les dangers qui guettent la femme dans son foyer. Elle doit d'ores et déjà intégrer qu'elle est appelée à partager son époux avec d'autres femmes qui seront ses ennemis à vie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle signale son désir de la protéger de ses « sorcières de marâtres» (p.36).

Ces mots sont bien pesés et employés à dessein. Les coépouses sont si dangereuses pour leurs semblables que le père de Ramla achète des écorces pour protéger sa fille de sa coépouse. Il convoque même les marabouts pour préparer une « eau bénite » qu'elle doit boire pour se protéger de ses coépouses qui sont certes des ennemies connues (p.107).

Ainsi, on ne peut escompter du réconfort nulle part, même pas auprès de la coépouse qui parfois est l'instigatrice du courroux de l'époux. Hindou souligne tout de même que les coépouses se parlaient mais elles se contentaient des futilités n'ayant aucun lien avec leur vécu quotidien :

33- On se parlait, mais rien que des banalités. Aucune vraie confiance, toujours ces -dits, cette hypocrisie et cette méfiance. (p.114)

Les femmes elles même ne sont pas solidaires. Bien que souffrant du même mal, elles refusent de partager leurs problèmes, leurs souffrances afin d'y trouver ensemble des solutions ou de mieux s'entraider. La narratrice rajoute par ailleurs comme une boutade qu'on ne peut se sentir plus solidaire qu'au milieu des autres (p.114).

Cette construction antithétique montre bien la mise en quarantaine des unes par les autres face à l'enfer qu'elles vivent avec la gent masculine. Par conséquent, la solidarité qui devait être le leitmotiv de ces femmes cède place à de l'hypocrisie, à l'individualisme et chacune est livrée seule face à son bourreau. Elles se liguent les unes contre les autres pour être la préférée de l'époux, et de ce fait, tous les coups sont permis. C'est dans ce sens que déclare la tante de Safira :

34- Toutes ces femmes vont te dévisager. Elles vont te toiser et n'attendent que de voir ton désespoir [...] Il suffit que tu montres ta peine pour qu'elles se moquent de toi ! Il suffit que tu faiblisses une seconde pour que ta coépouse prenne le dessus à jamais. Il n'y a pas pire ennemie pour une femme, qu'une autre femme ! (p.136)

Fort de cela, l'homme peut se permettre de maltraiter la femme comme il l'entend puisqu'il sait qu'il n'a de compte à rendre à personne, surtout pas aux consœurs de la victime.

Safira est désormais prête à tout pour reconquérir son homme puisque la nouvelle épouse semble lui ravir la vedette. Elle déclare bien ne plus l'aimer mais sa jalousie malade la pousse à des extrêmes pour récupérer l'homme :

35- Je suis prête à tout sacrifier pour récupérer mon époux. Récupérer l'homme ! Pas l'amour. Lui, il est mort et perdu à jamais [...]. Il l'a tué de ses mains. Que dis-je ? Non ! De son sexe ! (p.11)

Elle va consulter des marabouts pour que son époux répudie sa coépouse Ramla. Elle souhaite que cette dernière ne puisse pas avoir d'enfant car la présence de celui-ci réduira non seulement l'héritage des siens mais aussi l'amour que leur porte leur père (p.165). Elle en vient à suivre le cycle menstruel de Ramla par le biais de l'assiduité de cette dernière à la prière. Il est nécessaire de préciser que lorsque la femme musulmane a ses menstrues, elle ne se présente pas à la prière. Ainsi pouvait-elle l'épier pour savoir si elle continuait ses prières ou pas. Safira se livre à des dépenses incontrôlées ; elle en vient même à détourner l'argent que lui remettait son époux pour la ration ou pour le *zabat*² à d'autres fins. Elle voulait à tout prix nuire à sa coépouse et l'inciter à quitter le foyer conjugal ou à amener son époux à la répudier trois fois et non pas qu'une. Lasse d'attendre les effets des mauvais sorts jusque là convoqués, Safira décide de soutirer dix mille euros du coffre-fort de leur époux dans le but de se venger de sa coépouse lettrée avec qui Alhadji a préféré voyager pour l'Europe, la traitant « d'illettrée ». Une fois que l'époux se rend compte de la disparition de son argent, il fait appeler ses deux épouses. La première, Safira, déclare n'y avoir pas touché et accuse de ce fait Ramla qu'elle sait pourtant innocente (p.175). À cause de ces manigances, Alhadji en vient à les répudier toutes les deux. Tandis que Ramla rentre chez ses parents, Safira préfère aller chez sa belle-sœur à qui elle présente les faits en tenant sa co-épouse pour fautive bien que sachant que la faute lui revient (p.179). Elle pousse son cynisme jusqu'au bout et tient à se débarrasser à tout prix de sa coépouse mais surtout de sa rivale (p.182).

Pour vaincre sa rivale, Safira va même jusqu'à utiliser des pommades pour assécher ses parties intimes et leur donner une « nouvelle jouvence » afin de permettre à l'époux d'en tirer satisfaction pendant son tour de *walaande*³. Elle l'incite ainsi à ne penser qu'à elle et à attendre avec impatience son prochain tour. Elle donne même du viagra à son époux pour davantage « raviver son désir ». Ce faisant, elle réussit à écarter sa rivale des pensées de son époux. Elle se sert également de ses enfants et des domestiques pour mieux asseoir ses manigances en montant des « coups contre Ramla » (p.193). Lorsque c'est à cette dernière de

² Ce terme signifie aumône obligatoire. C'est le troisième pilier de l'Islam.

³ Ce mot renvoie à l'art de partager un mari.

faire la cuisine pour Alhadji, elle fait verser du sable sur les grillades et dans la farine destinée à faire le couscous. Afin d'inciter davantage Alhadji à la colère, elle en déverse aussi sur le lit conjugal, dissimule savon de toilette et papier hygiénique, Salit les serviettes (p.193). Elle se décape avec les produits éclaircissants pour rivaliser avec Ramla et attirer le regard de leur époux. À la fin de son *defande*⁴, elle verse « discrètement les urines dans les recoins, laissant trainer une de ces effluves diffus et sommairement nauséabonds, juste assez pour incommoder à suffisance les sens affutés d'Alhadji » (p.19). C'est immonde de voir combien la femme est elle-même sa principale ennemie. Penser à de tels actes pour nuire à l'autre demande beaucoup d'efforts et d'énergies. Safira semble fière d'elle lorsqu'elle dit :

36- Telle une araignée, je tissais inexorablement, à toile autour de mon innocente coépouse. Elle tombait toujours dans mes pièges habilement tendus et se faisait réprimander par Alhadji. (p.194)

De plus, c'est encore Safira qui fait croire à Alhadji que Ramla doit avoir une liaison : elle entreprend d'appeler Ramla en pleine nuit sachant pertinemment que c'est le *defande* de cette dernière et qu'elle doit être avec leur mari. Son ambition est de faire croire à l'époux qu'il s'agit d'un amant avec qui sa coépouse entretiendrait des relations extra conjugales. Les complots ourdis contre la seconde épouse ont failli coûter la vie à celle-ci qui s'en sort avec une fausse couche due à la grande terreur face aux menaces d'Alhadji. C'est encore Safira qui la conduit à l'hôpital et reste à son chevet. Cependant, à son réveil, Ramla fait une déclaration forte :

37- Ce n'est pas la peine de jouer encore la comédie Safari ! Nous sommes seules. Un peu de sincérité entre nous pour une fois. Je te remercie de m'avoir aidée ce soir mais je sais que tu me détestes. Je sais que tu as fait plein de choses pour me nuire. Je suis au courant de toutes tes manigances [...] Tu vois ? Comme toi, je n'étais qu'une victime [...]. Je n'ai pas choisi d'être ta rivale ou de te prendre ton époux. (pp.200-201)

Au final, Safira a réussi à faire partir Ramla puisque cette dernière a choisi d'aller rejoindre son fiancé dont elle était amoureuse.

I-2-3- Les matrones

Du latin *matrona*, « dame », « épouse », et dérivé de *mater* « mère », ce sont des femmes d'âges mûrs, expérimentées, sages, d'aspect digne et respectable. Elles sont généralement mères de famille. Les matrones se démarquent par leur posture sociale qui impose le respect. Cependant, elles se révèlent parfois complices des complots ourdis par les mâles pour rabaisser la femme.

⁴ Tour de cuisine et tour de moments intimes avec l'époux.

C'est à elles que revient la charge de préparer la future mariée malgré ses réticences, de lui donner des conseils qui contribuent à asseoir l'autorité des hommes, de conduire ou mieux d'accompagner cette dernière chez son époux. C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'intervention du père de Hindou et Ramla qui, à l'adresse de Goggo Nenné intime un ordre dans le but de l'inciter à amener les nouvelles mariées vers les véhicules apprêtées pour la circonstance (p.19).

Sans tarder, sa sœur pousse l'une des jeunes filles du coude, l'invitant ainsi à remercier son père et ses oncles. C'est à la belle-sœur, la plus âgée de toutes les femmes, d'annoncer à *Daada-Saare*⁵ l'arrivée de la nouvelle mariée, de sa coépouse. Elle lui récite le rôle que la première épouse doit jouer auprès de la nouvelle-venue :

38- Ma chère Safira, voilà ta amaria⁶ Ramla. C'est ta petite sœur, ta cadette. Elle est ta fille et sa famille te la confie [...]. C'est toi la daada-saare et tu le sais [...] le guide de la maison [...], tu demeureras même s'il en épouse dix autres ! Alors un seul mot, patience car tout est sous ta responsabilité... (p.23).

Il ressort des propos de la tante de Ramla qu'elle encourage le mariage précoce puisqu'elle dit bien à Safira que la nouvelle épouse est sa « fille », ce qui est du reste vrai. Elle souligne également que le mari peut en prendre dix autres et, par là même, légitime la polygamie pourtant à l'origine de plusieurs discordes familiales. Pour elle également, la première femme doit s'armer de patience et en faire preuve en toute circonstance, d'où le leitmotiv à l'endroit de Safira :

39- Pour cela, tu devras intégrer à jamais la maitresse de soi. Le munyal ! Toi, Safira, la daada-saare ! munyal, munyal... munyal ! (p.23).

Lesdites recommandations vont aussi à l'endroit de Ramla :

40- C'est elle la maîtresse de maison ! tu n'es que sa petite sœur. À toi les tâches ingrates. Obéissance absolue, patience devant sa colère, respect ! munyal, munyal... munyal ! (p.23).

Tout se passe comme si la deuxième épouse devenait l'esclave au service de la première. Le plus surprenant c'est que c'est la matrone qui institue elle-même cet état de chose : elle se charge de plantes pour oindre le corps de la femme afin de procurer à celle-ci du charme. Non pas qu'elle le fasse pour la femme elle-même ! Mais simplement pour que l'époux soit sensible à ce charme. C'est donc dire qu'elle fait tout pour le bien du mâle au détriment de son semblable.

⁵ Mère de la maison, première épouse.

⁶ Nouvelle mariée en terme Haoussa.

En somme, Djaïli tourne en dérision ceux qui se passent pour les complices des actes pervers que doivent subir les femmes dès leur tendre enfance, dans leurs foyers ou auprès de leurs parents. Elle passe en revue tous ceux qui peuvent être considérés comme contribuant à réduire la femme ou la jeune fille à l'état d'objet, de propriété de son semblable masculin. Le mâle, les coépouses et les matrones sont du coup ceux qui se complaisent dans le jeu de la réduction de la femme au statut de subordonnée. Toutefois, la femme n'adopte pas l'attitude du « béni oui oui » faces à toutes ses souffrances.

I-3- La révolte des dominées

Les sentiments de déperdition et de réification du corps féminin, inhérents au roman, ne sont pas sans donner naissance à une inévitable perte de l'individualité qui, usurpée, semble dissoudre l'identité des protagonistes et invoquer le désir de renaissance et de reconstitution du « moi » féminin. Il y a pour ainsi dire, une volonté de destruction de la figure parentale chez l'auteure et, dans la perspective d'une déstructuration de la famille, le corps féminin tend à se décoloniser de toutes formes de tradition qui empêchent la femme de s'émanciper : « *La femme, sans avoir été consultée, [était] précipitée dans le rôle mystifiant de gardienne des valeurs traditionnelles, valeurs qui ne lui garantissaient pas déjà un espace acceptable d'autonomie.* » (Kemedjio, 1999 : 117).

La protagoniste arrache son corps de l'ordre patriarcal en anéantissant toutes formes de violation des corps féminins qui ont meurtri et détruit des générations de femmes en général, musulmanes en particulier. Elles traduisent leur révolte à travers le mutisme ou la résignation, la fugue et le déni de la maternité.

I-3-1- Le mutisme ou la résignation

La femme ploie sous des pesanteurs sociales qui font d'elle une victime du patriarcat dans l'œuvre. La fille se trouve dépourvue de toute affection paternelle. C'est en ce sens que Ramla déclare :

41- Je suis une fille pour mon plus grand malheur. Je ne pourrai jamais, comme un garçon, me réfugier un jour dans ton giron ou pleurer sur ton épaule. Cela ne se fait pas. Une fille ne peut se rapprocher de son père, une fille ne peut embrasser son père. (p. 64).

Elle déplore ainsi sa condition et convoite subtilement celle du garçon qui jouit de tous les privilèges. L'homme ne compatit pas à la souffrance de la jeune fille : il est indifférent à sa douleur. La femme, quant à elle, ne doit pas espérer expérimenter l'amour de l'homme, même pas dans son foyer conjugal, car tout est fait pour concourir à la jouissance exclusive de ce

dernier. Ainsi, la femme demeure « *une éternelle mineure, subordonnée à l'homme et lui devant obéissance !* » (Alia Tabai, 2001 : 92). Sous le poids de l'homme et de la religion, la femme n'a aucune alternative. Elle se replie alors sur elle-même et dépend des envies de l'homme. Elle est claustrée du fait des multiples interdits. La femme se referme donc sur elle et vit dans un monde clos puisqu'elle ne peut se confier à ses semblables (mères, tantes, coépouses) qui sont des rivales et parfois des complices de l'homme qui a le droit de regard sur ses différents mouvements :

42- Il [revenait], comme toujours, à notre chauffeur de nous conduire où il serait nécessaire. Histoire de contrôler aussi nos mouvements. (p.191).

Son investissement des lieux est réduit à sa portion congrue : l'appartement, la cuisine ou l'hôpital. Tous les espaces jouissifs étant réservés aux hommes. La femme est immobilisée à longueur de journée dans la maison que l'on pourrait assimiler à une geôle où elle se consume à petit feu sous le regard enchanteur de la coépouse.

Si dans l'œuvre, c'est une narratrice qui relate les faits, il n'en demeure pas moins que la prise de parole revient aux hommes lorsqu'il s'agit des interventions réelles, au détriment de la femme qui n'intervient que pour se justifier devant ces derniers ou se plaindre à sa mère. La femme, la fille, ne s'exprime, à tout prendre, que par le silence puisque le verbe devient l'apanage de l'homme : « *L'ordre patriarcal [ayant] institutionnalisé la culture du mutisme.* » (Nouaga, 2001 : 92). L'identité de la femme est ainsi liée au silence puisque les préceptes sociaux et religieux sont pour ainsi dire liberticides pour elle. Ceux-ci légitiment la non-existence de la femme. Du coup, habituée au silence, la femme n'a aucune velléité de révolte car l'auto-affirmation féminine lui semble d'aucune importance. Dès lors, le *statu quo* de la société est garanti. On peut dire en somme que le silence féminin, tout en octroyant à l'homme le pouvoir dévolu à Dieu, annihile la femme, voire la bannit et la tue en un mot. Sa seule issue salvatrice devient de fait la fugue.

I-3-2- De la fugue

Elle fait partie de moult solutions qui s'offrent à la femme face au trauma qu'elle vit. La fugue consiste à quitter un lieu pour un autre à l'insu de l'entourage. Elle est très souvent la conséquence d'une maltraitance. Dans l'œuvre, Hindou est principalement sujette aux fugues. Lorsque déclarée folle par son entourage, Hindou dit ne pas l'être et précise qu'elle est à la quête de la liberté :

43- Elle étouffait et ne voulait qu'une chose, qu'on la laissât partir, qu'on la laissât s'éloigner de ce petit monde qu'elle rebutait tant. Fuir ce lieu qui lui faisait peur, cet endroit qui l'oppressait. Partir d'ici et se réfugier ailleurs. (p.12)

Doit-on préciser que cet « ailleurs » est le monde idéal, dépourvu de toute présence patriarcale ? Où la peur n'existerait plus ? Où l'égalité serait l'apanage de ses occupantes ? Hindou qu'on dit possédée ne vit que les conséquences néfastes d'une brutalité dont elle a été victime : celle d'un époux par trop violent, et qui l'exerce sur son épouse et non pas sur son semblable de même sexe. Hindou ne subit que des affres à n'en plus finir avec son brute d'époux. Elle prend conscience de ce qu'elle court un grave danger en s'obstinant à rester auprès de lui, observant aveuglément le fameux « *Munyal* », synonyme de patience. Par une de ces nuits où Moubarak mit en relief sa condition même de brute innée, Hindou se rend à l'évidence qu'elle court un danger et prend la résolution de fuguer, partir bien que n'ayant aucune destination. Ce départ plonge son père dans une colère indescriptible parce qu'il y voit une trahison. D'ailleurs, la seule justification qu'il y trouve, c'est que cette dernière est allée chez un amant. Il accuse par conséquent la mère de Hindou de complicité. Pendant son « exil » qui n'a duré qu'un mois, Djebba prend soin de Hindou : elle soigne ses « traumatismes » et lui porte une attention particulière qui lui font « oublier provisoirement ses déboires. » (p.121).

Par ailleurs, pour se soustraire des allégations de son entourage qui trouve qu'elle est « folle », elle semble vouloir « fuir ». Or, cette volonté de partir a au fond, pour but de lui permettre de « respirer », de « voir la lumière du soleil ». Le cadre, les autres personnages, leurs propos tenus à son endroit, les coups encaissés ne sont pas de nature à lui permettre de s'épanouir. Son « père », son « époux », son « oncle » et « la voix des hommes de sa famille ! » lui imposent d'observer le « *munyal* » qui lui consume l'intérieur. Safira n'est pas en reste. À l'arrivée de Ramla dans le foyer, c'est-à-dire le jour des noces, Safira est si mal qu'elle souhaite se retrouver ailleurs. (pp.139-140).

L'ici chez les personnages féminins est un espace qui opprime ; c'est un enfer et du coup, l'ailleurs devient libérateur, mieux le paradis. À la fin du roman, Ramla, pour se soustraire de l'emprise de son époux Alhadji Issa, emprunte la voie de la fugue :

44- Elle s'est enfuie dans la nuit, laissant toutes ses affaires. (p.203).

Tout ceci traduit qu'elle n'était pas obnubilée par les biens. Elle refuse de se faire prisonnière du matériel. Elle recherche avant tout, un lieu où elle peut véritablement s'épanouir. Pour ce faire, la femme en vient même à refuser la *maternité*.

I-3-3- Le déni de maternité

C'est le refus physique et psychologique de la grossesse et de toutes ses manifestations. C'est le désaveu de grossesse qui constitue un problème psychologique souvent associé aux femmes ayant une structure de personnalité limite, dépendante, psychotique avérée. *Munyal, les larmes de la patience* fait une représentation de la femme dont l'individualité est réduite à la puérité. La protagoniste africaine du roman n'est qu'« une femme-fille » qui se voit privée de sa féminité. Si on l'entretient par le biais des « *gaadés* », avec lesquels est oint le corps de la femme, c'est dans le but de procurer du charme au corps de celle-ci afin de mieux séduire son époux. Elle entreprend de :

45- Visionn[er] des films érotiques (...), d'utiliser des onguents (...) censés donner à (ses) parties intimes une nouvelle jouvence. Certaines pommades les asséchaient, les rendant ainsi difficiles à pénétrer et donnaient l'illusion d'une nouvelle virginité. On souffrait alors le martyr à chaque rapport, mais s'il en tirait satisfaction, pourquoi pas ? (p.192).

En fait, tout est fait d'une part pour satisfaire les désirs de l'homme et d'autre part pour mettre en péril la rivale : la coépouse. (p.194).

La fausse-couche de Ramla peut être considérée comme synonyme de déni de la maternité. De plus, cette « fausse-couche » dévoile à suffisance la brutalité et la violence du geste et des mots de l'homme :

46- En rage, il la battit violemment... Elle cria, pleura, jura qu'elle était innocente. Exaspéré, il sortit par-dessous le canapé un long couteau bien aiguisé. Le lui mettant sur la gorge, il menaça. (pp.196-197).

Elle peut également être considérée comme un acte de viol du corps féminin devenu ainsi l'instrument de l'homme et donc chosifié. Tout ceci arrive par une femme qui devient pour ainsi dire complice de l'ordre patriarcal. Safira a ourdi le complot contre Ramla, sachant pertinemment que leur époux s'en prendrait à elle. La femme sait magnifiquement corrompre et morceler le destin de sa rivale, pour paraphraser Mariama Bâ. Djaili dévoile une société qui « dévore » ses femmes, les livrant dès la tendre enfance à la dégradation : elles n'ont pas droit à l'éducation, à une insertion sociale, qui pis est à la parole. La femme souhaite exister autrement et veut rompre la destinée fatale instaurée par le système phallocratique qui impose et refuse tout échange. Dans ce sens, Ramla déclare avoir été poussée dans les bras d'un homme qu'elle ne connaissait pas, pour assurer le confort matériel de ses parents. Ses aspirations n'ont pas été prises en compte. En effet, elle avait des projets avec un garçon de son âge :

47- Je préférerais épouser mon fiancé. Le premier qui a obtenu ma main et que j'aimais. On avait des rêves, des projets d'avenir. On dit que la cohabitation avec un mal-aimé est pire que la perte d'un bien-aimé (p.201).

L'incident qui conduit à la perte de son enfant lui est plutôt salvateur (« Qui te dit que j'en veux un ? » p.200) puisqu'elle rabroue Safira, qui pour la consoler, lui dit qu'elle aura très vite un autre enfant.

On voit bien que s'il y a matricide dans l'œuvre djailienne, il ne constitue pas un refus de la maternité de manière irrévocable. C'est tout au plus une remise en question de la procréation.

Au demeurant, le désir d'exister autrement, de rompre avec la destinée féminine commune proposée par la structure phallocratique naît chez la femme comme nous le fait savoir Safira :

48- J'avais supplié Alhadji de me laisser suivre les cours d'alphabétisation, et il avait accepté, quoique un peu moqueur. (p.191)

La femme veut quitter le statut de spectatrice à celui d'actrice. Elle veut purifier ainsi son corps et du coup, renaître, retourner à elle-même et faire en sorte que son existence de femme soit dénuée de toute contrainte. Le corps de la femme marchandé et martyrisé appelle à la revendication et à la reconquête du « moi » usurpé, meurtri par les mots et les coups et révèle derechef le contexte décadent de l'Afrique et plus particulièrement du Cameroun. Rangira Gallimore (1997 :46) dit dans ce sens que :

La romancière dépeint à travers son œuvre une société où les instances dirigeantes se soucient très peu de l'avenir du peuple, où les obligations familiales sont inexistantes, et où l'exploitation (...) constitue une valeur normative. Au sein de cet univers décadent, les rapports entre parents et enfants se sont renversés.

Ainsi, ces instances laissent libre-court à l'homme qui s'inspire de toutes les formes de violence pour rabaisser la femme et la maintenir dans le silence et l'obéissance. Pour parvenir à ses fins, la gent masculine compte avec ses complices que sont les matrones et les coépouses.

Au total, qu'elle emprunte des formes de violence tant physique que psychique ou de l'ostracisation de l'autre, la manifestation de la transgression a toujours dans l'espace du roman un effet boomerang dans la mesure où celle qui en fait les frais finit par se révolter. Cette révolte passe par le mutisme, la fugue ou le déni de la maternité pour révéler, in fine, une transgression dont il convient, à présent, d'interroger le jeu.

CHAPITRE II : LE JEU DE LA TRANSGRESSION

Parler de transgression revient à s'appesantir sur le non-respect des règles, des codes, en laissant paraître qu'il existe une norme à respecter. La littérature féminine à ce propos dépasse les limites imposées, fixées à la convenance de l'écriture des hommes. Les femmes auteures se définissent dans ce conflit avec l'ordre établi. Elles rejettent les habitudes scripturales des hommes voire de la société du reste patriarcale. Ainsi, dans l'œuvre de Djaili, on peut assister à une polyphonie langagière avec une alternance de narratrices. Aussi, deux histoires émanant du vécu des femmes dans leur foyer respectif se côtoient. Les types textuels se côtoient tout comme le genre oral trône en bonne place à côté du genre écrit. C'est une volonté pour l'auteure d'exprimer les souffrances quotidiennes du « sexe faible » en proie aux figures masculines dans une posture anti patriarcale, résistant à l'exclusion de la femme. Djaili Amadou Amal dans son écriture, refuse de s'aligner aux normes par le biais de la déconstruction des codes de la grammaire, du recours aux constructions familières, de l'emploi des expressions connotant la violence et la révolte. Elle adopte un style d'écriture quasi nouveau.

Le jeu de la transgression que nous analyserons dans ce chapitre permettra de voir comment l'auteure transgresse les normes établies, comment au moyen de l'écriture on peut exprimer la violence et la révolte et en quoi la langue peut être au service de la subversion.

II-1- La déconstruction des codes

La déconstruction des codes consiste en l'annihilation des codes, notamment le refus de classification par le biais du sexe, l'existence de plusieurs voix narratives et la remise en question de la notion de genre textuel.

II-1-1- Le refus de catégorisation

Si les catégories de sexe sont des constructions qui permettent le fonctionnement inégalitaire de la société, elles peuvent subir des décalages d'une culture à une autre. Il existe des mécanismes d'intégration des normes associées à chaque sexe.

Les stéréotypes ont une place importante dans la catégorisation étant donné que dès la prime enfance, ils sont intégrés et inscrits profondément en mémoire. Ils peuvent donc être réveillés facilement. Il est patent que les catégories de sexe sont des forces indispensables dans l'exercice de la domination aux niveaux social et individuel. Du point de vue social, les catégories de sexe génèrent et permettent la différenciation des traitements. Quant à l'aspect

psychologique, les catégories de sexe sont le mécanisme même qui construit les stéréotypes réels dans chaque interaction sociale.

49- La seule preuve que j'ai de l'amour paternel, est celle d'exister [...] Il gardait une distance infranchissable avec ses filles. Les garçons quant à eux le voyaient plus souvent. Ils pouvaient entrer dans son appartement, manger avec lui et même des fois, l'accompagner au marché ou à la mosquée. Par contre, ils ne pouvaient trop s'attarder à l'intérieur de la concession, fief des femmes. (pp.24-25)

Les discours sur la parité sont alors perçus comme étant les tentatives pour légitimer l'exercice d'un pouvoir. Les relations entre sexe, genre et pouvoir renvoient aux enjeux de catégorisation des genres. L'imagerie populaire place l'homme dans le corpus dans une posture englobant celle de la femme, lui conférant ainsi un rôle créateur : tandis qu'on exacerbe les facultés des hommes, on dépossède les femmes des leurs et les rend tributaires des hommes pour la majeure partie de leurs activités. On y lit un mécanisme révélateur des constructions de genre où seule la domination des hommes sur les femmes devrait justifier la séparation de l'humanité en deux groupes distincts.

Or l'auteure voudrait tourner en dérision cette catégorisation socialement figée dans laquelle l'homme ne peut se définir comme tel que de par sa position de maître et de l'usage esclavagiste qu'il fait de la femme considérée comme son sujet. C'est ce qui justifierait le fait qu'elle attribue à une femme l'idée de partager une expérience dans laquelle l'homme, dominateur, pourrait se rabaisser pour faire plaisir à son épouse en lui apprêtant un repas. Il s'agit là d'un acte considéré par les personnages comme inimaginable, inconcevable, extraordinaire et à la limite abominable :

50- - Va voir comment son mari la suit partout et lui tourne autour comme un chien fidèle à son maître.
- Non !!!
- J'étais là-bas. J'ai vérifié par moi-même. Et s'il te plaît, un jour qu'elle se plaignait d'être fatiguée, il lui a même fait la cuisine.
Je n'en revenais pas et regardais sceptique mon amie. Un homme empressé et aimant, oui c'est possible. Mais un homme qui fait la cuisine ? J'avais du mal à le croire. (p.185)

Ceci participe du souci de l'auteure de bannir certaines idées préconçues dispatchant les tâches en fonction du sexe de l'Homme. Autrement dit, il s'agit d'une destruction de tout désir de hiérarchisation fondée sur le sexe, le genre, donnant au mâle la suprématie sur la femme. En effet, l'époux (maître), quitte le statut de dictateur (rôle attribué socialement dans le corpus) pour occuper celui de l'être soumis (supposé par la même société être l'apanage des femmes). On comprend dès lors qu'il revient à l'Homme de procéder à un questionnement sur soi et sur le monde en déconstruisant les carcans dans lesquels il évolue ; d'où la nécessité de

mettre sur pied des moyens comme l'écriture satirique pour permettre à chacun de s'épanouir et d'anéantir les diktats sur les genres. La déconstruction des genres devient *de facto* l'affaire de tous et plus particulièrement celle de Djâïli.

Le refus de la catégorisation se manifeste donc par le fait de s'opposer à une classification suivant le sexe, impliquant d'un côté le sexe fort, dominant et de l'autre côté le sexe faible. Ce n'est cependant pas le seul moyen pour traduire la transgression. Celle-ci se manifeste également par la polyphonie langagière à travers la multiplicité des points de vue narratifs dans l'œuvre.

II-1-2- La polyphonie langagière : les multiples points de vue

« Polyphonie » vient du grec « *pluphônia* » qui signifie « multiplicité de voix ou de sons ». Elle consiste à produire des formes et des genres littéraires variés. La notion de polyphonie renvoie aux réflexions de Bakhtine qui, par ses analyses linguistiques sur la poétique de Dostoïevski (1970) remarquait que l'œuvre romanesque n'est pas un dialogue clos de l'auteur, mais un lieu par excellence de dialogue, d'interaction et de rencontre de plusieurs voix. Il s'agit de la multiplicité de consciences et des pluralités de styles qui se disputent et se font entendre simultanément à travers le discours du narrateur. Bakhtine pense que la polyphonie est utilisée pour référer aux discours des personnages qui se croisent comme autant de voix apparemment autonomes et non hiérarchisées. C'est

Toute causerie chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y retrouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' « on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document ou un livre... Parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. (Bakhtine, 1978 : 158)

À lire *Munyal, les larmes de la patience*, on peut être tenté de considérer l'œuvre comme une suite de nouvelles, du fait de la succession d'histoires relatives à des héroïnes différentes, des voix narratives différentes, de la discontinuité des événements présentés. En effet, Ramla assume la narration de la quatorzième page à la soixante-neuvième page, Hindou de la soixante-douzième à la cent-troisième et Safira de la cent-trente-sixième à la deux-cent-neuvième. Notons tout de même qu'un narrateur anonyme plante le décor dans le texte introductif (pp.7-12).

Les points de vue varient dans *Munyal, les larmes de la patience* : on passe d'un point de vue omniscient comme dans :

51- Hindou, que toute cette agitation laissait de marbre, ressassait ses pensées, indifférente à tout ce qui se tramait autour d'elle [...]. Aujourd'hui, invariablement, à la suite des voix qu'elle était la seule à entendre, elle murmurait les mots en sourdine. (pp.9-10)

à un point de vue interne:

52- J'avais la tête baissée, l'émotion me submergea. Mes tantes nous avaient conduites Hindou et moi dans l'appartement de notre père. (p.14)

Les narratrices peuvent être des femmes-adultes, de jeunes femmes ou un tiers à qui l'auteure laisse la charge de relater les faits. Ils usent de plusieurs formes de distanciation pour rendre compte des discours qu'ils rapportent parmi lesquelles le discours direct :

53- Elle n'en était pas consciente. Elle grelotait toujours, fébrile. Alhadji la considéra froidement et fit rageusement :

- Tu es en train de tacher le tapis et tu as bousillé le fauteuil qui coûte une fortune. Imbécile ! C'est quoi ? Tes règles ? Lève-toi immédiatement, va-t-en ! (p.199).

La double énonciation permet tout un jeu d'influences réciproques s'échelonnant de la « captation » à la « subversion », visant à rendre un sujet-parlant spécifique responsable de ses propos tout en déclinant de ce fait toute volonté de l'assimiler aux propos du narrateur. Parler de polyphonie narrative revient donc à observer la fragmentation de l'instance énonciative en plusieurs voix narratives servant de relais énonciatif au narrateur principal, en se plaçant à l'origine d'un récit enchâssé, où s'insèrent des répliques en style direct.

La polyphonie dans le cadre d'une approche dialogique implique aussi que toute parole soit traversée de discours antérieurs, des idées de la doxa. Lorsque ces discours « extérieurs » sont explicites ou simplement évoqués dans la parole d'un locuteur, l'énoncé faisant apparaître une pluralité de voix, sera dit polyphonique. C'est ce que l'on relève dans l'extrait suivant :

54- C'est vrai qu'on dit que l'amour est aussi long qu'une route sans fin, aussi profond qu'un puits, aussi brûlant que le feu, aussi douloureux qu'un coup de lance ! Ça doit être ça ! ajouta-t-elle [...] (pp.184-185).

On le voit, le narrateur laisse parfois la voix à des personnages intradiégétiques qui rapportent à leur tour un nouveau récit. C'est ce que remarque Couturier (1995 : 73) lorsqu'il déclare :

Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser [...] Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine » pour reprendre l'expression de Käte Hamburger.

Les sources d'énonciation qui s'enchevêtrent dans notre corpus participeraient, à une stratégie de fuite utilisée par l'auteure pour déconnecter le discours narratif par rapport à son discours personnel et donner l'impression que le roman est écrit par plusieurs locuteurs qui se distinguent d'elle aux plans syntaxiques, sémantiques et pragmatiques afin de piéger le lecteur. La narratrice (en 54) pour le cas d'espèce fonde les faits dans l'ensemble des descriptions, de l'évocation des faits habituels, des pensées des personnages à la dynamique narrative.

Notons que par le biais de la polyphonie, Djâïli établit une idéologie subversive sans que cela lui soit directement imputé dans la mesure où elle parle par la voix des personnages en disparaissant derrière celles-ci. On comprend avec Chevrier (1987 : 110-111) que :

La polyphonie se lit par la volonté d'évacuer le narrateur omniscient du roman classique, au profit d'une multitude de narrateurs seconds qui disent la complexité contradictoire de leur environnement. Cette écriture polyphonique a pour effet, d'une part de briser la linéarité de l'intrigue, et, d'autre part, de favoriser l'éclatement du texte en une multitude de fragments, digressions, dialogues qui marquent jusqu'à satiété une esthétique délibérée du mélange des genres.

C'est au lecteur donc de reconstituer les faits de manière cohérente en faisant des recoupements, le début de l'œuvre étant sa fin logique. L'histoire de Ramla est entrecoupée de celle de Hindou. La polyphonie vise pour ainsi dire à piéger le lecteur, lui donnant l'illusion que le personnage est vivant puisqu'il prend en charge son histoire et celle des autres.

II-1-3- La question du genre

Le terme « genre » n'est pas circonscrit exclusivement au domaine esthétique et encore moins à celui de la littérature. Il s'agit d'un vocable qui réfère d'une façon générale à l'idée d'« origine » comme le montre son étymon « *genus, generis* ». Kibedi-Varga (1987 :39) définit le genre comme « *Une catégorie qui permet de réunir, selon des critères divers un certain nombre de textes.* ». La problématique des genres a fait l'objet de plusieurs recherches au rang desquelles on peut citer celles de Ducrot et de Todorov (1972 :193) pour qui : « *Le problème des genres est l'un des plus anciens de la poétique et de l'antiquité jusqu'à nos jours, la définition des genres, leurs nombres, leurs relations mutuelles n'ont jamais cessé de prêter à discussion.* ». C'est dire que seuls les liens entre les productions permettent d'associer des œuvres aux autres. Tout texte littéraire s'institue donc en tant qu'œuvre dans une norme générique suivant des critères, conduits par une cohésion et une cohérence esthétiques ou éthiques.

Le genre est par conséquent défini en terme de catégories codifiées qui classent les textes en fonction de critères spécifiques. On peut ainsi avoir des « textes prototypiques » d'un genre, des textes typiques qui échappent plus ou moins au prototype et des textes atypiques qui se rapprochent d'autres prototypes.

Djaïli dans *Munyal, les larmes de la patience* s'inscrit parmi les écrivains qui abolissent les murailles séparant les genres et décloisonnent les catégories, en refusant de fait la soumission aux contraintes préétablies par les classiques. Ce roman peut être considéré comme un ensemble textuel hybride. En effet, l'appartenance générique de ce texte suscite des interrogations du fait des formes disparates qu'il revêt. Les cloisons délimitant les genres s'estompent.

Un indice du paratexte, figurant sur la première de couverture nous renseigne sur le genre textuel de l'œuvre : « roman ». Il s'agit comme le souligne Chartier (1998 : 1-2) d'une « *Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est la narration d'aventures, l'étude des mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou des passions* ». C'est donc un genre caractérisé essentiellement par une narration fictionnelle s'inspirant du réel et disposé suivant un ordre précis. Le roman :

C'est de la vie, certes, mais mise en ordre et mise en mots, c'est du réel devenu langage... Le roman nous propose une réalité représentée, pensée, mise en perspective, éclairée d'un sens. Cette transmutation du réel, cette mise en mots de la vie s'accomplit d'abord selon une sensibilité particulière de l'auteur. (Raimond, 2000 :7).

À travers son imaginaire, l'auteure offre dans son œuvre, une réécriture du monde. Le genre romanesque reconstruit pour ainsi dire un univers cohérent, ressemblant à la réalité. Et, c'est ce à quoi s'est attelée Djaïli Amadou Amal dans *Munyal les larmes de la patience*.

Toutefois, ce seuil textuel semble en contradiction avec la forme du contenu puisque d'entrée de jeu, le texte en lui-même laisse penser à une compilation de nouvelles, notamment trois, nonobstant la longueur de celles-ci : « Ramla », « Hindou » et « Safira », par ailleurs noms des trois protagonistes principales. La nouvelle est un genre de fiction narrative en prose, qui se différencie du roman par sa brièveté, la concentration, l'intensité et le caractère insolite de l'action. Elle se caractérise par une unité d'intrigue et un nombre réduit de personnages. Elle est de l'ordre du vrai, d'où d'ailleurs son nom qui la rapproche des informations journalistiques. Djaïli se livre principalement dans le corpus à une présentation du vécu assez souffreteux de la gent féminine d'un espace donné. Elle y mesure tout, de la

description à la séquence en passant par le dialogue. Par sa brièveté elle empoigne le lecteur dès la première phrase pour l'amener à la dernière sans escale, comme un dramaturge.

Le paratexte sert de nouveau de stratagème à l'auteure pour orienter le lecteur. L'épigraphe plus précisément est une citation située en amont, avant le début du récit. C'est un indice dirigé vers le lecteur en charge d'en déceler la signification latente et le rapport avec le texte à lire. Genette (cité par Cheikh Kasse, 2007 : 149) dit à ce sujet que l'épigraphe est « *Une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre [...] L'épigraphe est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur [...] Elle est à elle seule un signal « indice » de culture, un mot de passe d'intellectualité* ». Dans le cas d'espèce, c'est un proverbe qui est mis en relief, à la cinquième page du livre : « La patience cuit la pierre. », (Proverbe Peul) et qui apparaît également sous les titres éponymes de chaque narrateur. Ces textes liminaires peuvent constituer une clé interprétative desdits textes pour le lecteur étant donné qu'ils sont en tête de ceux-ci et participent quelque peu d'une stratégie de manipulation, d'influence du lecteur par l'auteure, l'associant ainsi à son projet scriptural. Décrypter cette épigraphe revient d'emblée à constater qu'il s'agit d'un proverbe et donc, d'un genre mineur caractéristique de l'oralité mieux d'une conception propre à une société donnée. Cette façon de procéder est loin d'être une norme propre au roman, genre annoncé au paratexte auctorial.

Ce corpus, accrochant par ses thématiques et par son style serait comme le précise Djaïli dans le paratexte un roman dont la particularité est d'être protéiforme même s'il se façonne suivant un canevas préétabli. Ce genre rend davantage compte de la liberté de l'auteure au moment de l'écriture. Cette dernière s'en sert pour mieux mettre en exergue son originalité marquée par l'usage d'une hybridité de genres qu'elle manipule à sa guise, créant ainsi des orientations diverses chez le lecteur et captivant suffisamment son attention.

II-2- L'espace et le temps déconstruits

L'éclatement des genres se décline comme la première stratégie de la transgression déployée par l'auteure. Ainsi est-il nécessaire de dégager le processus narratif interne mis en place pour sous-tendre l'hétérogénéité générique. Les stratégies narratives se distancent des normes établies. Nous verrons ici le mécanisme qui préside à la construction du cadre spatial et temporel en prenant appui sur l'analyse structurale.

II-2-1- L'espace

C'est le cadre dans lequel évoluent les personnages et où se réalisent les différents événements racontés. Les faits narratifs sont construits dans un cadre précis et, suivant le cours de ceux-ci, il peut être porteur de message. C'est un agent de l'action et c'est à cet effet que Mitterand (1980 : 201) remarque : « *L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action* ».

Les personnages : Alhadji Boubakari, Amraou, Oncle Moussa, Nenné, Safira, Ramla ou encore Hindou qui échangent, tout comme le narrateur qui fait part du déroulement d'une scène précise, le font à partir d'un contexte spatial donné ayant des fonctionnalités décisives. L'espace peut donc être pris comme l'une des clés pour le décryptage des transgressions faites par l'auteure dans son écriture.

En effet, dans le texte, dès le prologue, trônent des espaces quasi opposés : « la maison » et « l'hôpital » comme le témoigne ce passage :

55- Le diagnostic des médecins aussi a été sans appel. Aucun traitement à leur connaissance pour cette mystérieuse pathologie. Ils avaient simplement renvoyé la malade à la maison en recommandant de la surveiller de près. (p.9)

L'hôpital pris dans le monde du quotidien comme le lieu de la délivrance, de la guérison, et donc supposé trouver la solution à la maladie dont souffre Hindou, avoue son incapacité à la guérir et la renvoie à la maison, lieu du reste à l'origine de sa maladie. Même le lieu de réconfort est dénié à cette femme victime des bourreaux mâles. Ces derniers d'ailleurs refusent de lui porter secours à l'hôpital et la renvoient entre les mains de ses oppresseurs qui sont à la maison.

La maison quant à elle, loin d'être le lieu où la femme se sent à l'abri, le refuge par excellence, est ici la source de l'inconfort, le lieu de l'oppression, le lieu où elle est victime de tous les assauts tant verbaux, physiques, sexuels que psychologiques :

56- Va-t-en, gronda-t-il. Appelle ma sœur Nenné et qu'on la ramène discrètement. Elle a de la chance que je sois trop pressé pour la voir sinon, je lui aurais appris la bienséance. (p.102)

Les deux espaces évoqués cessent d'être des lieux d'entraide, de fraternité, de solidarité ou mieux du règne de l'amour pour renvoyer à l'espace de la réclusion, de l'enfermement, de l'« intranéité ». Ces sphères s'opposent au monde extérieur généralement perçu comme univers de misère interne, de la sécheresse, de la marginalité et de la violence. Ce dernier lieu correspond par contre à un nouvel itinéraire du personnage. En effet, l'ailleurs

(famille inconnue vivant à Gazawa) cesse d'être dans notre corpus un « Loup dévorant pour l'homme, un enfer » pour être présenté comme un abri. C'est le lieu dans lequel Hindou trouve refuge à la suite des multiples exactions subies et des rejets auxquels elle a fait face. On peut penser que l'espace du dehors est au service du personnage, se présentant comme purgatoire pour ce dernier :

57- L'attention que Djebba et les siens m'accordaient me fit provisoirement oublier mes déboires. L'hospitalité légendaire qu'ils tenaient du *pulaaku* m'insinuaient sans ambiguïté que j'étais la bienvenue ! (p.121)

On le voit, le foyer conjugal, la famille et l'hôpital cessent d'être des lieux d'entente et de partage pour devenir des espaces abritant toutes sortes de déviances violentes, et paradoxalement, l'espace extérieur comme le lieu d'épanouissement total ; ceci d'autant plus qu'il se voit réservé aux hommes présentés dans notre corpus comme étant les seuls à avoir droit au bien-être.

Enfin, dans le but de produire l'effet du réel, les écrivains doivent avoir recours aux espaces. On note dans notre corpus (non autobiographique) des indications spatiales, parfois précises, se référant à l'univers réel et ancrant pour ainsi dire l'histoire dans la réalité par le biais de la vraisemblance. L'imagination, propre au roman, peut se rendre visible à travers l'usage de l'espace. Or, l'espace djailien est bien réel. On peut le vérifier à travers les noms spatiaux tels que « Tunisie » (p.34), « Mecque » (p.39), « Dubaï » (p.30) « Maroua » (p.58), « Yaoundé » (p.26), « Europe » (p.171), « Paris » (p.175), « Centrafrique » (p.184), « La Capitale » (p.207), « Garoua », (p.120) qui renvoient à des espaces connus par le lecteur averti et existant dans le monde qui l'entoure. Par contre, la manière avec laquelle l'auteure agence les mots prouve à suffisance son génie créateur. C'est donc dire que c'est l'espace qui confère à ce texte son illusion réaliste.

Ainsi, on peut penser que les catégories de lieux convoqués sont à l'opposé des conventions littéraires de la fiction et de la doxa. Toutefois, l'illusion référentielle est la caractéristique particulière de certains espaces dans la mesure où le lecteur ne peut identifier « l'hôpital », encore moins « la maison » ni l'espace ouvert prisé par les personnages masculins dans lesquels évoluent la plupart des personnages. L'auteure par ce procédé, montre bien une rupture nette entre l'espace claustrophobe réservé au sexe faible et l'espace ouvert où se meuvent les sexes forts. On peut se demander ce qu'il en est de la temporalité, comment est-ce qu'elle se construit dans un espace euphorique et claustral selon le cas.

II-2-2- Le temps discontinu

Tout texte fictionnel est construit dans un cadre spatio-temporel où se réalisent les actions des personnages. L'espace est étroitement lié à son corolaire qu'est le temps, et tous deux sont des agents essentiels de la fiction. Notre investigation sur les procédés narratifs déployés par l'esthétique transgressive de Djaili nous invite à prêter une attention à l'organisation temporelle des événements dans le récit. Si toute fiction est construite sur l'articulation d'une suite d'actions et d'événements, ceux-ci se développent dans le temps. Dans cette lancée, Ricœur écrit : « *Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement, et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté.* » (1986 :12)

Nous présenterons tour à tour la double temporalité interne du texte à savoir le temps diégétique, temps fictif propre à l'histoire racontée et le temps de la narration, lié à la linéarité des faits narrés et à l'écriture fragmentaire du récit.

Le prologue de l'œuvre foisonne d'indicateurs temporels de l'histoire racontée. On peut lire :

58- *Depuis quelques semaines*, la mélancolie qui l'habite s'est muée à une sorte de rage à peine contenue qui la pousse à parler seule, hurlé, se débattre. (p.8).

À la lecture du texte, le récit s'ouvre sur un épisode censé figurer à la fin de la narration : il s'agit de l'accouchement et de la folie. Après les multiples épreuves subies dans son foyer conjugal, Hindou est en proie à la folie. La venue au monde de son premier enfant semble n'avoir aucun impact positif sur son état de dégénérescence. Au contraire, après « *à peine deux ans* » (p.9) de mariage, Hindou a souffert l'enfer qui la conduit à cette folie. La belle silhouette d'antan n'est plus que l'ombre d'elle-même ; elle n'a qu'une ambition, « *Partir... fuir ce lieu qui lui faisait peur, cet endroit qui l'oppressait* » (p.12).

Cette ouverture du récit correspond paradoxalement à la fin du parcours du personnage. L'état final dévoilé en amont, avant même le déploiement de la dynamique événementielle. Le temps emprunte donc un mouvement circulaire où la fin figure dès le début. La structure interne adoptée se présente comme illogique à la fin. En effet, la forme classique conventionnelle avec un début, un enchaînement de faits et une fin, ne correspond pas au schéma du récit djailien puisque plusieurs histoires se côtoient dans son texte. Cette façon de faire souligne davantage le phénomène de transgression caractéristique de son écriture.

D'autre part, plusieurs des événements remémorés par le personnage ont un impact sur le présent du narrateur. Ces faits endossent, *de facto*, la double valeur d'un passé et d'un présent tout à la fois. Le temps prend du coup moult dimensions : il peut avoir la valeur d'un passé ou d'un présent. C'est ce que montrent les passages suivants :

59- *Depuis quelques semaines*, la mélancolie qui l'habite s'est muée en une sorte de rage à peine contenue... (p.8).

60- Une si jeune fille ! Mariée *il y a à peine deux ans*, nouvelle mère depuis quelques semaines... (P.9).

61- Ce djinn se manifestait par la voix grave... celle autoritaire de son père répétant toujours les mêmes ordres... *ce jour si lointain* où on l'avait informée de tous ses devoirs, mais personne ne lui avait aussi cité ses droits. (p.10)

62- *Aujourd'hui*, invariablement, à la suite des voix qu'elle était la seule à entendre, elle murmurait les mots en sourdine (...) et elle y allait de son monologue, conversant avec un interlocuteur invisible. (p.10)

La mémoire se fait donc moteur du récit, les souvenirs jaillissent éparpillés, brusques. Les faits narrés sont rassemblés en fonction des réminiscences fortuites et suivant parfois un rapprochement thématique. Le jeu temporel entre le présent est guidé par le flux et le reflux de la mémoire. L'analepse, retour au temps passé, par la restitution des événements antérieurs, permet à Hindou de rendre présent un passé révolu et d'expliquer le présent à la lumière des faits antérieurs.

À travers le prologue, *Munyal, les larmes de la patience* traduit une écriture discontinue de l'incohérence voire du désordre. Ce procédé met en relief la figure du personnage qui racole les morceaux de vie ressuscités par une mémoire trouble et dont il faut du tact pour en saisir l'unité. Les unités narratives du récit telles que les parties, les chapitres, les scènes ou les séquences s'organisent comme des fragments morcelés, divers dans leur contenu dont il est complexe de cerner le centre. C'est ce qu'affirme Barthes (1994 :89) : « *l'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme.* »

En outre, le texte est divisé en parties, trois notamment de longueur différente. La première est constituée de cinquante-six pages, la deuxième de soixante-trois et la troisième de soixante-quatorze pages. C'est nous qui les baptisons chapitres car aucun indice ne le précise, si oui, le nom du personnage phare en début des textes dédiés aux actions de ces personnages. Le texte est subdivisé en sous-ensembles qui obéissent à une logique thématique et non pas chronologique. On comprend que c'est la mémoire lacunaire et défaillante de la protagoniste du prologue qui rend difficilement les expériences d'une vie qu'elle ne parvient plus à organiser. Cette façon de procéder, hors du commun, capte de plus en plus l'esprit du

lecteur qui serait soucieux de construire du cohérent, du référentiel là où il est déficient. Cette défaillance ou mieux ce choix de déconstruction ne se focalise pas uniquement sur les codes ou le cadre spatio-temporel, il se dénote également au niveau du choix de certains personnages à l'écart, en marge de la société.

II-3- Le choix des personnages subversifs et marginaux

Le personnage est l'un des pivots de l'action fictionnelle. C'est dans ce sens qu'on peut lire Reuteur (2000 :27) pour qui : *« Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent sens. D'une certaine façon, toute l'histoire est histoire des personnages. »*

Pour mieux capter l'attention du lecteur, l'écrivain fait appel à cet être de fiction qui facilite sa projection dans le monde imaginaire. Le personnage suscite la sympathie du lecteur ou *a contrario* son rejet suivant le rôle qu'il incarne. En outre, la représentation des personnages dans une fiction relève d'une procédure destinée à garantir l'effet du réel. Le lecteur se positionne par rapport à ceux-ci. La reconnaissance de soi qu'il opère à travers la figure fictive est accomplie par l'effet de vraisemblance qui a pour dessein de permettre au récepteur d'adhérer le mieux possible à l'univers diégétique. Le personnage représente ainsi l'élément clé de dimension centrale. Son statut narratif, sa composante psychologique, sa construction textuelle ainsi que sa fonction narrative jouent un rôle déterminant voire stratégique. C'est la raison pour laquelle il nous semble important d'interroger le choix des personnages opéré par Djaïli

II -3-1- Des personnages types

Dans les romans de la littérature africaine généralement, on remarque que les personnages ressemblent plus à des types qu'à de véritables êtres de fiction avec une caractérisation psychologique puisqu'ils représentent une identité africaine. Ils sont en effet marqués par l'histoire de leur continent, de leur pays et incarnent l'« âme » de leur peuple. Ils restent par conséquent des figures génériques qui suivent une certaine éthique, en incarnant l'identité sociale et culturelle d'un peuple, d'une société. Pour Vigier (2011 :275), *« L'identité historique du personnage peut se manifester dans ce qu'il hérite du passé et de ses ancêtres : un ensemble de traits identitaires constants ou de traumatismes enfouis qui traversent les époques et que le personnage actualise. »*

En d'autres termes, le personnage porte le poids du passé, mais le réactualise, évitant ainsi l'idée d'une identité figée et intemporelle : il est alors en perpétuelle évolution. À titre illustratif, nous pouvons convoquer Amraou, la mère de Ramla qui a dû remplacer sa sœur décédée auprès du mari de la défunte. Elle est consciente de ce que les enfants issus de cette union seront à la fois frères, sœurs et cousins. Elle accepte malgré tout et se bat pour le bien-être de sa fille dans son foyer. L'auteure Djaïli incarne, par le truchement de ses personnages, la lutte pour la reconsidération des privilèges de la femme. De Ramla à Safira en passant par Hindou, toutes représentent une identité collective et s'opposent aux clichés sociaux qui ravalent la femme au ban de la société, lui déniaient tout droit. C'est une diversité de caractères qui va permettre à l'écrivaine d'en faire de véritables individualités qui s'interrogent sur l'avenir de leur statut en tant qu'Êtres considérés inférieurs.

Chez Djaïli, il n'y a pas une héroïne à proprement parler, d'où la polyphonie énonciative relevée plus haut et manifeste au sein du roman. Le point de vue utilisé est interne et l'auteur fait parler ses personnages à la première personne ; les paroles directes sont largement développées dans le roman, rendent le récit dynamique et permettent au lecteur de se mettre dans la peau de ces personnages. Ces derniers sont souvent des figures de résistance : résistants face au pouvoir en place (Alhadji Boubakari) et face au pouvoir des hommes. La caractérisation psychologique des personnages est sommaire et ces derniers restent marqués par l'histoire tragique de la domination phallocratique. Même si certains narrateurs le vivent comme un échec, une fatalité, les autres comme Ramla ou même Safira se tournent vers l'avenir qu'elles espèrent meilleur. Ainsi pouvons-nous interpréter la figure de Ramla ou encore l'alphabétisation de Safira presque à la quarantaine révolue.

II- 3-2- Des personnages en quête d'ouverture

L'Être passe d'abord par la connaissance de son identité et celui qui la rejette se retrouve exilé dans son propre pays. Fort de ce que le personnage qui essaie de vivre en faisant fi de ses racines peut être banni de la société, Djaïli a pris la peine de façonner au préalable ses personnages dans le moule des traditions. Seulement, on se rend compte que la connaissance de la culture seule ne suffit pas, il faut s'ouvrir au monde extérieur puisque le quotidien impose des contacts avec l'autre. Le besoin d'ouverture va naître de certaines limites observées dans les coutumes.

Dans la société musulmane, l'école est l'apanage des garçons et la jeune fille scolarisée est un viol des règles. Ainsi, celles dont les parents sont nantis et civilisés, vont à

l'école mais le niveau de scolarité est restreint au second cycle. C'est ce qu'explique cet échange entre Ramla et sa mère :

63- Je ne pourrai jamais t'humilier Diddi. Tu ne m'as pas comprise... Je ne veux pas me marier. Je voulais continuer mes études. (p.52)

64- Tu as déjà terminé tes études. Tu ne serais pas en train de te marier que tu serais restée à la maison. Jamais ton père n'aurait permis que tu ailles à l'université. Ni ici, et encore moins ailleurs. (p.52)

L'instruction scolaire est donc réservée à une catégorie de personnes spécifiques et particulièrement masculines. Paradoxalement, la femme qui parvient à un niveau d'études considérable peut être pour son époux une aide dans la gestion de ses activités à l'étranger. Celle-ci jouirait alors de plusieurs faveurs auprès de l'époux pouvant entraîner des jalousies diverses chez les coépouses. On comprend donc pourquoi Safira veut rivaliser d'adresse avec sa coépouse Ramla qui est lettrée. C'est avec elle que leur époux va effectuer le voyage en Europe, au grand dam de Safira. La préférence pour Ramla se justifie par le fait que c'est elle qui jouera le rôle d'interprète lorsque besoin se fera. Cet état des choses va inciter Safira à la quête du savoir. Avec l'accord de son époux, elle suit des cours d'alphabétisation et apprend peu à peu à « lire et écrire » (p.191). Elle acquiert un téléphone (même si celui-ci lui servira d'arme contre Ramla). Elle se met à l'auto-école afin de se mouvoir sans la contrainte de s'affubler d'un chauffeur qui contrôlerait ses déplacements. Aussi ose-t-elle franchir les limites les plus insoupçonnées : « Dans le secret de ma chambre, je visionnais à présent des films érotiques. » (p.192), confie-t-elle. Elle s'éclaircit la peau pour ressembler à sa coépouse et donc à une blanche.

Ramla s'enfuit de son foyer conjugal grâce aux liens tissés par le contact avec l'extérieur :

65- Ramla était partie avant l'aube !... Il paraît qu'elle entretenait, durant des mois, des liens étroits via Internet avec son frère Amadou qui travaillait depuis un moment à la Capitale, ainsi qu'avec son ancien fiancé en fin d'études. Elle aurait aussi, aidée par ses complices, suivi en cachette des cours par correspondance. (P.207)

Hindou quant à elle, en proie à la folie, est également à la quête d'ouverture. Ses crises sont dues en l'enfermement quasi permanent dont elle a fait l'objet. Elle est interdite de sortir de chez elle parce que nouvellement mariée : elle ne peut aller chez sa mère, encore moins chez un tiers. Et, face à la barbarie de Moubarak, elle n'a aucune épaule sur laquelle reposer. Hindou s'est, pendant deux ans, repliée sur elle-même encaissant coups et propos sans pouvoir jamais s'ouvrir. D'où cette quête : Fuir ce lieu... partir d'ici et se réfugier ailleurs (p.12). Ce qu'elle parvient à faire et embrasse par la suite une joie, un soulagement offert par le nouvel espace.

On le voit, les personnages Djâiliens sont à la quête de l'ouverture : ouverture sur l'autre mais aussi sur le monde extérieur, au moyen des études, de l'Internet ou de la télévision. C'est également un cri lancé aux bourreaux afin d'être libérées d'eux. À côté de ces personnages dont l'ambition est de s'ouvrir à l'extérieur, se cachent les personnages marginaux.

II-3-3- Des personnages marginaux

La marginalité renvoie à la fois à une position géographique et à un état social. Ce terme dérive du Latin *margo, marginis* qui signifie « bordure, bord », désigne d'abord au XV^e siècle, le fait de se situer dans la marge d'une page. Puis au XX^e siècle, il est utilisé dans le vocabulaire de l'économie pour signifier : « *qui est en marge, non conformes aux normes* » (Baumgartner et Ménard, 1996 :477). La marginalité est donc considérée par rapport au centre et à la périphérie étant entendue que la marge se situe à une certaine distance du centre. De nos jours, elle renvoie au fait de ne pas appartenir à une norme sociale. Cette conception de la marginalité, dans sa position géographique, qui est loin du centre, peut être observée dans l'espace occupé par les personnages djâiliens. Le personnage Moubarak est le prototype de l'Être marginal. Il fréquente les lieux comme les boîtes de nuits où il consomme des stupéfiants, fait des rencontres avec des prostituées et, le comble, regarde des films pornographiques : attitudes proscrites par sa religion. C'est du reste ce dont il est question dans les passages ci-après :

66- Il avait avalé des comprimés de Tramol associés au viagra ! Un cocktail qui lui serait familier. (p.80)

67- Il avait aussi un lecteur DVD et n'hésitait pas à se procurer des CD classés X. C'était pour lui une nouvelle trouvaille, un autre accessoire de torture qu'il dénicha pour mieux me tourmenter. Il m'obligeait à reproduire les scènes qu'il visionnait (p.91)

68- À peine l'ouvris-je (sic.) qu'un coup de poing bien ajusté atterrissait sur mon œil droit. (p.93)

69- Moubarak me toisa du regard, installa son invitée au salon avant d'aller chercher boissons et brochettes de viande dans la rue voisine... leur conversation animée, ponctuée d'éclats de rire me parvenait, s'incrutant comme des aiguilles dans mon cœur... Pendant que je réfléchissais sur la conduite à tenir,... indignée et humiliée, Moubarak ferma la porte. Le cliquetis de la clé enfoncée dans la serrure agit sur moi comme un coup de poignard... le ronronnement du climatiseur de la chambre conjugale brisa le silence et mon orgueil en prit un coup. (pp. 96-97).

70- Il n'était ni bon, ni mauvais, ni mieux ni pire que les autres. Jusqu'au jour où il avait commencé à boire de l'alcool et prendre de la drogue pour franchir le Rubicon avec le viol de la domestique de sa mère ! (p.74)

Djâili dépeint un être atypique, très en marge de la société. Toutes ces tares mises au grand jour participent au rejet d'un tel être. Dans une société normale, les parents n'auraient

pas accepté de lui donner leur fille. Mais mû par une supériorité aveuglante, Alhadji Boubakari accepte de lui donner sa fille, par ailleurs sa cousine. C'est que le père lui-même est rangé parmi les personnages en marge de la société. En effet, Alhadji Boubakari peut être classé parmi les anti-sujets dans la mesure où ses apparitions dans le texte sont ponctuées par son agressivité. Les propos violents relèvent de son vocabulaire : « espèce de pute » (p.125) ; « fous-moi le camp petit insolent » (p.41). Et c'est à lui que revient la charge de choisir des époux à ses filles : « Elle se mariera avec qui on lui dira » (p.41). Le pronom indéfini renvoie au père et à ses frères puisque seuls les hommes prennent des décisions. C'est encore à lui d'administrer la correction à sa fille Hindou lorsqu'elle fait une fugue. Il en vient même à fouetter la mère de cette dernière devant elle et toute l'assistance :

71- Quand mon père estima la punition suffisante, il retourna sa rage vers ma mère ! Elle ne bougea pas, ne pleura pas et reçut stoïquement coup après coup sans ciller. » (p.125)

Alhadji Boubakari, le Baaba de Ramla et Hindou est une brute qui ne sait pas négocier avec ses filles. Pour lui, elles n'ont pas de mots à placer, pareil pour les épouses.

Alhadji Moussa, l'époux de Ramla s'inscrit aussi dans le sillage des marginaux : il n'hésite pas à battre son épouse ou à la traiter de tous les noms d'oiseaux. C'est ainsi que transformé par le soupçon, il s'en prend à Ramla, la bat Ramla violemment, sort par-dessous le canapé un long couteau bien aiguisé. Le lui met sur la gorge et il la menace en ces termes :

72- Écoute- moi bien petite pute, tu vas avouer maintenant... Si tu ne me dis pas la vérité, je vais t'égorger et crois-moi, ça ne me mènera pas en prison. Dans ce pays les riches ont toujours raison. (p.197)

En plus de sa violence, il est imbu de lui et trahit ici la complicité des commis de l'État avec les plus nantis du pays. C'est dire que les riches ont tous les droits puisqu'ils peuvent soudoyer en toute circonstance.

Safira enfin devrait faire partie de cette liste de personnages. Elle met à mal sa coépouse afin de l'inciter à quitter son foyer ou à amener leur époux à la répudier trois fois, c'est-à-dire définitivement. C'est dans ce sens qu'elle contacte les marabouts, vole les euros de leur mari, se fait acheter le téléphone avec lequel elle s'arrange à appeler Ramla le jour de son « *defande* » pour pousser le mari au soupçon d'infidélité. C'est à cause d'elle que Ramla fait une fausse couche et perd son premier enfant. Sa présence dans cette catégorie péjorativement connotée se justifie dans le fait que le personnage Safira, non seulement se désolidarise de l'entraide féminine, mais aussi ne travaille qu'à rendre la vie de sa coépouse de plus en plus insupportable.

Au demeurant, Mourarak, Alhadji Baaba, Alhadji Moussa et Safira peuvent être pris comme des personnages en marge de la société car les actes posés par ces derniers sont aussi vicieux que les propos qu'ils tiennent. Ils incarnent des « anti-héros ». Ils sont protagonistes et antagonistes des faits. Les personnages de la marge se battent contre des ennemis qui ne sont autres qu'eux-mêmes. Leur quête demeure inaboutie car dépourvue de la phase de reconstruction symbolique. En fin de compte, le marginal n'est pas aussi dépravé qu'il en donne l'impression, puisque son but n'est autre que de se redresser et *a fortiori* de rétablir la situation chaotique de sa société en crise.

Tout compte fait, nous avons montré le jeu de la transgression dans l'écriture djaïlienne en analysant d'une part la déconstruction des codes qui passe par le refus de catégorisation, les multiples points de vue et la question du genre. D'autre part, l'analyse de l'espace et du temps montre qu'ils sont déconstruits dans le texte dans la mesure où ils ne contribuent pas toujours à l'épanouissement du personnage bien qu'ils mettent parfois en exergue le trouble de celui-ci. Enfin, l'étude des personnages laisse transparaître que l'auteure présente des personnages types, ceux en quête d'ouverture et des personnages marginaux qui s'écartent des vertus. Tout ceci participe des marques de la transgression dans le texte djaïlien. On peut se poser la question de savoir dans quel but l'auteure transgresse les lois classiques préétablies pour l'écriture ? Serait-ce en vue de marquer une esthétique qui lui est propre?

CHAPITRE III : DE LA TRANSGRESSION À L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE DE DJAÏLI

La transgression n'est pas un projet fortuit chez l'écrivaine. Cette dernière s'en sert en vue de créer une esthétique romanesque passant par la destruction du système phallocratique. La mise à mort du phallocentrisme s'institue autour d'une déstructuration de la mère qui est personnifiée comme une double matrice, génitrice et gardienne des valeurs traditionnelles. Aussi, le silence n'en est pas moins négligeable puisqu'il constitue une arme, une contribution importante à la mise en œuvre de l'esthétique propre à Djaili. Son engagement au féminin et sa transcription esthétique y participent également.

III -1- La destruction du système phallocratique

La phallocratie désigne une structure sociale et mentale où l'homme possède le pouvoir absolu. Formé de deux termes grecs « *phalos* » qui renvoie au pénis et « *cratos* » qui signifie pouvoir, ce terme est péjorativement connoté. La phallocratie englobe un système politique et social où le phallus est une synecdoque de l'homme et une survalorisation de l'organe sexuel masculin érigé en symbole de pouvoir. Ceci présuppose que l'organe sexuel de l'homme est un indice de suprématie sur les personnes qui n'en auraient pas. Ainsi, il est aberrant de voir un phallocrate agir d'une certaine façon. Un être supérieur ne saurait donc mendier, encore moins être à l'origine de la corruption. L'auteure tourne en dérision les phalocrates pour détruire leur système.

III-1-1- La dénonciation des abus sociaux

La dénonciation de la situation sociale critique s'établit comme un acte situé dans la marge. Cette rupture prend forme à travers les propos des personnages évoluant dans un contexte désagrégé. Très souvent, la dénonciation revêt un caractère didactique amorcé par le projet de transmission d'une instruction. Du coup, l'ensemble du dire critique ne vise que la diffusion de quelque enseignement.

C'est ce qui apparaît effectivement dans *Munyal, les larmes de la patience* où se développe un discours acerbe qui décrit une société sous l'emprise du phallus du fait qu'elle ne parvient plus à se défaire de son autorité pour imposer un autre schème de comportement. L'état de dégénérescence de la société musulmane voire camerounaise tout court a atteint son *summum* : les femmes n'arrivent pas à relever le défi de prendre la parole pour s'assumer. Elles ont les yeux baissés devant les hommes et n'osent pas parler. C'est d'ailleurs itératif dans le texte : « Je n'en dis mot, baissant les yeux... » (p.42). Seul importe pour les matrones, le passé glorifié à outrance avec la primauté dédiée aux hommes et maintenue par celles-ci.

Les jeunes filles tout comme certains jeunes garçons s'affichent contestataires et laissent transparaître une colère immense à l'égard des phalocrates. À titre d'exemple, nous pouvons convoquer ce mouvement de contestations initié par les jeunes pour revendiquer leur droit à la parole:

73- Les jeunes hommes, soutenus par quelques camarades, manifestèrent bruyamment dans toute la ville, scandant que le vieux devrait avoir honte de discuter la fiancée dévolue à un jeune. (p.41)

Les jeunes s'insurgent contre la décision unilatérale des parents (pères) d'honorer la promesse de mariage faite entre Ramla et Aminou. Ces âgés proposent à ce dernier à la place de Ramla une de ses sœurs ou cousines ; ce qui scandalise Aminou. Le scandale est encore plus outrageant lorsque l'on interprète de près cette offre qui signifierait qu'une fille égale une autre, rien de plus.

Aussi, la folie de Hindou pourrait être prise comme une fuite; l'héroïne fuit un peuple méchant, qui la comprime. Sa folie prend donc des allures de libération :

74- Hindou, que toute cette agitation laissait de marbre, ressassait ses pensées, indifférente à ce qui se tramait autour d'elle ». (p.9)

Au demeurant, devrait-on préciser que ce trouble de Hindou dont tout le monde s'inquiète aujourd'hui jusqu'au père a des prémices et fait suite à tous les coups reçus dont elle se plaignait, coup d'ailleurs infligés par son père et par son époux.

75- Je criais, me débattais, quand un coup voilant m'assomma et m'abandonna semi-consciente en travers le lit. (p.81)

76- Je ne suis pas folle ! Pourquoi m'empêchez-vous de respirer ? Pourquoi m'empêchez-vous de vivre ? (p.134)

Le pronom « vous » est ici employé pour désigner : son père, ses oncles, son époux, ses tantes qui l'empêchent d'avoir une quelconque liberté. L'auteure par sa voix dénonce le pouvoir que les uns ont sur les autres et appelle à plus de considérations pour le sexe dit « faible ». La folie se veut libératrice, une quête de délivrance ultime pour des êtres perdus : « le deuxième sexe ». À l'image de ses sœurs, Hindou nourrit ainsi au plus profond d'elle un sentiment de désespoir. S'il est vrai que la femme a osé revendiquer timidement ses droits, elle n'en est pas pour autant délivrée. Elle ne parvient pas encore à se débarrasser du spectre du pouvoir du phallus qui la hante toujours.

En plus de cette tare qui conduit à la condamnation de l'homme puisqu'indexé comme étant à l'origine de la folie de la femme, de sa déconstruction, Djaili dévoile d'autres vices qui lui sont propres, principalement la corruption.

III-1- 2- Les hommes : principaux corrupteurs.

La corruption peut être considérée comme la dégradation de ce qui est sain, honnête et qui constitue une valeur morale. C'est à la fois l'action de pousser quelqu'un à agir contre son devoir, sa conscience par des dons, des promesses ou la persuasion et la faute de celui qui se laisse ainsi détourner. La corruption est définie sur le site : <https://www.jurifiable.com> comme étant le fait :

de solliciter ou d'agréer, sans droit, à tout moment, directement ou indirectement, des offres, des promesses, des dons, des présents ou des avantages quelconques, pour elle-même ou pour autrui, afin d'accomplir ou de s'abstenir d'accomplir un acte de sa fonction, de sa mission ou de son mandat ou facilité par sa fonction, sa mission ou son mandat.

Nous avons dans *Munyal, les larmes de la patience*, deux cas de corruption active : l'oncle Hayatou est conscient de ce qu'il ne paye pas les impôts dûs et sait pertinemment que cela ne relève pas de la norme d'où son inquiétude lorsque les jeunes manifestent bruyamment contre sa décision et celle de son frère de refuser la main de Ramla à son prétendant Aminou, aussi jeune qu'elle pour préférer « l'homme politique » (p.43) Alhadji Issa, âgé d'une cinquantaine d'années. Il s'en prend comme toujours au « sexe faible » et demande à Ramla :

77- Tu veux que les impôts nous tombent dessus si cet homme politique se fâche ? » (p.43)

Ceci traduit bien que le mariage accordé à Alhadji Isaa est intéressé : c'est une garantie qui lui permet de ne pas avoir à payer la moindre somme pour les impôts. La femme devient *de facto* une caution, une assurance de la non-rupture d'un engagement pris par l'homme politique.

Par ailleurs, Alhadji Isaa est un habitué du fait. Il a maille à partir avec son épouse Ramla qu'il soupçonne d'infidélité. Il la menace avec un long couteau bien aiguisé le lui mettant à la gorge (p.197). Il menace d'en finir avec elle si elle n'avoue pas son forfait :

78- Écoute-moi bien petite pute, tu vas avouer maintenant. Qui est cet homme qui t'appelle ? Vous vous moquez de moi n'est-ce pas ? C'est le petit voyou qui voulait t'épouser, c'est ça ? Si tu ne me dis pas la vérité je vais t'égorger et crois-moi, ça ne me mènera même pas en prison. Dans ce pays, les riches ont toujours raison. (p.197)

Le sous-entendu ici est qu'Alhadji Issa et les mieux lotis comme lui ont le pays entre leur main, ce qui suppose du reste que le pays est tout aussi corrompu puisqu'il suffit d'être riche pour tout se permettre et ne point être inquiété. Les sanctions pourtant prévues par la loi ne sont plus prises en compte.

Si Djâïli Amadou Amal dénonce les travers de la société, c'est dans le but d'éveiller les consciences endormies sur les faits qui ont cours dans notre environnement proche. Elle dévoile les perversités sociales dont les hommes sont les principaux instigateurs, mettant les uns et les autres face à leur responsabilité. Le silence adopté par la plupart, bien que revêtant parfois des valeurs, l'inquiète tout comme certains propos stériles, vides de portée.

III-2- De la parole stérile au silence positif

L'écriture iconoclaste de Djâïli convoque multiples formes et structures inscrites en marge des normes. L'agencement sur le plan narratif et discursif des techniques transgressives, conduit vers une esthétique non rationnelle amorcée par la volonté d'ébranler les modèles conventionnels pour se forger une poétique inédite. Dans cette visée, l'œuvre n'hésite pas à déployer un langage violent, situé parfois dans la décadence voire l'obscénité. Le texte s'affranchit des codes de bienséance en optant pour une écriture vicieuse.

À côté de cette poétique de la perversion, trône en bonne place le silence qui lui-même revêt des valeurs non négligeables. Tout porte à penser que l'auteure fait une opposition entre l'homme et la femme. Puisque l'un des phénomènes cités renvoie à la gent masculine tandis que l'autre est adopté par celle féminine.

III-2-1- La parole stérile

Elle est ainsi caractérisée parce qu'elle n'est pas celle qui libère. La parole ici n'a aucune portée vertueuse, tout au contraire, elle avilit à la fois celle qui la tient et celle à qui elle est adressée : l'interlocuteur. La parole est déplacée voire dé-placée et renvoie aux propos vulgaires. La virulence du dire envahit le discours et le travaille à l'excès.

Le texte djâïlien est submergé par un langage de l'écart. L'écrivaine ne respecte pas les principes de la décence et du coup, la parole introduit une rupture au sein de la structure discursive. Dans le récit, les personnages masculins prennent en charge ces paroles vulgaires inscrites dans une logique d'asservissement, de la réduction de la femme au statut d'Être asservi voire à celui d'objet. Ce discours est souvent imprégné d'obscénités qui ne manquent d'ailleurs pas de scandaliser le lecteur. On peut à ce propos lire :

79- Ça ne tourne pas rond dans ton esprit pour que tu me parles des droits des femmes ? Où est passé ta pudeur ? Ta bonne éducation ? (P.41)

Le texte est marqué par la récurrence de termes déplacés comme « suicider » (p.50), « impuissant » (p.52), « abusa » (p.58), « niaiseries » ,« déshabille-toi », « Tramol » (p.80),

« te dénuder », « arrachant violemment mes vêtements », « déchira mon corsage », « m'assomma » (p.81) ou encore, « il abusa de moi » (p.82). Ce sont des termes itératifs dans le texte et notamment présents dans le vocabulaire des hommes ou caractérisant à leurs actes. C'est un regard dévalorisant que leur porte le lecteur dès lors. Hindou est aux prises avec son époux Moubarak qui n'use d'aucune douceur avec elle. En effet, pour la prendre, il se dope et agit sous l'emprise des stupéfiants. Il faut noter que ceci est à l'origine de l'aversion de cette dernière à l'égard de son époux. La vulgarité de Moubarak entraîne le dégoût chez la femme.

Cette liberté d'expression caractérisée par une perversion du langage déroge à la doxa, aux valeurs morales de la société. Barthes (1973 :17) parle de la perversion littéraire en termes de « régime du plaisir textuel ». Une telle poétique ne va pas sans choquer le lecteur invité à transcender toute morale pour aller vers une nouvelle approche de la littérature et du monde.

Du coup, s'affranchir du carcan d'une doxa qui enveloppe la société est l'occasion pour Djâïli de revendiquer encore une fois son statut d'écrivain anticonformiste qui pense les problèmes de l'écriture en dehors de toute préoccupation. La décadence côtoie d'ailleurs de près la subversion.

III-2-2- Du silence positif

Le silence est défini par le dictionnaire français Larousse comme étant l'action de se taire, de ne rien dire. C'est l'action de ne pas exprimer sa pensée oralement ou par écrit. Cette attitude n'est pas toujours anodine comme on serait porté à le croire. Le silence peut revêtir certaines valeurs que nous examinerons.

La domination masculine lie regard et parole et confine la femme dans le mutisme le plus strict contre lequel luttent Ramla, Safira et Hindou en transgressant et en renversant l'ordre « phallogocentrique » établi. Le sexe faible, pour bien mettre en exergue son infériorité n'ose pas toujours regarder son interlocuteur. C'est ce qui transparaît dans cet extrait :

80- Une sorte de rage impuissante et muette m'étrangla, bouillonna tout au fond de mon cœur et se mua en un flot de larmes qui m'aveugla. Mon Dieu ! Ce désir de tout casser, cette envie de crier, de hurler. Mon Dieu ! Ce besoin de dire mes vérités, d'exprimer mes rancœurs. (p.17).

Le silence peut être le signe d'une force intérieure. Les héroïnes de *Munyal, les larmes de la patience* sont silencieuses et leurs attitudes s'opposent aux paroles stériles, vides, insensées ou violentes telles que proférées par les hommes. Elles choisissent le silence, non

pas synonyme d'aveu de faiblesse, mais celui de sagesse, de pudeur et de maîtrise de soi : il est donc positivement connoté. Ramla, a écouté les paroles de son père Alhadji Boubakari et face à ses propos déversés avec virulence, cette dernière est interloquée :

81- Je n'en dis pas mot, baissant les yeux. (p.42).

C'est également le silence que les femmes observent face à leurs époux qui poussent leurs filles dans les bras du plus offrant : Délibérément, nos mères ne nous dirent pas au revoir. Est-ce pour mieux cacher leurs larmes et leurs détresses ? (p.66). Leur mutisme trahit leur douleur mais aussi, leur donne une force inouïe pour la braver.

Bien plus, le silence ne constitue qu'une protection pour les personnages, notamment dans les moments où l'émotion les envahit. Ils se murent dans le silence et le corps se ferme en même temps que l'émergence du silence. Ce dernier est une carapace, une protection choisie par les femmes principalement lorsque les mots sont devenus inutiles ou blessants. Le silence est même parfois imposé de l'extérieur parce qu'il sert d'adjuvant à celui qui l'impose. Ainsi, Moubarak va-t-il intimer l'ordre de se taire à son épouse au moment où il veut comme à l'accoutumée, abuser d'elle :

82- Il est très tôt et les gens dorment encore alors tais-toi ! Tu as suffisamment fait de bruit hier soir... Cette fois, tu la fermes ! (p.82)

Djaïli semble défendre l'idée que la parole et le silence, loin de s'opposer, se complètent. Le choix de l'écriture lapidaire permet à la fois de dénoncer la parole creuse, abondante et stérile, et de dévoiler une autre forme d'expression plus concise. Apprendre pour ainsi dire à écouter l'autre silencieusement est signe de sagesse et d'humilité. Si chaque mot doit être pensé, le silence qui encadre le discours est aussi important que le Verbe. Le silence peut devenir plus éloquent qu'un discours.

Le silence positif est par conséquent celui qui permet à chacun de se mettre à l'écoute des autres et de soi-même. Il complète la parole mesurée, juste, où les mots sont pesés avant d'être dits. L'écriture est donc la forme suprême du silence fécondant. L'auteure est dans une bulle où elle mêle le Verbe et le silence. Si Djaïli transgresse les lois de l'écriture, c'est dans le but de mettre sur pied une esthétique romanesque qui lui est propre. Elle passe ainsi par la destruction du système phallocratique et le dévoilement de la parole stérile et du silence positif. Ceci nous conduit inexorablement à son engagement et à sa transcription esthétique.

III-3-L'engagement AU FÉMININ ET SA TRANSCRIPTION ESTHÉTIQUE

L'engagement est toute une contribution à la vie communautaire et au bien-être commun. Il renforce les liens de solidarité en stimulant les sentiments d'appartenance à celle-ci. L'engagement permet des niveaux de participation de nature différente qui s'expriment de manières diverses. Il peut donc se traduire par l'entremise d'actions à portées individuelles ou collectives qui visent principalement un certain niveau de transformation sociale au sein de la société. Lorsqu'il est littéraire, il s'explique par l'engagement de l'écrivain. Par conséquent, l'auteur est souvent intégré dans ce concept. Dans ce sens, Benoît Denis (2000 :43) pose que le dénominateur commun des textes de l'engagement réside dans le fait qu'ils « *sont marqués par l'accent qu'ils mettent sur la personne de leur scripteur* ».

L'écrivaine en dévoilant les malheurs de son temps, une réalité douloureuse avec emphase sur la gravité de la situation, met ses concitoyens face à une réalité insupportable. Kemedjio (2006 :15) déclare à ce propos que « La littérature francophone d'Afrique et des Antilles émerge dans un projet de contestation de la situation de domination ».

L'engagement djaïlien se lit à travers sa manière propre de transcrire l'esthétique. Son art passe par l'interlangue ou la création d'une autre langue, l'hétérolinguisme et par une écriture empreinte de l'oralité.

III-3-1- L'interlangue ou la création d'une autre langue

La lecture de l'œuvre *Munya, les larmes de la patience*, laisse apparaître la construction d'un univers multilingual dans lequel différentes langues s'entremêlent dans un réseau d'alternance codique. Ce mélange linguistique n'est pas toujours conforme aux catégories conventionnelles d'écriture de la fiction. Nous avons pour ambition d'élucider cette irrégularité codique comme un procédé d'écriture émanant d'un choix poétique et non d'un effet de lecture ou d'écriture fortuit. Ce phénomène est le fait d'emprunts dans la mesure où le texte convoque à une certaine différence, à la langue de l'Autre. L'emprunt peut se faire à une langue différente de celle usitée, à l'argot, à un dialecte ou à une langue maternelle.

Le contact des langues au sein d'un même espace, faut-il le signaler, génère une hybridité née des interférences linguistiques, en ce sens où le texte se transforme en un lieu privilégié d'une interaction linguistique, signe d'une stylistique originale. La promotion de l'hétérogénéité innovante en brisant l'unicité linguistique peut être conçue comme une

tentative de revendiquer une forme d'altérité. Pareille stratégie est à la fois idéologique et stylistique.

Dans l'œuvre, l'espace d'écriture est marqué par l'insertion des termes de la langue maternelle : dès le titre on peut lire « *munyal* » et, un proverbe trône en début du texte : « *Munyal defan hayre* », quoique traduit par la suite en français : « La patience cuit la pierre ». De plus, les termes du même code linguistique foisonnent dans le texte. C'est le cas notamment de « *munyal* », qui, faut-il le signaler, semble être un refrain dans le texte ; « *pulaaku* » (p.14), « *alkibbare* » (p.15), « *kamo* » (p.15), « *do'a* » (p.18), « *amariya* » (p.140), « *daada-saare* » (p.22), « *jiddere saare* » (p.23), « *zawleru* » (p.25), « *Alhamdulillah* » (p.36), « *dilke* » (p.48), « *gaadés* » (p.50), « *tégal* » (p.53), « *semteende* » (p.84), « *defande* » (p.88), « *zawleru* » (p.88), « *zakat* » (p.100), « *inchaallah* » (p.104), « *wallahi* » (p.127), « *Hadja* » (p.142), « *Amiine* » (p.146), « *appolo* » (p.153), « *karfa* » (p.156), « *walaande* » (p.158), « *siiri* » (p.161), « *bôk'ko* » (p.189), « *souka* » (p.189). Ces mots et expressions de la langue haoussa intègrent la texture discursive, sans être parfois traduits en français. Il faudrait signaler également que la majorité des lexèmes usités sont puisés dans le réservoir de la langue familière haoussa d'usage courant. Le refus de traduire ou de donner l'équivalent dans l'autre langue, française notamment, peut être interprété comme une tentative de souligner le caractère intransmissible d'une langue. Ces vocables étrangers qui affluent, submergent un espace d'écriture ayant pour référence le code français. Ce dernier se voit ainsi court-circuité par l'intrusion de nouveaux codes, ce qui constitue d'ailleurs une digression. L'auteure profiterait des lacunes de la langue française, incapable de nommer toutes les réalités de l'espace de ses personnages, pour valoriser sa culture. La transgression tient alors de la manipulation qu'elle fait des deux codes linguistiques quasi différents.

Au vu de ces constats, il est manifeste que l'œuvre de Djâili s'affiche comme une entreprise de métissage et d'hybridité en raison des relations fortes qu'entretient le français, langue source, avec le haoussa, langue cible. En effet, ce texte use d'un grand nombre de lexèmes « étrangers », lesquels sont tantôt transposés tels quels dans une sorte de glissement linguistique, tantôt traduits en français. Il faut préciser également que le comportement langagier adopté joue sur deux modes d'imbrication linguistique : l'emprunt et le xénisme.

L'emprunt linguistique est expliqué par Deroy (2009 :220) comme suit : « *L'emprunt total se présente avec des multiples nuances d'extension. On peut distinguer deux catégories :*

les xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités et les emprunts proprement dits ou mots tout à faits naturalisés».

En intégrant en bonne et due forme le lexique de la langue emprunteuse, l'emprunt ne peut qu'être considéré comme un élément « étranger » puisqu'il n'apparaît pas le plus souvent dans le Dictionnaire. De nature hétéroclite, ces termes sont à l'origine de l'alternance codique et ce d'autant plus que le passage d'une langue à une autre s'effectue de manière transgressive et soudaine ; ce qui déstabilise les normes du français en usage. Le plurilinguisme est du coup généré par l'interférence linguistique, résultante directe d'une concomitance de plusieurs codes employés en même temps, au sein d'un même champ d'écriture ou de parole.

Par ailleurs, la présence de vocables propres au parler peut faire appel à une lecture renouvelée du texte en raison des xénismes d'origine peul, non traduits et qui ne sauraient être compris du lecteur étranger à la langue. Pareille pratique poétique donne naissance à une esthétique de l'interférence puisqu'elle permet l'entrelacement de plusieurs codes dans le texte littéraire.

III-3-2- Un parler du Tout-Monde ou pour tout le monde

L'« hybridité des idiomes » se manifeste dans la « langue universelle » dans la mesure où le mélange des langues donne naissance à un parler dans lequel tous les peuples s'identifient. La langue universelle inspire donc à la « poésie de la relation » sa dimension suprême, en permettant le mélange de la concentration en un milieu de plusieurs catégories expressives. En effet, il nous semble important de montrer que l'écriture irrégulière dans *Munyal, les larmes de la patience* constitue le propre d'une langue dont l'ambition est d'être universelle, voire universalisante.

On comprend que penser dans sa langue maternelle et écrire dans une autre langue présente des difficultés majeures pour un écrivain francophone. D'emblée, l'écriture littéraire est diluée puisque relevant du métissage des langues et des cultures. Ce métissage aboutit à une sorte de création d'une langue dans une autre langue, car les mots d'une langue d'écriture dépendent de l'écrivain pendant son acte d'écriture. Il préfère très souvent travailler la langue dans tous ses sens, dans toute sa structure, dans toute sa norme, jusqu'à ce qu'elle lui obéisse. Maingueneau (2001 :183) remarque qu'« *Il n'y a pas de langue littéraire. Il n'y a qu'un usage littéraire de la langue*». De cette assertion naît la

question de savoir comment un écrivain francophone à la croisée des langues nomme les réalités d'un espace plurilinguiste et pluriculturel. Toute nomination littéraire a pour fonction d'informer le lecteur. L'emploi littéraire plurilingue doit faciliter la lisibilité de l'œuvre et sa compréhension. C'est en ce sens que la langue haoussa, comme nous l'avons souligné plus haut, côtoie allègrement le français dans l'œuvre. Ceci faciliterait la communication interculturelle dans la mesure où les éléments symboliques permettent aux hommes d'une même culture de communiquer avec ceux qui relèvent d'une autre. Cette imbrication entre des langues pourrait les conduire à se muer en une seule langue. Du coup, on pourrait parler ou écrire « en présence de toutes les langues » comme le soutient Glissant (1999 :106).

Le parler pour tout le monde se traduit également par un registre de langue parfois familier. Dans sa volonté de faire décoder le message par les principales concernées qui sont du reste des analphabètes, Djaïli ne lésine pas sur les moyens. Elle emprunte des formules du jargon populaire telles : « Il m'a traitée d'illétrée pour partir en Europe avec sa jeunette » (p.171) ; « - Reste-là, que j'exagère ! » (p.189) ou encore « - Reste-là que je suis sévère » (p.189).

Ainsi, on comprend qu'une langue vit du bruissement des autres langues qui la travaillent. Il n'y aurait donc pas un idiome supérieur à l'autre. *De facto*, on établit une solidarité des voix du monde, un « lieu commun » où l'on ne partage que pour autant que l'on donne. Il est, pour ainsi dire, temps de rejeter le clos, le définitif qui laisse penser à un système. La langue désormais appropriée pour la communauté universelle devient celle qui réunit les formes expressives des peuples du monde.

III-3-3- L'écriture ou l'oralité ?

Étudier l'intertexte de l'oralité revient à décoder la manière dont l'œuvre traitée inscrit l'oralité en filigrane de sa composante scripturaire, en provoquant un éclectisme du point de vue des formes discursives. La littérature orale renvoie à l'ensemble de tout ce qui a été dit ou transmis oralement. Eno Belinga (2001 : 97) définit la littérature orale comme étant « *d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et d'autre part, l'ensemble des connaissances et les activités qui s'y rapportent* ». Le champ littéraire oral recouvre des productions variées, anonymes, transmises verbalement, qui divergent au niveau de la forme mais concordent au niveau du fond. En effet, les formes orales comme le mythe, la fable, l'épopée, le conte, la parabole, les proverbes etc. représentent des formes qui se ressemblent dans leur contenu. Ces

genres s'interpénètrent, s'entremêlent puisqu'ils s'alimentent d'une source thématique identique.

Bien plus, l'importance accordée au référent oral tient du projet scripturaire dont l'ambition est la désaliénation et la défense du patrimoine culturel. Le recours à l'oralité est une stratégie pour conférer un cachet d'authenticité et de spécificité aux créations littéraires peules. Convoquer l'oralité dans sa fiction n'est autre qu'une manière de se recentrer sur son imaginaire et son terroir culturel tout en exploitant des techniques d'ailleurs et des codes étrangers.

C'est en ce sens que s'élabore l'œuvre de Djaïli, c'est-à-dire dans l'enchevêtrement des discours où se détecte la présence d'une parole multiple agencée comme le creuset d'histoires individuelles et collectives. L'inscription du référent oral fonctionne comme un procédé esthétique créatif d'une part et d'autre part elle marque une transgression de la norme puisqu'elle tronque la construction textuelle.

Munyal, les larmes de la patience est liée par de fortes relations avec le domaine de l'oralité. L'univers de fiction est infiltré par des voix externes et est marqué par l'intrusion des figures de la langue maternelle, langue d'oralité. Le code oral se lit à travers de multiples expressions dans le texte. C'est le cas par exemple de : « On dit que » (pp.8, 131, 132, 133), « On me dit qu' » (p.85), « On m'énuméra » (p.85), « On confirma » (p.133).

Cet aspect oral apparaît au plan des structures syntaxiques et de la ponctuation. L'écrit semble orienté vers une sorte d'oralité immédiate. Les phrases paraissent hachées, décousues en raison parfois de l'absence de coordination. Les arrêts sont fréquents, les suspensions se répercutent. Les fissures qui émaillent chaque phrase sont le résultat d'une verbalisation immédiate où l'oral l'emporte sur l'écrit. À titre illustratif, nous avons :

83- Si je me déshabille, c'est pour mieux inspirer tout l'oxygène de la terre... Trop d'étoffes m'ont déjà étouffée. De la tête aux pieds. Des pieds à la tête. (p.134)

84- Personne ne doit deviner ton chagrin, ta rage ou ta colère ! N'oublie pas ! Maîtrise de soi ! sang-froid ! Patience ! (p.136).

L'une des caractéristiques essentielles de l'oralité est la typographie avec tout ce qu'elle englobe comme points de suspension, d'interrogation ou d'exclamation matérialisant une certaine attitude, un geste posé à l'oral. Ces diverses figures révèlent des infractions à la norme dans la mesure où le texte s'adonne à des fragmentations continues qui portent préjudice à l'ossature en elle-même. Le texte se construit dans l'inachèvement de la pensée et

les régressions discursives. Le discours se traduit en paroles inachevées voire réorientées, dépouillant ainsi le texte de toute forme d'homogénéité. Le texte s'agence sous forme d'une « écriture-parole » située dans un espace de heurts des codes : oral et écrit. C'est ainsi qu'on peut lire ces extraits :

85- Je dois soumission à mon époux !
Je dois être son esclave... captif !
Je dois être sa terre... mon ciel !
Je dois être son champ... ma pluie ! (p.85)

86- Non Baaba ! C'est juste que.../ -Non... (p.120)

En outre, d'autres aspects de l'oralité prolifèrent dans le texte où s'entremêlent des voix externes et divergentes. Celles-ci constituent une pluralité discursive du texte et enrichissent le champ de l'oralité de l'œuvre. Ce sont les proverbes et autres maximes. Les proverbes, inscrits dans les propos liminaires ou dans le corps même du texte, relèvent du patrimoine oral peul et se transmet de génération en génération, de bouche à oreille :

87- On dit que la cohabitation pue ! *Même les dents condamnées à cohabiter avec la langue ne peuvent s'empêcher de la mordre souvent !* (p.143)

88- *Au bout de la patience, il y a le ciel.* (p.71)

89- *La patience d'un cœur est en proportion de sa grandeur.* (p.13)

Ces proverbes placent le texte sous le signe de la littérature orale dans sa forme narrative et invoque par là même les autres formes orales de la tradition. La maxime quant à elle renvoie à une proposition générale qui sert de principe, de fondement, de règle de bienséance dans une communauté donnée. Il s'agit des prescriptions et interdictions émises à l'oral :

90- J'avais aussi été élevée selon les valeurs très chères de notre communauté : ne jamais contredire un parent. « Ce qu'une personne âgée aperçoit assise, l'enfant, même s'il se lève, ne le verra pas. » (p.106)

Par ailleurs, il est à noter que les référents oraux convoqués dans le texte renvoient au milieu socioculturel duquel émerge l'œuvre. Il est donc question d'une stratégie argumentative dans la mesure où l'ensemble du discours oral est introduit pour appuyer et servir le dire du sujet- narrateur. La narratrice reprend donc à son compte le discours oral pour le subvertir ensuite et le transformer en d'autres formes plus aptes à exprimer sa visée illocutoire.

L'auteure offre également au lecteur une écriture hétéroclite où s'entremêlent le code oral et le code écrit. Le lecteur est confronté à une hybridité textuelle en constant mouvement.

L'inscription de l'oralité se manifeste aussi à travers les multiples références des faits renvoyant au fabuleux. Ce dernier genre se perçoit dans ce corpus lorsque la confidente de Safira dit avoir rencontré en Centrafrique « un faiseur de miracle » (p.185). Il s'agit d'un marabout qui « est une femme. Une vieille femme sans âge... [venant ajoute-t-elle,] d'un autre monde. » (p.186)

Du coup, les différentes manifestations de l'oralité se dressent comme autant de facteurs qui abolissent l'homogène au profit de l'épars, le continu au profit du discontinu. La pulvérisation de la parole énonciative densifie, de surcroît, l'activité même de lecture, de décryptage. En optant pour l'oralité comme matériau de l'élaboration textuelle, Djaïli enfreint les conventions et se confectionne le matériel d'une écriture innovante. Ces différentes traces de l'oralité révèlent une caractéristique de l'écriture féminine car comme le dit Luce Irigaray (1984 :131-132), la femme en écrivant est plus proche de la parole que de l'écrit étant donné qu'elle part du postulat selon lequel la syntaxe est masculine. Ainsi, déstructurer la langue c'est aussi se libérer de l'emprise masculine.

La transgression vise dans *Munyal, les larmes de la patience*, et on le voit au terme de ce chapitre, une esthétique romanesque particulière. Quand celle-ci déconstruit un système social phallocrate et déstructure le langage, alors on peut conclure que notre écrivaine détruit le vide du silence. Ne reste dès lors plus, on l'aura compris au terme de ce pénultième chapitre, qu'un écrit en éclats ; signe sans doute d'une esthétique féminine ou, au sens de Luce Irigaray d'une « Esthétique de la différence sexuelle ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de nos investigations, nous espérons être parvenus à répondre aux questionnements posés dès l'introduction et à offrir une lecture du texte choisi. Nous nous sommes proposé dans ce travail de recherche, d'interroger la transgression de l'écriture dans *Munyal, les larmes de la patience* de Djâili Amadou Amal. Force est de constater la dynamique insurrectionnelle qui caractérise l'écriture djâilienne, la poussant même parfois dans ses derniers retranchements. La notion de subversion a été approchée en correspondance avec celles de fiction, d'écriture voire de réception.

L'analyse élaborée nous a conduite à révéler le phénomène de la subversion en matière d'écriture sous toutes ses formes : narrative, linguistique ou discursive. L'objectif tracé était de dévoiler comment Djâili déjoue les schémas narratifs ordinaires en transcendant les limites imposées et en forgeant une écriture de la décousure, du questionnement comme pour poser la problématique du pouvoir du verbe littéraire.

L'espace scripturaire s'institue comme un lieu de résistance, de lutte, de controverse vis-à-vis du convenu, du normatif et du codifié. Pour l'auteure, la transgression est envisagée comme le procédé d'écriture susceptible de forger une identité textuelle singulière, libérée de toutes les contraintes. À ce propos, Gafaïti et Gouzières (2005 :13) déclarent :

La transgression est ici une affirmation stratégiquement subtile de la différence- dans la ressemblance- par la subversion et l'éclatement des techniques empruntées au discours dominant. Sorte de résistance, elle permet de procéder à l'émancipation par l'échange et la redéfinition des limites selon des stratégies variant d'auteur à auteur.

À travers le roman se dessine une revendication féminine ancrée dans une prise de conscience tout à fait iconoclaste qui tend à abolir le schème patriarcal établi. L'auteure dresse le portrait de la femme réduite à la puérité car asservie aux valeurs traditionnelles qui sont un obstacle à sa libération. *Munyal, les larmes de la patience* donne une forme de purification, de catharsis de la gent féminine musulmane voire africaine souillée ; cette catharsis est ici représentée par la folie de Hindou. Le langage féminin tend ainsi à rompre le mutisme et l'isolement. De ce legs libérateur qu'offre la protagoniste à toutes les femmes, se dresse un nouveau jour qui met en éveil les prémices d'une émancipation féminine tant attendue ; émancipation qui, appelant rupture, déconstruction, transgression et écart, laisse entrevoir la véritable polyphonie dont est chargée la production littéraire des femmes africaines.

Notre inspection s'est appuyée sur trois prismes fondamentaux d'étude:

Le premier chapitre intitulé « Les manifestations de la transgression dans *Munyal, les larmes de la patience* », procède au décryptage des éléments transgressifs dans l'œuvre. Il a mis en lumière moult formes de violences faites aux femmes, le processus de dénigrement des figures violentes ou des complices et la révolte des dominées. Force a été de constater que le sexe faible est aux prises avec le mâle et ses complices dans leur action instigatrice de la suprématie du phallus. L'auteure tourne en dérision les hommes et leurs acolytes et en vient à instaurer le réveil des victimes via le déni de la maternité jadis imposée à la femme. Cette investigation des manifestations de la transgression dans l'œuvre nous a amenée à nous interroger sur la manière dont l'écriture iconoclaste, subversive de l'œuvre est sous-tendue par les structures narratives et les mécanismes disloqués et fragmentaires.

Pour y répondre, nous nous sommes attelée dans le deuxième chapitre intitulé : « Le jeu de la transgression », à déconstruire la composante discursive en scrutant les procédures mises en œuvre pour rompre avec le discours établi, conventionnel, classique. Le récepteur est aux prises avec une déconstruction des codes qui se manifeste par le refus de catégorisation, la polyphonie langagière et la question du genre. En effet, c'est à lui que revient la lourde mission de reconstruire le texte qui apparaît discontinu, ce qui met à mal sa cohérence. Le refus se manifeste par les multiples fractures sur le plan temporel, ce qui provoque un dérèglement de la chronologie linéaire. Le récit privilégie désormais des mouvements de confusion et de désordre. La perspective unitaire est ébranlée puisque l'on assiste à une association de trois histoires distinctes même si un seul fil conducteur les tient. Le constat est clair que quand la discontinuité domine, la notion du temps est bouleversée.

Fort heureusement, son corolaire direct, le cadre spatial obéit à la logique réaliste conventionnelle. Les lieux évoqués sont connus du lecteur. Il a un impact significatif sur le lecteur. Lorsque ce dernier est dans un espace clos du dedans, il s'en trouve frustré, principalement le « deuxième sexe ». Par contre, le monde ouvert du dehors est celui dans lequel le personnage féminin retrouve la quiétude. Dans ce cadre spatio-temporel désagrégé, évoluent des personnages atypiques, hors-normes, aux antipodes des codes tels que prônés dans la société.

En effet, l'écriture chez Djâili fait échec au profil de l'héroïne classique positive tant édictée par la tradition littéraire qui en a fait presque un mythe. Nous avons affaire à des personnages hors-normes évoluant au ban de la société. Plusieurs sujets sont anticonformistes et s'inscrivent dans une isotopie de la marge. Les personnages répulsifs foisonnent dans le

texte. Ceux-ci sont animés d'antipathie et d'aversion à l'égard de l'entourage féminin. Force est de constater que le jeu de la transgression qui est manifeste dans l'œuvre n'est pas fortuit.

Le troisième chapitre fut intitulé : « L'engagement au féminin et sa transcription esthétique ». Nous y avons montré comment l'écriture permet à l'écrivaine de manifester son engagement dans sa défense des causes de la femme et au-delà, de mettre en exergue sa transcription esthétique qui se lit à travers l'interlangue, un parler du Tout-Monde ou pour tout le monde et l'écriture qui puise dans l'oralité. D'emblée, l'interlangue ou la création d'une autre langue nous a donné de constater que l'univers textuel est investi par une somme de fragments linguistiques hétérogènes au français en usage. Djaili puise dans le patrimoine linguistique relatif à la langue maternelle qu'elle associe au français. Ces segments « étrangers » sont des digressions qui suscitent une interférence linguistique. Aussi avons-nous noté que Djaili joue avec les différents registres de langue et surtout intègre allègrement le registre familier dans le texte. Ceci montrant en filigrane le niveau intellectuel de ses congénères.

Au demeurant, il est à noter que la transgression djailienne n'est pas inopinée. La destruction du système phallocratique, le contraste entre la parole stérile et le silence positif ou encore l'engagement au féminin et la transcription esthétique faite par l'auteur sont porteurs de sens. Elle a le souci de produire une littérature qui reflète le monde musulman, qui porte le poids du réel et qui traduit les problématiques présentes du temps présent. Cette nouvelle écriture s'enracine dans le socle culturel imaginaire peul et a une valeur libératrice pour la femme musulmane assujettie.

On le voit, notre travail de recherche a pour ambition de montrer que le regard est un privilège réservé à l'homme dans le septentrion camerounais et *de facto*, refusé à la femme. Ainsi, la relation entre l'homme et la femme, pour paraphraser Gallimore (1997 :68) est celle liée à la force. Il est par ricochet important de montrer aux jeunes apprenants que les barrières instituées parfois par la société entre les deux sexes devraient être brisées dans la mesure où l'homme et la femme sont des êtres humains à part entière.

BIBLIOGRAPHIE

I- LE CORPUS

DJAÏLI Amadou Amal, (2017), *Munyal, les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité.

II-LES AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEURE

DJAÏLI Amadou Amal, (2010), *Walaande, L'art de partager un mari*, Yaoundé, Ifrikiya.

DJAÏLI Amadou Amal, (2013), *Mistiriijo, La mangeuse d'âmes*, Yaoundé, Ifrikiya.

III- AUTRES ŒUVRES DE FICTION

BÂ, Mariama, (1979), *Une si longue lettre*, Paris, Les classiques africains.

BEYALA, Calixthe, (1988), *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock.

IV- ARTICLES RELATIFS À L'AUTEURE OU À L'ŒUVRE

AFRICA 24, (2018) « Entre les lignes-Djaïli Amadou Amal- Cameroun », tiré de <https://www.dailymotion.com>, consulté le 17/06/2018.

ESSONGUE EBAH, (2017), « Djaïli Amadou Amal, une plume engagée pour les femmes du Sahel ! », in, *Les échos du shabba*, tiré de shabba237.mondoblog.org, consulté 17/06/2018.

NJIPOU, Alain, (2011), « La polygamie mise à nu dans un roman », tiré de www.lecamerounaisinfo.com, consulté le 13/06/2018.

Salon International du livre d'Alger, (2014), « Littérature féminine et engagement sur la condition de la femme en Afrique » [Intervention de Djaïli Amadou Amal], tiré de <https://m.youtube.com>, consulté le 29/06/2018.

V-MÉMOIRES ET THÈSES CONSULTÉS

ATTIKPOÉ KODJO, (2011), *De la transgression comme pratique esthétique dans les romans de Sami Tchak*, Thèse de doctorat, Université de Montréal .

BAHI, Yamina (2016), *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*, Thèse de doctorat, Université d'Oran 2.

HASNI Melle, (2012), *La migrance et la migration : signes de transgressions dans Mes hommes de Malika Mokeddem*, Mémoire de maîtrise, Université de Mohamed Khider-Biskra.

OGÈS Audrey (2014), *Violences coloniales et écriture de la transgression : études des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*, Thèse de doctorat, Université de Nouvelle Calédonie.

VI- FILM ET REPORTAGE AYANT TRAIT AU SUJET

DONGMO, Stéphanie, (2011), « À l'école de la polygamie », Représentation de *Walaande, L'art de partager un mari*.

VII- OUVRAGES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE AFRICAINE

TABAÏ, Alia (du 25 décembre 2001 au 07 janvier 2002), « Femmes. La réforme de la Moudawana se fait désespérément attendre. Au bout de crise des nerfs », in, *Jeune Afrique Intelligent*, n°2137-2138, p.92.

NNOMO ZANGA, Marcelline et EYENGA ONANA, Pierre Suzanne, (2017), *Le genre dans tous ses états. Perspectives littéraires africaines*, Paris, Connaissances et Savoirs.

VIII- OUVRAGES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

ACHOUR, BEKKAT, (2002), *Clefs pour la lecture des récits- Convergences critiques II*, Algérie, Éditions du Tell.

AMOUGOU NDI, PAKI SALE et NGWE (2018), *L'écriture de la transgression, viol, violence, violation dans la littérature africaine*, Yaoundé, L'Harmattan.

BARTHES, Roland, (1953), *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BARTHES, Roland, (1994), *De l'œuvre au texte*, Paris, Seuil.

BAUMGARTNER, Emmanuelle et MÉNARD Philippe, (1996), *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Livre de poche.

BEAUVOIR De, Simone, (1949), *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 2 Tomes.

BELINGA ENO, (2001), *Comprendre la littérature orale africaine*, Yaoundé, Saint Paul.

BENOÎT, Denis, (2000), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil.

BORGOFFEN Debra (1992), *The Look as Bad Faith. Philosophy Today 36*, Florida, George Mason University.

Chartier, Pierre, (1998), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Dunod.

CIXOUS, Hélène, (1977), *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions.

COUTURIER, Maurice, (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil.

DIDIER, Béatrice, (1981), *L'écriture-femme*, Paris, PUF.

GAFIÏTI, Hafid et CROUZIERES-IGENTHRON, Armelle, (2006), *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan.

GALLIMORE, RANGIRA, Béatrice, (1997), *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.

HARROW, Kenneth, (2007), *Moins d'un et double Une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, [Traduit de l'anglais par Sabrina Houdaibi], Paris, L'Harmattan.

IRIGARAY, Luce, (1974), *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit.

IRIGARAY, Luce, (1984) *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit.

IRIGARAY, Luce, (1987), *Sexe et parentés*, Paris, Éditions de Minuit.

KIBEDI, Varga, (1987), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas.

KERBRAT-ORECCHIONNI, Cathérine, (1986), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.

KRISTEVA, Julia, (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.

MAINGUENEAU, Dominique, (2001), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan.

MITTÉRAND, Henri, (1980), *Le Discours du roman*, Paris, PUF.

REUTER, Yves, (2000), *L'analyse du récit*, Paris, Nathan.

RICOEUR, Paul, (1986), *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.

SHOWALTER, Elaine, 1981, *Feminist criticism in the wilderness*, critical Inquiry 8, Chicago, University of Chicago: Winter.

TODOROV, Tzvetan et DUCROT, Oswald, (1972), *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

IX- AUTRES ARTICLES

BORGOMANO, Madeleine, (1998), « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », in, *Notre Librairie*, n°135, pp.18-30.

DUCROT, Oswald, (1984), « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in, Oswald DUCROT, *Le dire et le dit* (pp.171-233), Paris, Éditions minuit.

DUSSAULT, Myriam, (2003), « Corps féminin, postcolonialisme et transgression dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala », tiré de <http://www.revuepostures.com>, consulté le 09/08/2018.

DOREY, Roger, (1983), « Introduction : penser la transgression », in, Roger DOREY, *L'Interdit et la transgression* (pp. 3-13), Paris, Dunod.

KASSE, Cheikh (2007), « La citation-épigraphe, formes et variations sur le sens en oraliture chez Patrick Chamoiseau », in, *Éthiopiennes*, n°78, pp.54-69.

KEMEDJIO, Cilas, (1999), « Réinvention de Perpétue dans Tanga : de Mongo Béti à Calixthe Beyala ou les tracées d'une tradition littéraire camerounaise », in, *Présence francophone*, n°53, pp.115-124.

KEMEDJIO, Cilas, (2006), « Traversées francophones : littérature engagée, quête de l'oralité et création romanesque », tiré de <http://www.erudit.org/revue/tce/2006/v/n82/016621ar.pdf>., consulté le 05/12/2018.

MOHAMMAD MOHAMMAD-Aghdash, (2018), « De Bakhtine à Ducrot : pour une approche polyphonique du discours littéraire », in, *Revue des Études de la langue française*, n° 18, tiré de relf.ui.ac.ir, consulté le 22/10/2018.

MOKWENYE, Cyril, (1983), « La polygamie et la révolte de la femme africaine moderne : une lecture d' *Une si longue lettre de Mariama Bâ* », tiré de mongobeti.arts.uwa.edu, consulté le 17/10/2018.

NOUAGO, NJEUKAM, Marcel, (2013), « La tragédie de la femme dans le roman maghrébin francophone : une lecture de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun », tiré de <https://www.editions-harmattan.fr>, consulté le 18/10/2018 à 6h30.

RONDEAU, (1994): « La violence familiale », in F. Dumont, S. Langlois et Y. Martin, *Traité des problèmes sociaux*, Québec pp. 124-140.

SOJOURNER, Truth, (2005), « Ain't I a Woman », in, Kolmar, Wendy and Bartwski, *Feminist Theory: A Reader*, 2nd Ed., (pp.46-53). New York, Mc Graw-Hill.

VIGIER, Stéphanie, (2013), « Personnage et construction du genre dans les récits de fiction océaniques contemporains », in, *Sexe, genre, identité* (pp.87-99), Paris, L'Harmattan.

VOUNDA Marcelin (2006), « L'écriture féminine est nombriliste », tiré de <https://fr.allafrica.com>, consulté le 09/08/2018.

NGANDU, NKASHAMA, Pius, (2007), « Esthétique de la transgression dans les écritures romanesques », tiré de <https://mondesfrancophones.com>, consulté le 02/08/2018.

ZEILINGER, Irène, (2003), « La violence verbale, première des violences : comment y réagir ? », tiré de www.garance.be, consulté le 04/10/2018.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| DÉDICACE | i |
| REMERCIEMENTS | ii |
| RÉSUMÉ | iii |
| ABSTRACT | iv |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE | 1 |
| CHAPITRE I : LES MANIFESTATIONS DE LA TRANSGRESSION DANS <i>MUNYAL, LES LARMES DE LA PATIENCE</i> | 9 |
| I-1- LES FORMES DE VIOLENCE FAITE AUX FEMMES | 10 |
| I-1-1- La violence verbale | 11 |
| I-1-2- La violence physique | 14 |
| I-1-3- La violence sexuelle..... | 16 |
| I-2- LE DÉNIGREMENT DES COMPLICES | 19 |
| I-2-1- L'indifférence du mâle..... | 19 |
| I-2-2- Les co-épouses | 20 |
| I-2-3- Les matrones | 23 |
| I-3- LA RÉVOLTE DES DOMINÉES | 25 |
| I-3-1- Le mutisme ou la résignation | 25 |
| I-3-2- La fugue | 26 |
| I-3-3- Le déni de la maternité..... | 28 |
| CHAPITRE II : LE JEU DE LA TRANSGRESSION | 30 |
| II-1- LA DÉCONSTRUCTION DES CODES | 31 |

| | |
|---|-----------|
| II-1-1- Le refus de catégorisation..... | 31 |
| II-1-2- La polyphonie langagière | 33 |
| II-1-3- La question du genre..... | 35 |
| II-2- L'ESPACE ET LE TEMPS DÉCONSTRUITS | 37 |
| II-2-1- L'espace..... | 38 |
| II-2-2- Le temps discontinu..... | 40 |
| II-3- LE CHOIX DES PERSONNAGES SUBVERSIFS ET EN MARGE DE LA SOCIÉTÉ..... | 42 |
| II-3-1- Des personnages types..... | 42 |
| II-3-2- Des personnages en quête d'ouverture | 43 |
| II-3-3- Des personnages marginaux | 45 |
| CHAPITRE III : DE LA TRANSGRESSION À L'ESTHÉTIQUE ROMANESQUE DE DJAÏLI AMADOU AMAL | 48 |
| III-1- LA DESTRUCTION DU SYSTÈME PHALLOCRATIQUE | 49 |
| III-1-1- La dénonciation des abus sociaux | 49 |
| III-1-2- Hommes : principaux corrupteurs | 51 |
| III-2- DE LA PAROLE STÉRILE AU SILENCE POSITIF | 52 |
| III-2-1- La parole stérile..... | 52 |
| III-2-2- Le silence positif | 53 |
| III-3- L'ENVIRONNEMENT FÉMININ ET SA TRANSCRIPTION ESTHÉTIQUE .. | 55 |
| III-3-1- L'interlangue ou la création d'une autre langue..... | 55 |
| III-3-2- Un parler du « Tout-Monde » ou pour tout le monde | 57 |
| III-3-3- L'écriture ou l'oralité ? | 58 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 62 |

| | |
|---------------------------------|----|
| BIBLIOGRAPHIE | 66 |
| TABLE DES MATIÈRES | 71 |