

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix – Travail – Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I
ECOLE NORMALE SUPERIEURE
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROUN

Peace – Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I
HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE
DEPARTMENT OF FRENCH

L'EFFET DE VIE DANS LA LITTÉRATURE ORALE: UNE APPLICATION DE LA THÉORIE MÜNCHÉENNE A EYEG OBAMA MOAN YEMEKIN, UN MVET D'EYI MOAN NDONG

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme des professeurs de
l'enseignement secondaire deuxième grade (Di.P.E.S II)

Par :

Lionel Pierro ZANG
Licencié des Lettres modernes françaises

Sous la direction
François GUIYوبا
Professeur



Année Académique
2015-2016



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire de Yaoundé I. Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : biblio.centrale.uyi@gmail.com

WARNING

This document is the fruit of an intense hard work defended and accepted before a jury and made available to the entire University of Yaounde I community. All intellectual property rights are reserved to the author. This implies proper citation and referencing when using this document.

On the other hand, any unlawful act, plagiarism, unauthorized duplication will lead to Penal pursuits.

Contact: biblio.centrale.uyi@gmail.com

À la famille MBOE MEKOUI

REMERCIEMENTS

Nos sincères remerciements vont à l'endroit de :

- monsieur François GUIYوبا qui a accepté de diriger ce travail de recherche ;
- monsieur Alexis Bienvenu BELIBI pour ses conseils et sa documentation ;
- nos enseignants des départements de français et des sciences de l'éducation qui ont contribué à notre formation ;
- nos amis, Aristide Georges Romuald OLAMA, Marc Oscar EYEBE, Suzanne Sandrine MVODO, Micheline Virginie MENDOUGA, Carole BOLO BINDOUA pour les remarques et les suggestions souvent apportées dans la réalisation de ce travail ;
- tous ceux qui de près ou de loin ont participé à l'accomplissement de notre travail.

RÉSUMÉ

Notre travail consiste en l'application de l'effet de vie à la littérature orale. Depuis sa création en 2004, les principaux pionniers ont toujours fait abstraction des narrations orales en termes d'exploitation des contenus et de vérification de la méthode des invariants. Pourtant, la théorie de l'effet de vie qui se veut universelle et transcendante devrait avoir pour champ d'analyse toutes les œuvres d'art littéraires, fussent-elles orales ou écrites, en vue d'une évaluation de leur potentiel de réussite. Dans une formule énoncée dans l'ouvrage fondateur, Marc-Mathieu Münch démontre que ce qui fait la réussite d'une œuvre littéraire c'est son « effet de vie ». Or les œuvres de l'oralité renferment un effet de vie assez considérable, preuve que la théorie *münchéenne* peut s'y appliquer avec plus de pertinence. Notre travail qui s'organise en quatre chapitres s'applique à explorer le *modus operandi* de cette théorie sur le plan de la réception, en présentant à la fois les limites de l'écriture dans le processus de création de la seconde vie. Aussi passons-nous en revue les spécificités de la littérature orale, avant d'appliquer la méthode proprement dite à une œuvre d'expression orale. En appliquant la méthode de la théorie des invariants à un mvét Fang-beti, nous espérons contribuer à l'avancée de cette théorie ouverte à toutes les littératures du monde.

Mots clés : effet de vie, réussite, écriture, spécificité, littérature orale, « mvét ».

ABSTRACT

This dissertation examines the theory of the « effect of life » in relation to oral literature. Since its creation in 2004, principal pioneers have disregarded the oral narrations in terms of operating and checking the tools method in their contents. The effect of life theory, which needs to be universal and transcendental, must apply to every type of literature be it oral or written to evaluate its success. As stated by Marc-Mathieu Münch, the founder of this theory, what makes the success of a book is its effect of life. Oral literature has an important value in terms of providing a life effect. This implies that the Münch theory can be implemented in the domain of oral literature. The present work explores Münch's theory, presents inconsistencies of a scriptural system, examines peculiarities of oral literature and the application of this theory to a sample oral expression text. The latter is a “mvét” performance which enables us to demonstrate that Münch's effect of life theory needs to be opened to every type of literature.

Key words: effect of life, success, scripture, peculiarities, oral literature, “mvét”.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre travail se situe dans le domaine des sciences littéraires et plus précisément dans la théorie de l'effet de vie de Marc Mathieu Münch. En l'an 2004, ce comparatiste français publie un ouvrage ayant pour titre *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* ; ouvrage qui exprimera la volonté pour cet auteur de révolutionner et de rendre autonome la méthode d'analyse des textes littéraires et de l'art en général. Constatant que les auteurs ne s'accordent pas sur la définition du beau en littérature, Münch se livre à une analyse des esthétiques des œuvres de la planète tout entière, avant de conclure plus tard que toutes les œuvres d'art, et plus particulièrement les œuvres réussies, ont quelque chose en partage : l'effet de vie. Pour lui, une œuvre d'art réussie est celle qui crée une « seconde vie », une vie « artificielle », une « émotion esthétique » dans la psyché du lecteur-récepteur. L'évaluation d'une œuvre d'art, mieux sa consécration selon cet auteur est d'abord anthropologique ; toute chose qui laisse croire qu'en littérature, et même au-delà, la notion du beau est subjective. Aussi fonde-t-il sa théorie sur le principe des invariants à la lumière des travaux réalisés par René Etiemble.¹ Pour Münch, quatre principaux invariants permettent l'analyse de toute œuvre d'art. Il s'agit de l'effet de vie, du concret des mots, de la cohérence et du jeu des mots.

L'effet de vie en tant que premier invariant de cette théorie subsume tous les autres ; la preuve, il porte le nom de la théorie et est constitué de deux corollaires qui sont l'ouverture et la plurivalence. L'invariant de l'effet de vie est la condition *sine qua non* pour qu'une œuvre soit considérée comme réussie. Parlant de l'ouverture, celle-ci est perçue comme « le phénomène planétaire de base de l'art littéraire et probablement de tous les arts ».² Münch argue que l'ouverture consiste en la participation du récepteur dans le processus de création à travers des suggestions et son degré d'adhésion. En d'autres termes, l'ouverture permet la co-création de l'œuvre. Quant à la plurivalence, elle est la faculté qu'a une œuvre de mobiliser tous les sens du corps du récepteur. Pour y parvenir, cette dernière passe par des images permettant ainsi de « disperser la chose dite dans la psyché de manière à ce qu'elle ne s'arrête pas à un effet de sens ».³

Le second invariant de la théorie *münchéenne* est la cohérence de l'œuvre. Est cohérent, ce qui est construit, organisé, structuré de manière à converger vers un seul et même objectif. Parler de cohérence dans l'œuvre revient donc à évoquer les principes d'unité et d'harmonie, appelés à coexister entre les composantes thématique et structurelle.

¹ René Etiemble : *comparaison n'est pas raison : la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1970

² Marc-Mathieu Münch, P. 223. Dans la suite de notre travail, nous utiliserons l'abréviation M.-M. Münch.

³ *Ibid.*, P.36.

Le troisième invariant, après l'effet de vie et la cohérence, est le concret des mots. Münch démontre que les mots de l'écrivain sont d'abord les mots de tout le monde, mais ceux-ci ne sont pas arbitraires encore moins abstraits. Dans une œuvre littéraire, les mots signifient, et font l'objet des choix minutieux. Par ces choix, l'objectif de l'écrivain et /ou du conteur est de susciter des émotions, de créer un effet de vie dans la psyché du récepteur.

Le dernier invariant de la théorie *münchéenne* est le jeu des mots ; et par jeu des mots il faut entendre l'usage particulier de la langue en vue de plaire au récepteur, de le divertir, de l'émouvoir. Le jeu des mots participe de la création des sonorités, des rythmes et des formes dans la perspective d'une création de l' « émotion esthétique ». Ce qui revient à dire que le jeu des mots assure une fonction ludique. Le jeu des mots est donc pour Münch le critère de réussite de l'œuvre d'art littéraire, car l'artiste par ce jeu

Combine son matériau librement en fonction des règles qu'il se donne dans un espace spécifique. Il fait jouer l'un par rapport à l'autre tous les aspects du mot. Il combine les sonorités, les accents, les rythmes, les sens et les connotations contenues dans les mots. Il les sélectionne puis les place comme un peintre place ses touches de couleur afin de produire des formes qui sont immédiatement repérables (...). C'est ici, dans le jeu avec les mots, que l'artiste fait véritablement preuve de génie-ou échoue.⁴

Après la parution de l'ouvrage fondateur de cette théorie, articles et ouvrages critiques paraissent d'année en année dans le but de l'améliorer. Notons par exemple l'article intitulé *Art et littérature*, commis en 2007 et qui permet à Münch de révéler à la communauté scientifique que l'effet de vie est commun à tous les arts. La différence selon lui ne réside qu'au niveau de la diversité des matériaux. En littérature le mot est le principal matériau ; en peinture, c'est la couleur et en musique, ce sont les sons.

Outre cet article de Münch, l'ouvrage paru en 2008 sous la direction de François Guiyoba avec la participation de Pierre Halen.⁵ Dans son article intitulé « aux origines de l' « effet » de vie littéraire : prolégomènes à l'archéologie d'un invariant artistique », François Guiyoba démontre que l'effet de vie se déploie sur trois strates : le psychologique, l'épistémologique, le mythologique. Le même critique dans *Littérature médiagénique* affirme que l'épistémologie de la littérature montre que l'œuvre littéraire est dotée d'un sens littéral et d'un sens littéraire. Le premier renvoie au patent et le second au latent, au symbolique.

Dans l'article intitulé « le mythe et la littérature. Deux « effets de vie » parallèles mais spécifiques »⁶, Münch établit une différence entre l'effet de vie « littéraire » et l'effet de vie

⁴ M.-M. Münch, *Op.cit.*, P. 38.

⁵ F. Guiyoba et P. Halen, *Mythe et effet de vie. Une discussion autour du concept d' « effet de vie » de Marc-Mathieu Munch*, Strasbourg, le portique, 2008.

⁶ M.-M. Münch, « Mythe et littérature : deux « effets de vie » parallèles mais spécifiques », in F. Guiyoba et P. Halen, *Op.cit.*

« mythique ». Le premier agit dans l'esprit du lecteur-spectateur-auditeur, tandis que le second agit dans la vie réelle.

Entre 2009 et 2012, de nombreux ouvrages traitant de l'effet de vie paraîtront dans la collection « L'Univers esthétique ». Le premier ouvrage jette les bases d'une application de l'effet de vie en musique. A travers son article intitulé « l'application de la théorie générale de l'effet de vie en musique », Münch montre que l'effet de vie ne s'arrête pas qu'à l'esprit. Tout le corps du musicien au cours de la prestation se sent envahi par « le plus que des notes » de musique. La publication de 2010, préfacée par Daniel Pistone sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, reviendra quant à elle sur la notion de cohérence. Pour cette dernière, la cohérence est une force qui organise « le tout » et « les parties » d'une œuvre de manière à produire « des formes calculées et repérables par l'esprit ». ⁷

Sur le site *effet-de-vie.org*, des articles sont publiés à mesure que le temps passe dans le but d'améliorer cette théorie. On y verra même l'intérêt et la collaboration des autres domaines disciplinaires axés sur l'étude de l'homme en tant que composante biologique. En 2009, Münch publie « littérature et neurosciences. Appel à une collaboration interdisciplinaire » ⁸ et jette un pont entre les neurosciences et les théories littéraires. Un an après, c'est-à-dire en 2010 Kisito Hona s'applique à établir un rapport entre l'effet de vie et le duplicata dans son article intitulé « effet de vie et plagiat ». ⁹ Aussi s'interroge-t-il si le calque en question peut susciter un effet de vie.

Dans le domaine des travaux académiques, de nombreux étudiants ont eu recours à cette théorie comme domaine disciplinaire. En 2012, Christian Manga dans son mémoire de Di.P.E.S. II présenté à l'ENS de Yaoundé démontre que l'effet de vie « mythique » et l'effet de vie « littéraire » coexistent dans la Bible, définie comme recueil de mythes et œuvre littéraire. En 2013, Cyril Abena propose une lecture de la théorie *münchéenne* tout en s'interrogeant sur le processus de déconstruction du mythe de la fortune dans *La Croix du Sud* de Joseph Ngoue et dans la Bible, par le truchement de l'effet de vie ; il traite par ailleurs de la question des enjeux épistémologiques et pédagogiques qui en découlent. Aristide Georges Romuald Olama dans son mémoire intitulé « L'effet de vie et la notion de chef d'œuvre ; une lecture de l'Araigne d'Henri Troyat », démontrera en 2015 que l'effet de vie seul ne participe pas à la réussite de l'œuvre. Il faut, selon lui, l'appui des institutions littéraires.

⁷ Véronique Alexandre Journeau (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, coll. « l'univers esthétique », 2009, P.7.

⁸ .M.M. Münch, « Littérature et neurosciences. Appel à une collaboration interdisciplinaire », sur le site www.effet-de-vie.org, mis en ligne le 02 décembre 2009.

⁹ Kisito Hona, « effet de vie et plagiat », mis en ligne par le site www.effet-de-vie.org le 06 juin 2010.

Pour rendre pratique le travail que nous nous sommes assigné, nous aurons pour œuvre d'analyse *Eyeg Obama Moan Yemekin*, un « mvet » d'Eyi Moan Ndong. Cette œuvre pour le moment n'a pas encore fait l'objet d'une étude en littérature.

1. Problème

De cette revue du domaine disciplinaire, il apparaît que la théorie de l'effet de vie est essentiellement appliquée à la littérature écrite. Le problème de ce sujet peut alors être formulé en ces termes : la théorie de Münch ne peut-elle pas s'appliquer avec plus de pertinence à la littérature orale ?

2. Hypothèse générale

En guise d'hypothèse générale, nous posons que la théorie de Münch pourrait s'appliquer avec plus de pertinence à la littérature orale.

3. Problématique

A partir du problème sus-évoqué, nous avons formulé la problématique autour des questions suivantes :

- à quoi renvoie la notion d'effet de vie ?
- quelles sont les spécificités de la littérature orale ?
- qu'est-ce que *Eyeg Obama Moan Yemekin* d'Eyi Moan Ndong ?
- peut-on appliquer la théorie de l'effet de vie à ce mvet ?

4. Hypothèses secondaires

Comme réponses anticipées à l'ensemble des questions subsidiaires soulevées dans la problématique, nous avons les hypothèses secondaires ci-après :

H.S.1) l'effet de vie renvoie à un phénomène anthropologique qui consiste au voyage dans la psyché du récepteur d'une œuvre d'art. Pendant ce moment, le récepteur va à la rencontre de nouveaux personnages, découvre de paysages nouveaux, bref participe à une « seconde vie », à une « vie artificielle » bien mieux que la vie réelle. L'effet de vie est aussi une méthode d'analyse de toute œuvre littéraire. Elle s'appuie sur la méthode des invariants -l'effet de vie, le concret des mots, la cohérence et le jeu des mots- présentée dans l'ouvrage *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*.

H.S.2) les spécificités de la littérature orale renvoient au matériau non scriptural et interartiel qui organise le discours et les narrations orales. Il est communément admis que les récits

africains et camerounais en particulier sont déclamés avec un fond de musicalité dans l'optique d'émouvoir le public et de l'instruire dans le même temps. Ces spécificités peuvent être analysées aux plans du contexte de production, de la forme, de la dominante sémantique et de la symbolique et laissent transparaître un clivage entre les œuvres orales et celles écrites.

H.S.3) *Eyeg Obama Moan Yemekin* est un mvvet d'origine fang, c'est-à-dire une épopée déclamée par Eyi Moan Ndong qui à travers un alliage récit et musicalité, célèbre les exploits d'un héros des temps passés.

H.S.4) appliquer c'est mettre en pratique, c'est aussi se servir d'un outil à des fins utiles. Ainsi, appliquer la théorie de l'effet de vie à *Eyeg Obama Moan Yemekin*, c'est vérifier le potentiel de réussite de cette œuvre par le truchement de la théorie des invariants.

5. Outils d'analyse

Dans l'optique d'une vérification de nos hypothèses secondaires, nous avons choisi les outils méthodologiques ci-après :

- d'abord la théorie de l'effet de vie ; cette méthode au combien universelle et interartiale nous permettra d'analyser les première et quatrième hypothèses secondaires ;
- ensuite, l'ethnolinguistique, avec les orientations de Samuel Martin Eno Belinga, Juléat-Basile Fouda, de Crispin Maala Bungi et de Geneviève Calame Griaule ; celle-ci nous sera utile dans le cadre de l'examen de la deuxième hypothèse de ce travail;
- enfin, la narratologie, qui elle nous permettra d'étayer la troisième hypothèse à la lumière des travaux de G. Genette, A. Greimas, et F. Guiyoba.

6. Plan

Pour mener à bien notre étude, nous nous proposons d'organiser notre argumentation en quatre chapitres. Dans le premier, nous montrerons que l'effet de vie est à la fois un phénomène anthropologique et une théorie littéraire universelle ouverte à tous les arts. Dans le même chapitre, nous énoncerons quelques limites de l'écriture par rapport au discours oral. En ce qui concerne le deuxième chapitre, nous opterons pour une présentation plus ou moins globale des spécificités de la littérature orale. Dans le troisième chapitre par contre, nous ferons une analyse narratologique du mvvet *Eyeg Obama Moan Yemekin* d'Eyi Moan Ndong. Le quatrième et dernier chapitre lui, sera réservé à l'application de cette théorie à l'œuvre sus-évoquée.

CHAPITRE 1 : EFFET DE VIE ET LIMITES DE L'ÉCRITURE

L'histoire des sciences révèle que chaque théorie a un fondement épistémologique. L'effet de vie de Marc Mathieu Münch ne déroge pas à ce principe d'ordre scientifique, dans la mesure où elle est une théorie ayant une méthode, une démarche, des outils qui lui sont propres et qui la rendent applicable à tout texte littéraire. Son objectif, comme le démontre ce comparatiste dans l'ouvrage fondateur, est l'évaluation d'une œuvre d'art au moyen de la psyché. L'effet de vie serait donc avant tout un phénomène anthropologique puisque s'appuyant sur le cerveau humain, avant d'être une théorie de la littérature. Au-delà de cette ambivalence, il a été relevé que de nombreux travaux ayant eu recours à cette théorie privilégient les œuvres d'art écrites qui, pourtant, pour la plupart sont d'inspiration orale (roman, poésie, théâtre, conte, mythe etc.). Or, le clivage oralité/ écriture indique qu'une œuvre d'art écrite n'est pas sensée produire le même effet de vie autant qu'une œuvre d'art orale. Dès lors, des questions se posent: qu'est-ce que l'effet de vie ? Qu'est-ce que l'écriture ? Quelles sont les limites de l'écriture relativement à la production de l'effet de vie ? Dans ce chapitre, il s'agira pour nous de présenter le concept d'effet de vie du point de vue anthropologique et du point de vue théorique avant de relever les insuffisances de l'écriture en termes de réception. Pour y parvenir, nous nous appuyerons sur la méthode des invariants de Marc-Mathieu Münch.

1.1.EFFET DE VIE : PHÉNOMÈNE ANTHROPOLOGIQUE ET THÉORIE DES INVARIANTS

La notion d'effet de vie en littérature revêt une double signification. Il est d'abord un phénomène anthropologique en ce sens que c'est en l'homme, en tant qu'être biologique, c'est-à-dire, homo sapiens sapiens, que s'opère l'évaluation d'une œuvre d'art. Ce phénomène qui est la base de la théorie des invariants participe de la redéfinition du concept de littérature.

1.1.1. Un phénomène anthropologique

Le phénomène est, chez Emmanuel Kant, ce qui apparaît à la conscience, ce qui est perçu par les sens, c'est-à-dire l'ensemble des choses et des faits relevant du monde sensible. Ce dernier est différent du noumène. Parler du phénomène anthropologique dans ce chapitre, revient à placer l'homme au centre de la réflexion dans ses rapports avec l'art dont l'objectif est la nature. Les deux auraient en partage la notion d'invariant. En effet, c'est par les invariants que l'art transpose les sensations éprouvées par chaque homme (plaisirs, dégoûts,

frayeurs, gaieté etc.), et c'est à travers les mêmes invariants que l'homme décrypte le langage artistique. Ce qui laisse croire qu'en tant que art, la littérature « parle à tout l'Homme ». ¹⁰ Elle captive l'esprit, et contraint le corps à céder aux manifestations de la psyché. Et ce n'est qu'à travers ce rapport corps-esprit (psyché) que l'on accède véritablement au sens de l'œuvre. Ainsi, Par la lecture ou l'écoute, l'homme en tant qu'entité biologique devient l'instance critique d'une œuvre d'art, vu qu'il s'applique toujours *a priori* à « goûter » son contenu et à « ressentir » les effets qui la structurent pour la comprendre *a posteriori*. Sur ce point, l'effet de vie est une théorie de la réception. ¹¹ Mais une réception transcendante parce qu'elle va au-delà de la seule lecture et de la simple écoute pour construire tout un monde dans l'esprit de celui qui écoute, qui regarde un tableau, apprécie une chorégraphie, lit un roman, une pièce de théâtre etc.

Lire un texte, ou l'écouter, c'est accepter de passer de la vie réelle à la vie artificielle. C'est se laisser « transporter » ¹² par la psyché afin de vivre les émotions que la vie réelle à elle seule ne peut offrir au lecteur. Ce mécanisme permet ainsi de considérer la psyché comme cet univers intérieur de l'homme qui entretient des relations, des rapports, des échanges avec la vie réelle.

1.1.1.1. Rôle de la psyché

Il ne suffit pas seulement de lire ou d'écouter un texte pour en construire le sens, mais de le vivre en se laissant traverser par les émotions qu'il charrie. Il est vrai, et cela, la sociologie de la littérature s'est attelée à travers Jacques Dubois ¹³ à le démontrer, que c'est l'institution littéraire qui décide de la réussite d'une œuvre, la considère comme meilleure par rapport aux autres à partir d'un processus s'articulant sur l'émergence, la reconnaissance, la consécration et la canonisation ; mais, relevons *a priori*, la place prépondérante qu'occupe l'être du récepteur avant ladite institution. Avant qu'elle ne juge une œuvre, c'est l'être qui est le premier à l'éprouver. En effet, toute réception exige une harmonie entre le corps et l'esprit, la psyché étant considérée comme la première instance de réceptivité. De ce fait, il n'est pas étonnant de voir un récepteur émerveillé, lors de la réception d'une œuvre d'art, car l'effet de

¹⁰ Nous présentons ici le caractère anthropologique de la littérature. Quelle que soit la nature du texte (religieux, juridique ou historique), il n'a qu'une seule visée : l'homme.

¹¹ Les théories de la réception ont été élaborées par HANS Robert Jauss et WOLFGANG Iser autour de la notion d'horizon d'attente du lecteur contemporain et de la concrétisation dialogique du sens de l'œuvre dans le processus d'appropriation.

¹² Pour Marc Mathieu MÜNCH « le propre de l'art est de transporter l'homme dans les situations où il n'est pas ».

¹³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Liège, Nathan, 1979.

vie « fabrique »¹⁴ dans la psyché, des émotions, des sensations, des plaisirs et déplaisirs qui se répandent dans l'être du lecteur (Sursauts, rires, frayeurs, pitié etc.). Tous ces états d'âme, fruits du pathos, naissent du rapport que le lecteur entretient avec l'œuvre et ne sont jusqu'ici scientifiquement explicables. Ceux-ci ne relèveraient, ni de l'ordre du rationnel, ni de l'ordre du calcul ni de la démonstration, car aucun discours jusqu'ici ne parvient à expliquer le phénomène de vie intérieure. On écoute ou on lit une œuvre littéraire et on participe à sa vie sans savoir pourquoi et c'est tout. L'effet de vie a donc pour cible l'âme et seul le lecteur peut constater par lui-même qu'il est « touché » au moment de la lecture d'une œuvre dont les faits ne sont pas ceux de la vie réelle. Sur ce plan, la psyché peut être considérée comme le siège des phénomènes aperceptifs.

De l'écriture à la lecture, de la déclamation à l'écoute, il s'opère un processus de transcription. Pour un effet de vie réussi, la psyché serait l'outil de transcription assurant le transfert des unités linguistiques en vie de l'esprit, vie en surimpression. Les mots, les phrases, et les métaphores qu'ils génèrent deviennent, grâce à elle, l'expression d'une vie intérieure. Pour Marc-Mathieu Münch : « Lorsque le texte entre dans la psyché, il n'est plus linguistique, il devient vie de l'esprit, vie en surimpression de la vraie vie, qui est en ce moment-là, celle de la lecture »¹⁵. La psyché est aussi le moyen par lequel le contenu de l'œuvre d'art se transforme en objet de plaisir. Le plaisir ici étant considéré comme une fin en soi, et le texte un tissu d'émotions positives qui provoquent la « jouissance »¹⁶ du lecteur. Autant dire que c'est à travers la psyché que la fonction cathartique de la littérature se réalise ; d'abord en la personne de l'écrivain ensuite chez le lecteur, vu comme réceptacle des émotions en surabondance dans le texte littéraire.

Bien que la psyché ne soit pas seulement faite de conscience, il est également une valeur qu'on lui reconnaît en tant qu'instance des phénomènes aperceptifs : il s'agit de l'aptitude à évaluer une œuvre d'art¹⁷. En effet, c'est par la psyché que l'œuvre d'art accède ou non au rang de chef-d'œuvre. Tout porte à croire qu'elle est à la base de l'axiologie et, la critique qui en résulte, est essentiellement subjective. Telle œuvre est réussie et telle autre ne

¹⁴ Référence ici est faite à l'activité motrice de la psyché. Celle-ci, selon Münch, est un engrenage des émotions de toutes natures.

¹⁵ Marc-Mathieu MÜNCH, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, P. 38.

¹⁶ Nous faisons allusion à Roland BARTHES qui, dans son ouvrage intitulé *Le Plaisir du texte*, argue qu'il ya certains lecteurs qui lisent en jouissant et d'autres qui jouissent en lisant. Le texte littéraire, d'après lui, est sources de névroses.

¹⁷ C.G. jung, dans son ouvrage, *Problèmes de l'âme moderne*, paris, Buchet Chastel, 1960, P.1-38, montrait que l'évaluation faisait partie des sept groupes qui structurent les contenus de la conscience c'est-à-dire ; la perception sensible, le processus instinctif, la reconnaissance, l'intuition, la volonté et les rêves.

l'est pas. Et si l'on s'en tient à l'idéologie *münchéenne*, pour qui « une œuvre d'art réussie est celle qui a le pouvoir de créer dans l'esprit d'un lecteur-auditeur un effet de vie... »¹⁸, alors la psyché serait, si on veut, l'outil évaluatif, l'instance de consécration de l'œuvre. Pour M.-M. Münch, la critique littéraire ne pourrait jamais trouver d'autres outils pour jauger la valeur d'une œuvre que le cerveau humain, parce que l'œuvre a été faite pour lui et lui seul. Il serait superfétatoire de prétendre explorer toutes les fonctionnalités de la psyché, notre travail n'ayant pas pour domaine disciplinaire la psychologie. Mais, il serait important pour conclure sur la question du rôle de celle-ci qu'elle est à la fois, le siège des émotions, l'instance de l'évaluation des œuvres artistiques et le canal qui assure le passage entre la vie réelle et celle littéraire ou onirique.

1.1.1.2.L'effet de vie en littérature

La notion de littérature a souvent été définie comme « ce qui est écrit »¹⁹, comme l'ensemble de productions artistiques écrites d'une nation, d'un pays ou d'une époque²⁰, comme « une connaissance des ouvrages de goût »²¹ ou comme l'ensemble des œuvres écrites ou orales ayant une visée esthétique. Sur le plan de la forme, la littérature est un mariage entre la fiction et la réalité, c'est-à-dire, une mise en somme des écarts sémantique, lexical et morphosyntaxique de même que le fruit de l'imagination et des expériences de la vie réelle dont l'auteur s'inspire a priori. Son objectif, comme le souligne Todorov, est le vraisemblable. La littérature est, pour ainsi dire, l'humanité²² en elle-même ; objet de savoir ; culture ; ouverture ; création artistique ; échanges ; altérité etc. Toutes ces considérations, à y voir de près, ne laissent pas entrevoir le critère de seconde vie, de vie artificielle, mieux, de voyage dans la psyché. Lorsqu'elle n'est pas réduite à la mise en commun des unités scripturales, dans le but de divertir, la littérature est tout simplement objet de savoir ou véhicule des identités culturelles. Toutefois, la prise en compte du volet esthétique nous paraît important pour parler de littérature car, l'esthétique est vectrice d'effet de vie. Parler d'esthétique peut donc vouloir dire, faire un choix culturel en vue de susciter l'attention, l'admiration et le

¹⁸ M.-M. Münch, *Op.cit.*, P.35.

¹⁹ En référence à son étymologie latine « écriture », et désignant l'activité de l'esprit par laquelle un auteur, usant du langage comme d'un moyen de création artistique, transmet les fruits de son imagination, de son savoir ou de sa méditation.

²⁰ Cette définition est celle du centre national de ressources textuelles et lexicales.

²¹ Pour Voltaire, est considéré comme littéraire ceux qui ont une connaissance très poussée du savoir livresque.

²² Nous nous référons aux propos de Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* qui, par un découpage des grands moments de la littérature, concluait que l'humanité se définissait par ses trois âges majeurs : l'âge du lyrique, l'âge de l'épique et l'âge du dramatique.

plaisir. Or l'esthétique est synonyme de choix culturel, le beau étant son corollaire. Dès lors, faire de la littérature, c'est recourir à une esthétique. Ainsi allons-nous nous appuyer sur l'effet de vie dans cette partie; cette « *sorcellerie évocatoire* », ²³ qui confère à la littérature son statut : celui d'être un art au même titre que la musique, la sculpture, la danse, la peinture,...

Chaque art a un matériau qui lui est propre. Celui de la littérature, c'est le mot. Il se présente à l'écrivain sous forme de sonorités, de rythmes, de sens, de connotations ou d'images. Associé aux autres à des fins artistiques, le mot crée une seconde vie. A cet effet, nous nous proposons de l'appeler le « verbe » parce qu'il donne la vie. Pour Münch, le mot est le matériau sans lequel il n'existerait pas d'art littéraire. Nous le verrons d'ailleurs dans la partie consacrée aux invariants de sa théorie. En effet, l'écrivain se sert des mots comme un peintre place les touches de couleurs² sur une toile afin de produire des formes qui sont immédiatement repérables par le lecteur car, comme il le dit lui-même, « Tout art littéraire organise un jeu avec les mots pour créer des formes ». ²⁴ Les paysages qui en résultent, les souvenirs, les goûts, les parfums et les sons qu'ils évoquent, provoquent, à n'en point douter, un effet de vie. Cependant, il y a lieu de relever que ledit effet de vie, en tant que phénomène anthropologique, résulte des trois fonctions essentielles qu'on reconnaît à la littérature. Premièrement, l'écrivain écrit avec l'intention de singer, car la littérature est un art ; et qui dit art, dit mimesis c'est-à-dire imitation. Deuxièmement, l'écrivain se sert de ses qualités d'artiste pour communiquer parce que la littérature, à travers l'objet livre, sert de courroie de transmission entre l'auteur et le lecteur. Dans cette seconde intention, il se dégage une certaine pragmatique. Ici, le besoin se mue en action. C'est le besoin de communiquer, de traduire ses hantises, ses fantasmes et ses désirs qui pousse l'artiste à faire usage de l'art comme d'un canal lui permettant de parler de lui et de la société à ceux qui le lisent, l'écoutent ou le regardent. Cette deuxième intention est réfléchie. Le lecteur, acteur de la communication, participe à l'acte de Co-création, et c'est lui qui donne un sens au texte et le fait vivre, étant donné que toute œuvre littéraire est faite pour être lue. Troisièmement, l'auteur se sert du texte pour plaire au lecteur. Sur ce plan, l'art littéraire devient distraction, jeu, évasion parce qu'il éloigne le lecteur de l'ennui et des hantises de la vie réelle²⁵. Autant dire que la littérature est art, communication, et distraction. Cicéron, dans l'antiquité grecque,

²³ Charles Baudelaire dans son ouvrage *art poétique*, se propose de définir l'art à travers l'illusion du réel. c'est cette illusion du réel qui représente l'effet de vie chez Münch.

²⁴ M.-M. Münch, *Op.cit.*, P.38.

²⁵ Münch constate que la vie artificielle, celle produite par l'art littéraire permet au lecteur d'échapper à « l'ennui » de la vie réelle, à « ses angoisses et à ses tracas », avec la collaboration de l'auteur.

l'avait déjà relevé dans ses travaux lorsqu'il affirmait : « *Enim est orator, qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet* ». ²⁶L'effet de vie est donc inhérent à tous les arts ; et sans effet de vie, point de littérature, de peinture, de musique ou de cinéma. Cela revient à dire que la littérature est l'art de créer dans la psyché d'un auditeur récepteur un effet de vie par un jeu des mots cohérent. Ce qui laisse sous-entendre que, cohérence et jeux des mots seraient des caractéristiques propres à chaque littérature. Associés à la plurivalence et l'ouverture, ils font partie de la méthode des invariants, dont nous nous proposons de présenter les fondements épistémologiques dans cette seconde partie portant sur l'effet de vie.

1.1.2. La méthode des invariants

La méthode initiée par Münch obéit à la norme scientifique et considère l'effet de vie comme l'invariant de base de toute œuvre artistique. En tant que théorie littéraire, l'effet de vie présente un objet -l'effet de vie-, une méthode -celle des invariants- et des outils -le mot, la psyché- etc. Autant dire que c'est la notion d'invariant ²⁷ qui fonde la science littéraire et lui confère son autonomie. Aussi l'invariant se définit-il comme ce qui est commun à toutes les littératures, c'est-à-dire, ce qui revêt des caractéristiques universelles. Car, la théorie de l'effet de vie part du constat que « les êtres humains appartenant à l'espèce homo sapiens sapiens forment une unité et elle prend le cerveau comme référence de cette unité. Les invariants doivent donc se trouver au niveau d'un fonctionnement du cerveau ». ²⁸ Ainsi la littérature cesse-t-elle d'être étudiée comme un phénomène social, une manifestation psychologique ou une simple combinaison des unités linguistiques. En effet, tout lecteur face à une œuvre d'art éprouve des émotions en tant que personnage de la vie réelle et de la vie imaginaire. Il se prête au jeu des mots qui se présentent à lui d'abord sous forme de littérarité, ensuite sous forme d'images, et enfin sous forme de vie en plénitude. Telle est donc la manifestation de l'effet de vie, et seuls les invariants permettent de l'expliquer et de le comprendre aussi bien sur le pôle artistique que sur le pôle de la réception.

²⁶ Le meilleur orateur est celui dont la parole et instruit ses auditeurs et les charme et les émeut. [www.latin. It](http://www.latin.it) [degid Fe] consulté le 17-09-15 à 12h52.

²⁷ On ne saurait parler d'invariant en littérature, sans évoquer René Etiemble, qui dans son ouvrage intitulé *comparaison n'est pas raison* en parle en premier, mais sans lui attribuer un rôle ou une valeur d'usage.

²⁸ Jean Ehret, « l'effet de vie à l'écoute des œuvres », in *musique et effet de vie*, collection l'Univers Esthétique, paris, l'harmattan, 2009, P.9.

1.1.2.1. La plurivalence

La réception des textes implique un rapport auteur-texte-lecteur. Autant dire que le lecteur est non seulement un acteur du processus de re-création de l'œuvre, mais aussi et surtout l'une des instances de la chaîne par le biais de laquelle l'œuvre existe comme production artistique. Il va donc de soi que le lecteur vit la vie du texte au moment de la lecture. Au cours de la réception d'une l'œuvre, les plaisirs et déplaisirs du lecteur ou de l'auditeur, sont sujets à des réactions perceptibles du point de vue externe. Lire, écouter ou contempler une œuvre d'art revient ainsi à sentir l'objet évoqué, à souffrir dans sa chair, à voir les paysages représentés, à entendre les sons qui résonnent au travers des mots. Dès lors, la plurivalence pourrait être appréhendée comme un synonyme de dispersion de la chose dite, vue ou entendue dans les facultés de l'esprit ou de mise en éveil des sens visuel, olfactif, gustatif, auditif et de l'odorat dans le seul but de créer un effet de vie dans la psyché du lecteur-auditeur. On comprend alors que plurivalence rime avec stimuli, car le corps réagit à des phénomènes externes, provoqués par le texte littéraire. Deux réalités permettent ainsi d'expliquer ce principe de plurivalence : il s'agit du concret pré disciplinaire et du concret verbal.

- Le concret pré disciplinaire

Toute œuvre d'art présuppose une réalité comme point de départ, en ce sens qu'elle est *mimésis*, c'est-à-dire imitation du réel, qui lui, procède soit d'un contexte socioculturel ou historique propres à l'auteur, soit du couple auteur-lecteur. L'œuvre littéraire, pour être comprise, ne peut être lue qu'à partir des souvenirs, des expériences diverses, des clichés, des stéréotypes et des images présents dans la psyché du lecteur. Elle est du domaine de la vraisemblance,²⁹ c'est-à-dire de l'association réalité/fiction. La réalité ici relève du concret, du vrai, du palpable en sorte que le lecteur se retrouve dans ce qui est dit, relaté ou décrit dans l'œuvre ; plus brièvement, toute chose qui fait de la littérature un art ouvert au monde parce qu'elle n'est pas le fait de l'individualité ou de la singularité, mais du collectif et de l'universel. Elle est le reflet d'un univers concret, propre à l'auteur et au lecteur. Le lecteur du poème « PROMENADE DE PICASSO », par exemple, est assurément le témoin d'un univers concret. En effet, sur le plan historique, Pablo Picasso était un homme d'origine espagnole ayant vécu au vingtième siècle. Il avait une identité biologique, un statut social et cela relève bien du concret. Il était un peintre, un grand peintre même, ayant influencé le poète Jacques

²⁹ Nous faisons allusion à Todorov pour qui l'œuvre est un mélange de fiction et de réalité.

Prévert, qui n'a pu se passer de lui rendre hommage par le biais de son florilège poétique intitulé *Paroles* ; cela relève également du concret. En somme, le concret pré disciplinaire est de nature anthropologique et permet au lecteur de lire l'œuvre au travers des mots et des mécanismes de reproduction qui miment, à leur tour, les réalités sous-jacentes. D'où le thème du concret verbal.

- **Le concret verbal**

En littérature, rien n'est gratuit. Tout est signe et tout signe signifie quelque chose. La graphie, les sons, le corps, les images, le silence, les figures et le rythme sont tous vecteurs du sens dans l'œuvre. Dès lors, le concret verbal pourrait être appréhendé comme tout ce qui fait sens dans le texte dans la perspective de créer un effet de vie.

- **Le silence**

Le blanc entre les mots, la ponctuation, la structure de la phrase -phrase simple- sont de nature à imposer le silence dans un texte écrit. Ce silence peut vouloir traduire une émotion ou évoquer un type d'ambiance. A titre d'exemple, le lecteur de *ville cruelle* d'Eza Boto, pourrait déduire un essoufflement, une peur ou un désarroi à travers la ponctuation d'une réplique d'Odilia: « Mon frère...il est tombé...je l'ai appelé...il ne répond pas... » (P.105.).³⁰Dès lors, le silence dans une œuvre est un signal qui fait sens, un outil qui produit des sensations à l'endroit du lecteur, si bien qu'il se tait, s'abstient de bruire, hésite, éprouve de la peur, face au danger qui guette le personnage du récit ; bref l'œuvre impose au lecteur une attitude. Par conséquent, le silence ne signifie pas calme, mutisme ou inaction ; il est l'action elle-même. De ce qui suit, il apparaît que, « Pour définir l'homme par le langage, il ne suffit pas de prouver que toute parole est pensée, il faut encore établir que tout est pensée, c'est-à-dire que le silence lui-même est pensée, donc parole, ce qui se retourne contre la proposition à démontrer, car si le silence signifie parole, ce mot signifie le contraire de ce qu'il dit ». ³¹

- **Le rythme**

Le rythme fait sens dans un texte et a pour but, tout comme le silence, de créer des effets de plurivalence. Au cours de la lecture de l'œuvre, les nuances qui sont observées permettent

³¹ Brice Parain, « Recherches sur la nature et les fonctions du langage », Paris, Gallimard, 10^{éd.} 1942.

de générer des cadences à travers des lenteurs et des accélérations, des vitesses, des régularités, des irrégularités et des ralentissements. En poésie, ces mouvements sont mis en relief par le biais d'un découpage en trois temps -rythme ternaire-, d'un découpage en deux temps -rythme binaire-, des enjambements, des rejets et des contre-rejets. L'effet produit ici, est celui de la musicalité. Le lecteur chante en même temps qu'il lit et vit les émotions que charrie le texte. Aussi peut-il être triste, stupéfait ou joyeux.

- Les sons

Les sons, issus de la combinaison des mots, miment la réalité. En effet, depuis Saussure, le signe est, on le sait, une entité biface faite du signifiant et du signifié. Le signifiant est la partie matérielle, tandis que le signifié se rapporte à l'image mentale. Il est arbitraire et concret. Mais tel n'est pas le cas du signe littéraire. Prenons l'exemple du mot-signal. Bien qu'il soit à la base, un construit de phonèmes, c'est-à-dire de sons, il est motivé et désigne la réalité même née de l'image mentale du lecteur. Le célèbre vers de Jean Racine³², ne mime-t-il pas assez bien la réalité à travers cette allitération: « *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes* »? Le son « S » qui, déjà, est une consonne sifflante imite le sifflement du serpent. Ce sifflement qui s'aperçoit comme un signe est à la fois l'attitude des personnes à qui l'auteur s'adresse. Celles-ci, pour l'auteur, seraient des gens infâmes, traîtres. D'où la métaphore. Les sons auraient donc produit du sens à travers cette insistance. Ils seraient donc l'imitation qui devient réalité dans la psyché du lecteur ; un stimulus à la base de l'image mentale.

- Les images

L'effet de vie n'est possible que s'il se crée dans la psyché du lecteur un type d'image : l'image mentale et/ou l'image dans l'esprit. L'image mentale, différente de l'image dans l'esprit, est de nature littéraire. Elle est celle qui fait sens au cours d'une lecture. Selon Münch, « est image mentale, toute représentation d'objets perçus par les sens et construite dans la psyché à partir d'un réel qu'elle imite, évoque ou crée »³³. C'est dire que l'image s'inspire de la réalité. Elle naît des expériences que le lecteur aurait eues dans la vie réelle avant la lecture d'une œuvre. En revenant sur l'exemple de l'allitération, on se rendra compte qu'à la lecture de ce vers, une image s'est créée dans la psyché : celle d'un serpent. Notons

³² Allusion ici est faite au célèbre vers de Jean Racine : « A qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes ».

³³ M.-M. MÜNCH, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, PP.192-193.

pour ne pas l'oublier que cette image du serpent a bien la forme de ces reptiles qui nous auront marqués au cours d'une expérience de la vie réelle. Ceux-ci seront petits, moyens ou énormes, bref ils auront une forme que la psyché leur aura attribuée. Cette représentation ne pourrait être possible que grâce à la mise en branle de quatre facultés de l'esprit : l'imagination, la perception, la conceptualisation et le sens des formes de l'image. Dès lors, l'image mentale acquerra les attributs d'une image réelle et sera visible ou auditive et rarement tactile, olfactive ou gustative.

En somme, la plurivalence est l'aptitude dont l'esprit revêt au moment où il accueille la chose dite, vue ou entendue. Elle a pour point de départ la réalité que l'œuvre s'applique à imiter à travers sons, rythmes, silences et images dans le but de créer un effet de vie dans la psyché du lecteur-auditeur.

1.1.2.2.L'ouverture

L'ouverture permet à l'œuvre d'art d'accéder à l'universalité et de s'inscrire dans l'éternité. Elle suppose un échange, une altérité, une identité etc.. L'ouverture est commune à tous les arts, elle est le lieu où une subjectivité va à la rencontre d'une autre. Elle est pour Münch « l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue d'un effet de vie » ;³⁴ et par collaboration, il faut entendre : un échange, un partage, une réciprocité. Il s'agit en un mot de la plateforme *du donner et du recevoir*³⁵. Dès lors l'ouverture en littérature est co-création, c'est-à-dire l'aptitude du lecteur à participer à la création initiée par l'auteur. Aussi allons-nous intéresser dans cette partie aux critères qui fondent l'ouverture d'un texte.

L'ouverture d'une œuvre nécessite une parfaite compréhension des faits, des structures et des dispositions qui l'organisent. Les chefs-d'œuvre littéraires, ceux qualifiés de réussis, remplissent cette condition et traversent sans conteste les barrières du temps et de l'espace. Aussi plaisent-ils à des publics différents, contrairement à d'autres. La preuve, *Le Cid* de Pierre Corneille est encore lu et représenté avec le même engouement qu'il y a quatre-cents ans. Cette pièce est produite par un français et non un camerounais. Elle est jouée pour la première fois en 1637 et non au XXI^e siècle. Elle est écrite en français et non en langues africaines. Ce qui indique donc que *Le Cid* de Corneille est une œuvre ouverte, atemporelle, universelle, réussie. Mais il faut entendre par ouverture la suggestion, l'ambiguïté, le cas et la

³⁴ M.-M.M, *op.cit.* p. 224.

³⁵ Nous soulignons.

distance. En effet, l'œuvre d'art est traversée par des non-dits, c'est-à-dire des implicites qui donnent lieu à des interprétations. Il va de soi que le lecteur de « LA BELLE SAISON » de Jacques Prévert, ne s'empêchera pas d'inverser l'ordre, de repositionner les motifs décrits et de proposer une description dont la fin du texte sera plutôt le début. Il pourrait proposer une correction grammaticale en y ajoutant un verbe copule –être- et un adverbe –devant- en vue de mieux cerner le portrait physique du personnage. Il pourrait même, selon sa subjectivité, placer des virgules pour matérialiser une rythmique entre des vers en vue de bien lire le texte. En outre, les titres des œuvres, les *incipits*, les scènes d'exposition, les dénouements et les *excipits* sont parfois sujets à des incompréhensions, à des ambiguïtés qui doivent être résolues par le lecteur lui-même. D'où la notion d'horizon d'attente. C'est cela qui fonde l'originalité de l'art littéraire, étant donné que l'œuvre sur le plan structurel et idéologique tient compte des attentes du lecteur. Elle l'invite à une collaboration.

En somme, l'ouverture pourrait être lue à l'aune de l'affectivité du lecteur, de sa culture, de son imagination, du sens des formes, de l'intuition, du sens de la morale et de son degré d'adhésion à l'effet de vie. Elle est, si on veut, un principe anthropologique qui prend corps dans les rapports d'interdépendance entre les hommes d'une part, et la société d'autre part.

1.1.2.3. La cohérence

Ce qui fait l'originalité de l'art littéraire, c'est le fait qu'il allie fiction et réalité, fond et forme. Cette symbiose, on le sait, crée une seconde vie dans la psyché du lecteur. On ne saurait donc avoir l'un sans l'autre au risque de générer un effet de dysharmonie, de digression ou de tautologie. Le texte littéraire est donc un tissu : tissu d'éléments, tissu de relations. Les éléments sont combinés entre eux de manière à créer une harmonie entre les mots, les sons, les rythmes, les rimes, les images et les idées qui, mis en ensemble constituent un réseau de signes, une structure significative, car : « La structure, si on la définit comme un réseau de relations sous-jacent à la manifestation, devient le lieu où peut se situer la réflexion sur les conditions de l'émergence de la signification mais aussi et en même temps le dispositif permettant de saisir les objets sémiotiques ».³⁶

De même, les relations qui se nouent entre ces éléments forment une certaine hiérarchie. On part de la petite idée à la grande, de l'introduction à la conclusion, de la mineur

³⁶ Greimas A.J., « entretien » dans F. Nef., structures élémentaires de la signification, Bruxelles, Ed. Complexe.

à la majeur³⁷ et de la majeur à la conclusion. Elle est donc un principe clé de l'art littéraire, une nécessité pour la réussite de l'œuvre. Münch le précise d'ailleurs dans le chapitre intitulé *la cohérence*. Pour lui, « Toute œuvre réussie se définit comme un système de forces en circulation allant du tout à chaque élément, de chaque élément au tout et d'un élément à l'autre ». ³⁸ C'est dire que la réussite de l'œuvre tient à la cohérence, au respect des principes et des règles d'écriture. Du point de vue de la forme, elle devrait transparaître suivant les exigences des lois du genre et ce, par le truchement du choix et de la régularité du type de vers, des strophes, du rythme, de la rime, des mouvements de l'intrigue (situation initiale, nœud, dénouement) etc. En d'autres mots, la cohérence est expression de la loi de l'affinité, des réseaux, de l'articulation, de l'équilibre, de la convergence et de l'harmonie, et Münch précise qu'elle « n'a de raison d'être que lorsqu'elle s'impose à plusieurs éléments différents ». ³⁹ Dans le fond, le rapport littérature/réalité devrait avoir pour objectif, l'effet de vie.

En somme, la cohérence de l'œuvre est l'harmonie qui s'établit entre l'œuvre et l'esprit du lecteur. Elle est l'aboutissement d'une plurivalence. La voie qui mène à la seconde vie, grâce des mots.

1.1.2.4. Le jeu des mots

Toute œuvre littéraire est un jeu, mais un jeu transcendantal. Un jeu qui donne vie par le maniement des mots. Pour comprendre et participer au jeu dont il est question, un arrêt sur le concept du vocable **mot**⁴⁰ s'impose. En littérature, le mot n'est pas celui du dictionnaire, de la grammaire, ou d'une spécialité. C'est un matériau concret, sonore, susceptible de provoquer « des événements psychiques »⁴¹. L'écrivain procède alors au choix des mots, à leur sélection, puis à leur disposition, comme le ferait un musicien pour monter quelques accords par l'entremise des notes. Ainsi placera-t-il d'abord le « Do », ensuite le « Ré » et après le « Mi » etc.. Le but étant de créer une mélodie agréable à l'audition. Une mélodie qui s'appliquera à créer une vie artificielle dans la psyché grâce au principe de cohérence. « Jouer avec les mots consiste bien à les choisir et à les placer pour le meilleur effet ». ⁴² En littérature, les mots entretiennent des relations entre eux. Ceux-ci forment par la suite des phrases dotées

³⁷ Nous faisons référence à Aristote, qui aurait bâti le raisonnement syllogistique sur trois axes que sont la mineure, la majeure et la conclusion. Toute œuvre, toute démonstration sur le fait artistique devrait obéir à ce principe, dans le fond notamment.

³⁸ M.-M.M, *op.cit.* p.259.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Nous soulignons.

⁴¹ Il s'agit à ce niveau des réactions affectives.

⁴² M.-M.M. *Op.cit.*, P.312.

de sens et les phrases à leur tour forment des paragraphes avant de constituer un texte. Le jeu des mots, tout comme le jeu des sons en musique permet donc l'évocation des sensations, des sentiments et des idées. Par jeu des mots, il faut entendre le processus esthétique ayant pour finalité l'effet de vie. Concrètement, il y a jeu des mots « Lorsqu'un auteur choisissant les mots qui lui conviennent de préférence à d'autres, les place par rapport à tous de manière à créer un effet de vie. Tel est le processus de la création. On commence toujours par ranger un petit nombre de mots dans un ordre particulier parce que cela crée des formes qui conviennent spontanément à la chose dite ». ⁴³C'est dire que le jeu des mots vise l'effet de vie. Il est le point de rencontre entre l'artiste, le lecteur ordinaire, le chercheur et le critique.

1.2. LES LIMITES DE L'ÉCRITURE PAR RAPPORT À L'ORALITÉ

L'écriture se définit comme la représentation de la langue parlée au moyen des signes graphiques. En d'autres termes, elle est un code de communication au second degré, un outil de langage différent de l'oralité. Prise comme instrument artistique, l'écriture est une stratégie d'expression. Tout écrivain s'en sert pour désigner des personnes et des objets, et exprimer à la fois des idées. Et pour rendre complet le chapitre se rapportant au jeu des mots, précisons que l'acte d'écriture se sert des sons existant dans nos langues ; elle les transpose de manière à former des lettres, des mots, des phrases, des textes. Du coup, l'habileté à transcrire ces sons et à les combiner sur du papier à des fins esthétiques, se transforme en art : l'art des belles lettres. ⁴⁴Toutefois, si tant est que les lettres, ou phonèmes, selon les disciplines ne sont que des sons relevant de la parole, alors toute littérature écrite serait le prolongement de la parole. Aussi peut-on dire sans risque de se tromper que l'oral précède l'écrit. Dès lors, notre objectif dans cette partie consistera à présenter les limites de l'écriture dans l'art littéraire, en partant du postulat selon lequel elle n'est qu'une transcription, une représentation approximative de ce qu'on pense, de ce qui se fait ou de ce qui se dit oralement.

1.2.1. Les systèmes d'écriture

L'écriture, tout comme l'oralité, s'applique à montrer et à nommer les objets et des phénomènes en rapport avec le réel. Son objectif, depuis ses origines, ⁴⁵est d'exprimer des idées à partir des signes, et donc de communiquer. Parler des systèmes d'écriture revient à présenter le rapport que chaque caractère, en tant que signe, entretient avec le sens ou la

⁴³ M.-M.M. Op.cit., P. 308.

⁴⁴ Nous faisons référence ici à l'étymologie du mot littérature. A l'origine elle était considérée comme l'art des belles lettres.

⁴⁵ A.Leroi-Ghourhan situe les origines de l'écriture vers 5000 avant notre ère.

réalité qu'il désigne. L'invention de l'écriture selon Jacques Bernadin naît du «besoin de conserver des données, mais surtout de transmettre des significations dans des contextes non partagés». ⁴⁶ Certains signes se présentent sous forme de signifiant dépourvu de signifié. D'autres par contre expriment des idées mais n'ont pas de signifiants, tandis que plusieurs d'entre eux, aussi complexes que les précédents, intègrent à la fois les deux entités. M. Cohen organise les systèmes d'écriture en fonction de trois étapes : les pictogrammes, qui sont une écriture archaïque et figurative représentant le contenu du langage, les idéogrammes ou signes représentant symboliquement les signifiés des mots et les phonogrammes qui ne sont rien d'autre que des signes représentant les éléments constitutifs des mots ou des sons d'une langue. Pour lui donc, les écritures alphabétiques appartiennent à la dernière catégorie. Cette classification montre qu'à la base l'écriture n'est pas faite pour être au service de l'art. Elle ne sert qu'à communiquer, c'est-à-dire, à émettre et à recevoir des informations. Ce point de vue sur le but essentiellement communicatif de l'écriture transparait clairement dans les travaux d'A.Leroi-Ghourhan. L'écriture serait selon lui des l'expression des transcriptions mythiques c'est-à-dire, des traces, ou des représentations graphiques de quelques grands mythes. Aussi attribue-t-il le nom de *mythogramme* à l'écriture pictographique. Dès lors, l'étude de l'écriture, depuis la genèse jusqu'à l'alphabétisation, peut être envisageable à cinq niveaux, l'objectif étant d'identifier les liens qu'elle entretiendrait avec l'art. Aussi peut-on parler des phrasogrammes, des logogrammes, des morphémogrammes, des syllabogrammes et des phonogrammes.

- **Les phrasogrammes**

Ce sont des inscriptions transmettant des messages entiers, sans distinguer les mots. Selon A. Leroi-Ghourhan, ces derniers sont divisés en deux sous-groupes : les pictogrammes et les signes conventionnels. Le sens du message apparaîtrait donc, non pas selon une combinaison d'une ou plusieurs unités linguistiques, mais en fonction de la phrase tout entière. Toutefois l'hypothèse d'un art littéraire s'appuyant sur les phrasogrammes n'est pas envisageable tant il vrai que l'organisation d'une intrigue, ou d'un poème paraîtrait laborieux.

⁴⁶ Jacques Bernadin, « Didactique : approche vygotkienne » les dossiers des sciences de l'éducation, n°21/2009, presses universitaires du Mirail.

- **Les logogrammes**

Nous les définirons comme les marques des différents mots. Celles-ci sont perçues comme les unités sémantiques du discours et s'apparentent aux idéogrammes. Ceux-ci se repartissent en deux classes : d'abord les logogrammes sémantiques, qui évoquent la forme de ce qu'ils indiquent, ensuite les logogrammes phonétiques qui sont liés au phonétisme du mot. La dernière catégorie, c'est-à-dire les logogrammes phonétiques sont polysémiques et sont employés pour désigner des homonymes. Cependant, nous pourrions ainsi assimiler les logogrammes sémantiques aux émoticônes qui, par la forme expriment les états d'âme. Le signe graphique indiquerait donc la joie, la tristesse, la déception, la peur, etc. mais là encore, on s'éloignera davantage de l'art littéraire car les logographes ne sauraient décrire un paysage, rapporter les sensations relatives au toucher ou à l'odorat.

- **Les morphéogrammes**

Ils marquent les diverses parties du mot, c'est-à-dire les morphèmes. Ce système à l'observation montre que les mots en général sont constitués des syllabogrammes. Là encore, une littérature vectrice d'émotions ou d'affectivité ne serait envisageable, si tant est que les morphèmes sont des transcriptions des sons de la langue. Autrement-dit, une littérature à base de morphéogrammes ne serait qu'un construit de sons diffus impossibles de créer un effet de vie de vie. Une littérature qui, si elle existait, serait faite d'incohérences et de dysharmonie. Ce qui est contraire à l'esthétique.

- **Les syllabogrammes et les phonogrammes**

Les deux systèmes ont en partage le son. L'un présente l'écriture uniquement sous la forme syllabique,⁴⁷ et l'autre sous la forme d'éléments phoniques minimaux de la chaîne parlée. Difficile à ce niveau d'entrevoir également une littérature ayant ce système comme mode d'expression scripturale.

En somme, l'écriture depuis son invention s'est toujours préoccupée de la transmission de l'information. Elle reste et demeure un système du langage au même titre que la parole. Cependant, celle-ci ne réussit pas à créer l'effet de vie en plénitude. Pourtant, c'est l'invariant commun à tous les arts, lequel invariant donne sens aux œuvres artistiques. Ainsi, la deuxième articulation de ce chapitre s'attèlera à présenter les limites de l'écriture alphabétique aussi bien sur le pôle artistique que sur le pôle de la réception.

⁴⁷ A.Leroi-Ghourhan fait référence, à ce niveau, à l'écriture assyro-babylonienne d'une part et créto-mycénienne d'autre part.

1.2.2. Limites de l'écriture alphabétique

Par limite, il faut entendre la zone de démarcation entre deux univers, la frontière qui sert d'intersection ou de lieu d'échange. Nous nous intéresserons surtout au sens du bornage. Car limiter, c'est en effet donner des bornes à quelque chose. C'est surtout le fait pour quelque chose, pour un système ou pour un mouvement de ne pas s'étendre plus loin. L'écriture en tant que système de communication présenterait des limites. Comme nous le verrons, en littérature, toute écriture, quelle qu'elle soit, établit le lien entre un destinataire et un destinataire partageant ou non un même univers, une même culture, une même idéologie. En d'autres mots, elle est une courroie de transmission. Mais, les insuffisances qu'elle affiche sont perceptibles à deux niveaux : au niveau artistique en tant que matériau d'usage de l'artiste-écrivain et au niveau de la réception vu sous l'angle de l'acte de décryptage et de la saisie du/des sens.

1.2.2.1. Au niveau esthétique

Deux grandes barrières relatives à l'écriture s'érigent contre l'écrivain pendant la production de l'œuvre d'art littéraire. Il s'agit à la fois du phénomène d'abstraction et de celui du blocage psychologique de l'imagination⁴⁸. En effet, comme nous l'avons relevé en prélude à l'étude des systèmes d'écriture, deux fonctions majeures fondent la nature de l'écriture : la fonction de monstration et la fonction de nomination. L'écriture montre. C'est-à-dire que de par son emploi par « X » locuteur, il s'établit un rapport entre la forme et ce à quoi elle renvoie. C'est le cas des logogrammes. Le système logographique bien que désignant l'objet ou le réel, limite l'imagination. Ce dernier ne favorise pas la création de la vie artificielle de façon intégrale. Les écritures sumérienne, chinoise et hiéroglyphique sont d'ailleurs une parfaite illustration. L'écriture nomme aussi. Grâce à elle le lecteur s'informe et se forme en s'auto construisant une encyclopédie faite de mots dont la plupart sont virtuels. Seule la nomination est faite au travers des caractères, mais la réalité à laquelle ces caractères renvoient est imaginée, c'est-à-dire « extra-graphique ». Autant dire que l'écriture qui nomme est abstraite. Elle n'est faite que de sons préexistants. C'est le cas des écritures alphabétique et syllabique. Pour Münch :

Les écritures alphabétiques sont pauvres pour l'art littéraire, parce que leurs caractères ne permettent pas de créer un effet de plurivalence. Ils sont fabriqués d'avance par le fondateur, pour le logiciel ou par le conformisme de la calligraphie scolaire, ils ne sont pas entourés, comme les sons, par tout un symbolisme latent réactualisable par les écrivains et ils ne comportent rien qui

⁴⁸ Précisons ici qu'il s'agit d'un blocage dû à la forme d'écriture. Celui-ci n'est observé qu'à l'endroit du lecteur.

*mette en évidence certains de leurs aspects, courbes, lignes ou crochets, permettant de créer des formes à l'instar de l'intonation et des rythmes qui mettent certains sons en valeur.*⁴⁹

Autant dire que le principe de l'écriture alphabétique, celle dont se sert la littérature écrite et moderne, ne consiste qu'en un agencement régulier de caractères semblables, sur une ligne. Toute chose qui ne favorise pas la création artistique. Les lettres qui la constituent sont nombreuses. Aussi est-il difficile que leurs symboles deviennent utiles en art, que chaque lettre qui compose le mot suggère une image, une idée, un concept.

1.2.2.2. Au niveau de la réception

Tout caractère d'écriture est un signe. Mais ce signe est différent du signe saussurien ou peircéen. En effet, pour le premier c'est-à-dire Saussure, le signe est de nature linguistique dans la mesure où il est l'unité de base de la langue. Tout signe selon Saussure est « *la combinaison du concept et de l'image acoustique* ». ⁵⁰ Le concept étant entendu comme l'idée ou la réalité à laquelle se rapporte le signe ; et l'image acoustique définie comme une « enveloppe sonore ». Les deux termes (concept et image) sont indissociables et sont respectivement substitués par le binôme *signifiant/signifié*. Le signe linguistique est donc pour ainsi dire « une feuille de papier ⁵¹ » qui a la pensée pour recto et le son pour verso. Ainsi le mot « mvet » aura-t-il pour signifiant « *mv̄et* » et pour signifié *instrument à cordes joué dans les pays d'Afrique centrale*. Pour le second qui n'est rien d'autre que Charles Sander Peirce, « Un signe ou représentamen est un premier qui entretient avec le second appelé objet une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un troisième appelé son interprétant pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard dudit objet que celle entre le signe et l'objet ». ⁵² Les difficultés liées à la saisie du sens transparaissent à trois niveaux : au niveau primaire, celui du « caractère » pris comme unité linguistique, au niveau secondaire, celui du texte pris comme tissu d'éléments et réseau de signification et au niveau tertiaire, celui de la réception proprement dite par le biais du texte.

Au niveau primaire, les signes scripturaux, pris isolément dans leurs relations avec les autres au sein des « mots » ou de l'énoncé ne sauraient signifier telle ou telle chose tant sur le plan dichotomique (signifiant/signifié) que sur le plan triadique (signifiant, signifié, référent).

⁴⁹ M.-M.M, *op.cit.* p. 187.

⁵⁰ Ferdinand de Saussure, cours Général de linguistique, (1916), Ed. Payot, 1964, P. 98.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Charles Sander Peirce, cité par J.M.Schaeffer, nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995, P. 215.

Ceux-ci par leur morphologie ne renvoient nullement à aucune réalité. On dira donc qu'ils sont abstraits. En transcrivant un énoncé dans le souci de communiquer, on s'aperçoit que cette transcription n'est qu'une matérialisation des formes qui ne sont ni des signes lato sensu, ni des icones ou des symboles se rapportant à une réalité concrète stricto sensu. Prenons par exemple comme signe, au sens saussurien, chacune des lettres du vocable beti «Zam». A l'analyse, il s'érige un obstacle majeur : celui de la représentation des formes et images mentales auxquelles se rapportent les lettres Z, A, M⁵³. Pour le locuteur beti et non initié à la lecture de l'écriture alphabétique, la lettre Z ne renvoie à aucune réalité tout comme le A et le M. Autant dire que linguistiquement, les lettres de l'alphabet sont vides de sens et de signification, car le sens est constitué par la représentation suggérée du signe lorsqu'il est énoncé, tandis que la signification est une relation interne au signe et réunit le signifiant au signifié. Ce n'est qu'à partir d'une combinaison des mots que se crée dans la psyché du locuteur soit l'image d'une tige de raphia, soit celle de la lèpre, ou simplement l'idée du goût. Mais à cette prononciation, Albert Noah Messomo⁵⁴ suggère une implication du ton haut ou du ton bas en vue de situer l'allocutaire sur le signifié. Grosso modo, c'est davantage par la voix et de l'articulation dans un sens plus large que le sens des mots est accessible au locuteur. La même constatation est faite à l'endroit des écritures idéographiques c'est-à-dire celles qui montrent à l'exemple de l'écriture chinoise. Face à un texte écrit en chinois, le lecteur qui jouit à la base d'une culture alphabétique ne verrait que des formes diffuses. Seule une lecture, mieux une prononciation des caractères qui sous-tendent l'énoncé favoriserait sa compréhension. Aussi pourra-t-il établir un rapprochement avec la réalité de par son expérience linguistique.

Qu'elle montre ou qu'elle nomme, l'écriture reste abstraite. En outre, le lecteur qui s'attèle à lire une écriture étrangère avec l'aide d'un tiers envisagerait par la seule prononciation des combinaisons avec d'autres sons déjà connus. Ce qui témoigne de l'interdépendance entre la parole et l'écrit. C'est la parole qui institue en même temps qu'elle organise le langage et confère du sens aux choses du monde. L'écriture est donc parole, elle est pensée, elle est intention. Et tout caractère, quel qu'il soit, ne saurait à lui seul supporter le poids de cette symbolique. Il est à relever que certains caractères sont de nature à créer

⁵³ Le mot « ZAM » auquel on peut inclure le ton bas désigne respectivement selon Albert Noah Messomo le raphia, le plaisir, la lèpre.

⁵⁴ Albert Noah Messomo « Littérature orale et musique : la musique comme langage chez les Beti », Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, université de Yaoundé, 1989, P. 365.

d'autres images dans l'esprit d'un lecteur ignorant. Un « o » par exemple a tous les attributs d'un cercle parce qu'il est rond et fermé. Un « l » par contre s'apparenterait à un outil banal tandis qu'un « s » dessinerait un serpent dans la psyché de ce lecteur. Si on s'applique à une combinaison de ces trois lettres en fonction des pseudos référents on obtiendra : serpent, cercle outil, et là, nous serions loin de la réalité ; parce que mis ensemble ces caractères forment le mot « sol », qui en tant que morphème lexical renvoie à la terre. Autant dire que l'écriture est à la fois arbitraire et conventionnelle. Münch le reconnaît d'ailleurs dans un chapitre axé sur les mots. Pour lui, « nos lettres sont aujourd'hui arbitraires et acceptées comme telles. Rares sont les écrivains qui prétendent remotiver les lettres ». ⁵⁵ L'artiste doit donc pouvoir tenir compte de cette réalité, rendre concret les caractères d'écriture, jouer avec eux et s'en servir comme des outils offrant des possibilités de création. Autrement dit, en littérature, il est question d'établir un rapport entre la chose montrée et la graphie qui la montre dans l'optique de créer dans la psyché une seconde vie en plénitude. Le signe graphique n'est donc pas seulement parole, pensée ou intention, il est aussi vie de l'esprit.

Au niveau secondaire, seule une combinaison des unités lexicales et une hiérarchisation au sein d'une structure cohérente permet la saisie du sens. En d'autres termes, le sens d'une histoire, d'un poème, ou d'une pièce découle d'une construction. Loin de toute dichotomie entre la parole et l'écriture, le texte est le moyen par lequel le lecteur-auditeur-récepteur accède à la seconde vie. Une vie en plénitude procédant de signes dont l'ensemble fait sens, parce que texte signifie réseau de significations. Cependant, la saisie du sens passe par la lecture.

La notion de texte implique que le message écrit est articulé comme le signe : d'un côté le signifiant (matérialité des lettres et de leur enchaînement en mots, en phrases, en paragraphes, en chapitres), et de l'autre le signifié, sens à la fois originel, univoque et définitif, déterminé par la correction des signes qui le véhiculent. Le signe classique est une unité close, dont la fermeture arrête le sens, l'empêche de trembler, de se dédoubler, de divaguer ; de même pour le texte classique : il ferme l'œuvre, l'enchaîne à sa lettre, la rive à son signifié. ⁵⁶

Au niveau tertiaire, le texte écrit est à la fois codifié et immanent. Celui-ci ne permet pas de dialogue entre des personnes physiques, comme tel est le cas dans la littérature orale. En effet, « Face à l'écrit, le lecteur se trouve seul devant une construction formelle, un discours « autosuffisant », sans co- construction possible de la signification, discours sans interlocuteur [...] discours monologue avec un interlocuteur imaginé ou seulement figuré ⁵⁷ ».

⁵⁵ M.-M.M., *Op.cit.*, P. 132.

⁵⁶ Roland Barthes, *Théorie du texte*, Ecole pratique des hautes études, 1974. P. 1.

⁵⁷ Vygotsky, cité Jacques Bernadin, « l'entrée dans le monde de l'écrit », le français aujourd'hui, penser à l'écrit, n°174, mars 2011, PP 27-36.

Il est donc du devoir du lecteur de s'impliquer dans l'élaboration du sens du texte, et dans le processus de reconstruction du sens du scénario imaginé par l'auteur. Aussi convient-il à l'auteur en tant que locuteur fictif de parer au risque d'incompréhension du lecteur potentiel. En un mot, lire un texte c'est l'interpréter. A l'oral, comme sus relevé, une telle entreprise n'est pas envisageable, car il existe une interaction entre le conteur-chanteur et l'auditeur. Ce qui abroge tout processus de décryptage au profit des sensations et des sentiments générés par la voix, les sonorités, les onomatopées et la tension du récit. Le texte littéraire est donc un construit fait de sons qui font sens par convention et par organisation syntaxique. Toutefois, pris dans son ensemble, le texte est un signe, une structure biface constituée d'une partie matérielle et d'un signifié. Bien plus, l'écriture n'apparaît en communication que comme un système élitiste. Objet de l'évaluation, c'est par elle que l'on juge très souvent les compétences du lectorat. Un lecteur ordinaire par exemple éprouverait des difficultés pour lire et comprendre un texte poétique. Tout comme un analphabète aura de la peine à parcourir un conte dont il maîtrise la trame et la symbolique. Autant dire que vivre la vie artistique reflétée par un texte scriptural, c'est être un sujet de l'éducation occidentale. La littérature s'appréhende donc sur ce point comme un art élitiste où seules les personnes instruites sont à même de décrypter le(s) message(s) et de vivre la vie de l'art.

En somme, il s'est agi pour nous dans ce chapitre de présenter l'effet de vie de Marc Mathieu Münch et les limites de l'écriture dont il prend appui pour son fonctionnement. Il en ressort dès lors que celui-ci est à la fois théorie et phénomène anthropologique. Théorie parce que l'effet de vie présente le *modus operandi*, de l'analyse des œuvres d'art littéraire. En outre, l'effet de vie est aussi défini comme un phénomène anthropologique qui s'attache à comprendre les processus mentaux de l'esprit humain au contact de l'art. Ce qui fait d'elle une théorie carrefour dans la mesure où elle est à la confluence des critiques de la production et de la réception des textes littéraires. S'agissant de l'écriture, qu'elle soit pictographique, idéographique ou alphabétique, cette dernière ne s'aurait produire l'effet de vie en plénitude comme le font très souvent les œuvres de la littérature orale. Dès lors, qu'est ce qui fait la particularité de la littérature orale ?

CHAPITRE 2 : SPÉCIFICITÉS DE LA LITTÉRATURE ORALE

Il est des œuvres d'art dont la réception est différente de celle des productions littéraires. Des œuvres qui, sur le plan esthétique fondent ce qui est convenu d'appeler littérature mais qui pourtant ne font pas usage de la graphie. De la fable au conte, du mythe à la légende, de l'initiatique à l'épopée, tous ces genres dont la mémoire constitue l'instance de préservation et de re-création, traduisent clairement l'ensemble des manières de penser et d'agir d'un peuple. Les style, rythme et agent sont différents selon les régions ou les époques, mais les sensations sont les mêmes. Comment expliquer ce voyage dans le passé d'un auditeur au cours de la déclamation d'*Akomo Mba devant le tribunal de Dios* ? Comment justifier le fait que l'auditeur participe avec Angon Mana aux épreuves de la Kola et du vin de palme ? Une seule réponse nous vient à l'esprit : l'effet de vie. Seulement, à l'idée de démontrer que ces œuvres produisent un effet de vie plus que les œuvres écrites, il se pose la question suivante : quelles sont les spécificités de la littérature orale, sur le plan du contexte, de la dominante sémantique, de la forme et de la symbolique ? Dans ce chapitre, il sera question d'élucider la notion de littérature orale suivant une approche, celle de l'analyse structurelle de la littérature sur le plan du contexte, de la forme, de la dominante sémantique et de la symbolique.

2.1. DU CONTEXTE AUX MODES D'ÉCLOSION

La littérature orale est à la fois art et pratique culturelle ; mieux la vitrine d'un peuple sans écriture. Samuel-Martin Eno Belinga la définit comme l' « usage esthétique du langage non écrit et [un] ensemble de connaissances et activités qui s'y rapportent ». L'usage du langage à des fins artistiques et l'ignorance du système font donc partie de ce que nous appellerons ici : le contexte.

Par contexte, il faut entendre l'ensemble des faits marquants qui précèdent la production d'une œuvre d'art littéraire. En littérature orale, « le contexte comprend des données telles que l'environnement naturel la culture matérielle, l'organisation sociale et religieuse, mais aussi la vision du monde, qui est l'interprétation par le groupe humain de la réalité qui l'entoure »⁵⁸ On l'appréhende donc comme l'une des spécificités majeures de toute littérature, qu'elle soit orale ou écrite. Toute œuvre d'art littéraire est en effet fonction d'une époque, d'une culture, d'une civilisation et d'une esthétique. Au plan communicationnel, elle est le vecteur d'un langage conciliant à la fois langue, us, coutumes et norme esthétique d'un

⁵⁸ Gèneviève Calame Griaule, *la recherche du sens en littérature orale*, Terrain[En ligne], 14/mars 1990, mis en ligne le 17 juillet 2007, consulté le 19 janvier 2016.URL :<http://terrain.revues.org/2975> ; DOI : 10.4000/terrain.2975.

peuple, à un moment donné de l'histoire. Les études philologiques en Europe par exemple et plus particulièrement en France ont démontré que l'oralité qui nous préoccupe dans ce chapitre est l'ancêtre du roman. Ce qui confirme la position des linguistes sur la dichotomie langue orale / langue écrite.⁵⁹ Quelques auteurs dont les productions situent clairement les origines d'une codification écrite se sont investis dans la rédaction de la chanson de geste, de la fable, du conte, de la légende et du roman « primitif ». Bérout, Thomas, Marie de France, Guillaume de Lorris, Jean de Meung ont précédé Chrétien de Troyes dans son entreprise innovante : celle d'inventer le roman. Si pour François Tsoungui l'écrit « fixe » et « fige », tel ne fut pas le cas de l'Afrique qui, rappelons-le, peine à se remémorer ses hérauts parce que privilégiant la pensée et l'art qui la véhicule. Le contexte de l'écrit étant différent de celui de l'oralité, ne convient-il pas de nous interroger sur l'aspect contextuel qui caractérise la littérature orale traditionnelle ? En outre, Comment et par qui celle-ci est-elle transmise ?

2.1.1. Le Contexte non-scriptural

La littérature orale traditionnelle se veut non scripturale. Celle-ci allie peinture, chant, danse et mnémotechnie. D'une manière claire, elle est l'« ensemble de signes culturels, de métaphores, de symboles agencés dans un métalangage différents de la parole de tous les jours »⁶⁰, et différents en tout point, des textes ayant recours à l'écriture alphabétique. Autant dire que le contexte, celui de la littérature orale « traditionnelle », est un contexte de transmission par la parole ; l'écriture alphabétique étant jusque là considérée comme un matériau propre à la civilisation occidentale, un ensemble de signes traduisant un code étranger à la culture africaine. Rappelons, avec S.M. Eno Belinga que « Les procédés graphiques et l'usage de l'écriture étaient assez peu répandus dans les passés, surtout, au moment où çà et là, s'élaboraient les traditions dont la seule chance de survie n'a été en définitive, que la parole. Et celle-ci est vie : c'est pourquoi on peut comparer la littérature orale à un véritable musée vivant ».⁶¹

⁵⁹ Ferdinand de Saussure dans *cours de linguistique Générale, paris, 1961* soutient en effet que l'oralité précède l'écrit. Les œuvres d'art littéraire avant la codification qu'on leur connaît auraient donc à l'origine existé sur des formes non scripturales.

⁶⁰ Mbah Onana Justin, « de la littérature orale Béti », théorie d'une littérature, in, revue semestrielle du cercle d'études littéraires et artistiques, ENS de Ydé, 1982, P. 8.

⁶¹ Samuel-Martin Eno Belinga, « la littérature orale et la culture des peuples », dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, Université de Yaoundé, 1989 P. 14.

La littérature, un musée ? Cela apparaît comme une hyperbole quand on sait que la littérature n'est qu'un art parmi tant d'autres et qui se conserve dans un musée. L'inverse semble erroné sur le plan pratique, même si théoriquement il apparaît que les œuvres de l'oralité contribuent en partie à la préservation des connaissances, du savoir, de la science, de l'art et de la culture des peuples sans écriture. Elles se considèrent donc comme un patrimoine collectif. La complexité qu'on leur reconnaît dans le fond et sur la forme s'appréhende comme un caractère inhérent à toute production. Pour Gèneviève Calame Griaule : « les messages transmis par la tradition orale peuvent être d'ordre religieux, historique, social, « scientifique », éthique ou esthétique ». ⁶² Déclamer un récit, c'est en effet chanter, danser, relater et former et informer l'auditoire en ayant recours aux instruments musicaux et à d'autres formes de transmission des messages, car « un texte peut circuler sous forme de dit, de chant, de récit, de relation etc. ». ⁶³ A l'opposé du livre qui immortalise la pensée en littérature écrite, les instruments sonores, la peinture, le chant et la danse concourent à la délivrance des récits en ce qui concerne la littérature orale. Ainsi, dire une épopée ou un conte, pour ne prendre que ces deux exemples, revient quelquefois à faire usage de la parole articulée ou sifflée, à communiquer par les mimiques et des mouvements expressifs, à se servir des instruments à percussion, à cordes ou à vent, à procéder aux modifications corporelles à offrir quelques représentations mythographiques. Pour les peuples sans écriture, la mémoire apparaît comme le premier outil de conservation des œuvres ; ainsi, « Qui dit tradition orale entend une « transmission non matérielle » d'abord en suite « une information » relative au passé plus ou moins légendaire, non consignée dans des documents originaux et transmise d'abord oralement de génération en génération ». ⁶⁴ Le *mvet*, fait partie de l'une des méthodes de transmission sus citées et contribue selon nous à la pérennisation de l'épopée orale. Il est d'abord un instrument de musique à cordes avant d'être un genre à poèmes-mélodie. ⁶⁵ Ce dernier traduit la manière de penser des peuples Fang-Beti, à un moment donné de l'histoire par le truchement de trois sous-genres que sont : le *mvet gubi*, le *mvet Ekan* et le *mvet Bibón*. A travers de ce genre, tout texte oral se perçoit comme un agrégat de signes ; un ensemble de matériaux physiques qui, associés à la voix constitue un « métalangage mystificateur, irréductible à la langue », « une façon de

⁶² G. Calame Griaule, *Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines*, Paris, CNRS, P. 25.

⁶³ Clémentine Faik-Nzuzi Maniya, « modes de transmission et de conservation des œuvres orales », *Ibid.*, P. 26.

⁶⁴ Grâce Etonde-Ekotto, « Zora Nearle Hurston et la tradition orale dans *Their eyes were watching God* », *Op.cit.*, P. 261.

⁶⁵ Les genres à poèmes-mélodies concernent les récits épiques, lyriques et les verroteries. Nous le verrons dans ce chapitre dans le cadre de l'étude des formes de la littérature orale.

penser et d'organiser le monde », « une force créatrice, une nature qui demande à être déchiffrée ». ⁶⁶ C'est ce « parfait mélange des arts » ⁶⁷ qui nous fait dire, sans risque de nous tromper que la littérature orale représente véritable un musée.

S'il y a une littérature orale, c'est parce qu'il y aurait, et c'est d'ailleurs le cas une littérature écrite. Mais au sujet de leur coexistence, de leur rapport de complémentarité ou de leur pérennisation, la doxa s'accorde à dire que la parole précède l'écrit. Pour les œuvres littéraires actuelles et modernes d'inspiration orale, la graphie se considère comme un matériau artistique primordial. Celle-ci est en partie responsable de l'émergence d'un type de littérature hybride, fruit d'un métissage où conte, fable, légende, mythe, proverbe servent d'hypotextes dans le processus de re-création. Elle est tantôt « littérature africaine non écrite », tantôt « parole-patrimoine », tantôt « oraliture » et tantôt « orature ». Ces transpositions qui, on le sait bien ont valeur de mimesis, s'attachent à émouvoir, à former et à informer, bref, à « attirer les lecteurs par tous les moyens possibles ». ⁶⁸ Leurs techniques de transmission sont inspirées de la littérature orale traditionnelle et l'exploitation des sous-genres de l'oralité donne lieu au phénomène de transgénéricité. Tenez par exemple : l'exorde telle qu'on la connaît dans le conte sert de prélude à l'auteur de *Les Immémoriaux*, ⁶⁹ prélude qui donne le ton non pas à une œuvre déclamée, mais à un roman : « cette nuit-là comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une confusion... ». ⁷⁰ Par ailleurs, contes, proverbes, devinettes, onomatopées et quelques récits à caractère didactique éveillent les plaisirs, génèrent des envies et suscitent des émotions à l'endroit des lecteurs de *Les Bimanes*, *Les limbes de l'enfer*, *Dans les couloirs du labyrinthe* ⁷¹. Certes, l'inscription du conte, de la fable, du mythe ou de la légende dans un roman ou une pièce théâtrale se mue en chronique des faits ponctuels. Mais elle est aussi et surtout l'expression d'un désir de se rappeler de quelques tranches de vie, celles de la jeunesse en l'occurrence. Cette esthétique qui se veut novatrice est en partie *moderne* et charrie en arrière-plan le *traditionnel*. Le genre oral écrit est donc sans conteste mi-moderne et mi-traditionnel et jamais uniquement l'un ou l'autre. Il serait donc maladroit d'ignorer l'apport de l'écriture dans le processus de

⁶⁶ J. Mbah Onana Justin, *Op.cit.* P. 8.

⁶⁷ La littérature orale traditionnelle est essentiellement interartiel.

⁶⁸ Claire L. Dehon, « Les Influences du conte traditionnel dans le roman camerounais d'expression française », dans Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, université de Yaoundé, 1989, P. 253.

⁶⁹ *Les immémoriaux* est un roman qui paraît sous la plume de Victor Segalen en 1907. On aurait pu aussi illustrer cet argument par des exemples tirés d'autres œuvres qu'elles soient poétiques théâtrales ou romanesques.

⁷⁰ *Ibid.*, P. 39.

⁷¹ Ces œuvres ne sont que quelques exemples, qui illustrent la transgénéricité de la littérature orale moderne.

production, et de pérennisation de la tradition orale, car comme le dit Gèneviève Calame Griaule, l'oralité « coexiste parfois avec une littérature écrite dont l'importance n'est pas négligeable. Il serait intéressant, pour bien cerner la définition de la tradition orale, de l'opposer à la tradition écrite et montrer que celle-ci n'est pas totalement absente en Afrique noire, contrairement à l'opinion courante ». ⁷²

2.1.2. Les modes d'éclosion

Maisons d'édition, bibliothèques, prix littéraires et instances de consécration permettent d'assurer la pérennité des œuvres d'art littéraires ⁷³ depuis l'avènement de l'imprimerie. Ceci fait de l'écriture un facteur d'atemporalité ; lequel facteur assure l'éternité de Sophocle, de Quintilien, d'Erasmus, d'Homère et de tous ceux qui par leurs œuvres « cicatrisent » les mémoires des lecteurs de tous les temps, de l'antiquité à la modernité. Et qu'en est-il des œuvres orales africaines ?

En prenant appui sur les domaines liés à l'étude de l'homme dans ses rapports avec l'autre, son environnement ainsi que sa langue de communication, c'est-à-dire l'anthropologie, l'ethnosylistique, et l'ethnolinguistique, il apparaît clairement que la littérature orale, au-delà de la culture dont elle assure la fonction véhiculaire permet aussi d'égayer, de susciter émotions et curiosités à travers des mises en scène. Chant, peinture, narration et instruments musicaux font d'elle un donné à voir, un spectacle empreint d'originalité. Ces représentations, loin de tout pédantisme de notre part, obéiraient à une règle du théâtre classique ; car en un « lieu », en un « temps », une ou plusieurs intrigues, par le pouvoir de l'aède tient en haleine un public partageant les mêmes origines. Le temps ici c'est bien sûr la veillée, le lieu renvoie à la cour et le public est constitué des hommes, des femmes et des enfants.

la veillée

Chez les Fang-Betis, « les contes, épopées, chantefables, se disent la nuit, alors que les devinettes et les proverbes peuvent s'énoncer de jour comme de nuit ». ⁷⁴ Comme on le voit, chez certains peuples, le temps de la délivrance des récits et de quelques formes de littérature orale est primordial et peut même dans certains cas être le cadre d'un événement ou d'un fait culturel. Puisqu'il est extradiégétique, c'est en fonction d'une alternance temporelle (jour et nuit), d'un calendrier lunaire, d'un cycle des activités agricoles et culturelles que le conteur, en accord avec son public, fixe le moment de la déclamation.

⁷² G. Calame Griaule, *Op.cit.* P. 24.

⁷³ Précisons qu'il s'agit des œuvres d'art écrites.

⁷⁴ J. Mbah Onana *Op.cit.*, P. 10.

Sur le plan de la temporalité extra littéraire, la veillée est pour l'oralité l'un des aspects essentiels de la transmission et de la pérennisation des connaissances et de la culture. Ce n'est qu'au cours de celle-ci qu'un récit peut être dit. Aussi s'étend-t-elle sur une période comprise entre le repas du soir et le levé du jour. Selon J. Mbah Onana, toute veillée est ponctuée de séquences allant du simple divertissement à l'enseignement des valeurs sociales et mystiques. Aussi nous proposons-nous de l'organiser en périodes, l'objectif étant de faire transparaître une hiérarchie sociale. D'abord la première période, celle du premier âge, de l'initiation, de l'apprentissage, qui, compte tenu de la nature des genres littéraires est consacrée à la jeunesse. Et puisqu'elle est mise en train et divertissement, enfants et adolescents se prêtent aux jeux des devinettes et des énigmes avant d'être secondés dans cet exercice par des adultes. Ensuite, la seconde période, Celle des adultes, mieux, de la prématurité. Elle donne l'occasion aux personnes moins âgées de relater des récits avec comme actants des personnages animaliers. Enfin, la troisième et dernière période qui est essentiellement consacrée à la déclamation par un conteur âgé, des récits aux contenus ésotériques.

Au plan épistémologique, la veillée est une institution littéraire, dans la mesure où elle regroupe toutes les parties prenantes du phénomène littéraire. Hommes, femmes et enfants forment à la fois les pôles de production et de réception des œuvres d'art. Pour le conteur, le but n'est pas de créer ou d'inventer des œuvres - celles-ci existent déjà depuis des générations -, mais de les « re-crée » en vue de divertir le public par des récits ayant en toile de fond une pédagogie ancrée dans la culture. Dans ce processus, les anciens se constituent en organe de censure, de contrôle, de vérification. Institution scolaire « traditionnelle », la veillée l'est aussi parce qu'elle favorise la transmission des connaissances s'articulant autour du savoir en général, du savoir-être et du savoir-vivre en particulier. Sur ce plan, le rôle des anciens s'avère encore plus déterminant.

En ce qui concerne le plan sociologique, il est à relever que la veillée est un moment d'échange et de partage, une eucharistie au cours de laquelle la parole se fait « pain de vie » c'est-à-dire, vie de l'esprit, vie du corps social.

Au plan narratologique, une jonction s'établit entre le temps du récit et celui de la représentation. Chez les Fang-Beti, le joueur de mvet passe d'un temps très reculé qui nous parle des origines des choses à un temps plus proche qui est le sien et celui de son entourage. En d'autres termes, la déclamation du conte, de l'épopée, du mythe ou de la fable par le récitant,

permet à l'assistance de passer d'un temps où se déroulent d'anciens événements d'ordre mythique (pour nous) à un temps où sont censés se produire des événements plus actuels, plus

dramatiques puisqu'ils touchent au barde et à son entourage, mais peut-être moins réels, n'étant qu'un pâle reflet de ce qui se passe dans le monde de la nuit que seul le barde est capable de saisir, non, son auditoire.⁷⁵

En plus bref, c'est grâce à la veillée en effet que la parole se fait instrument de pédagogie, de philosophie, de socialisation et de cristallisation des univers de croyance. Au-delà de son aspect chronologique, elle est le moment des performances majeures en littérature orale.

Facteur capital de la situation d'énonciation, le lieu du récit déclamé n'a de fonction que dans ses rapports avec les protagonistes de l'acte énonciatif. Chez les Fang-beti, le lieu du récit déclamé est la cour. Celle-ci jouit d'un double statut. Primo, elle est le siège des institutions : institution juridique présidée par le chef et institution littéraire assurée par le barde. Secundo, elle est le théâtre du divertissement. Ces critères définitoires de la notion d'espace lui confèrent le statut d'instance de rassemblement. Outre ces critères, l'espace physique sert de jonction avec l'espace mystique qui, semble-t-il, est imaginé pour l'auditoire et réel pour le barde.

Dans le récit, le barde dessine une vraie topographie des lieux où se déroulent les actes épiques (noms des villages, villages abandonnés, noms des rivières, faunes, flore...) ; dans les interludes et soliloques, la topographie explicite est limitée. Cela dit, le barde semble suggérer à demi-mots l'existence d'une topographie entre ce monde et le monde des esprits des morts, sans donner des précisions. »⁷⁶

- **La palabre**

La palabre, au côté de la veillée, concoure à l'éclosion de la littérature orale. Elle est d'abord un moment d'échange entre les personnes issues du même clan, en plus d'être l'organe judiciaire traditionnel dont proverbes et maximes organisent le code pénal. C'est elle qui crée et fait le droit dont l'impact est ressenti dans les rapports entre les individus. Mais il faut voir par cette régulation de la vie en société, un facteur d' « affirmation du lien culturel à travers la parole ». ⁷⁷ Pour Emmanuel Matateyou, les palabres sont « les assemblées villageoises au cours desquelles les membres d'une communauté traitent les affaires importantes concernant la vie de la tribu, débattent de tout événement heureux ou malheureux susceptible de modifier ou de perturber l'équilibre social (naissance, mariage, maladie, décès, catastrophe naturelle, conflit de société) ». ⁷⁸

⁷⁵ Louis Mallart Guimera « *les interludes du Mvet de Zwè Nguéma* », journal des africanistes[en ligne], 79-1 mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2016. URL: <http://africanistes.revues.org/2867>.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ J. Mbah Onana, *Ibid.*, P. 11.

⁷⁸ Emmanuel Matateyou, *Comment enseigner la littérature orale africaine ?*, paris, l'harmattan, 2011, P. 17.

- Le mariage traditionnel

Le mariage est la célébration de l'union, du rassemblement, de l'échange et de l'amour entre les aspirants à la vie maritale en particulier et les familles dont ils sont issus en général. Sur ce plan, le mariage apparaît incontestablement comme un facteur d'ouverture. Mais, parler du mariage comme facteur d'éclosion d'un art pose cependant le problème du rapport d'influence. Autrement dit, pourquoi la littérature s'intéresse-t-elle à la question du mariage ? Mieux encore, par quels procédés le mariage a-t-il recours à la littérature au cours des célébrations? En tant que thème, le mariage se définit comme un acte civil qui participe à la construction de la personnalité des actants. Il est certes un événement festif qui témoigne de la maturité du couple, mais davantage une vie entre un homme et une femme. Dans les littératures orale et écrite, le mariage organise la thématique de l'œuvre. Les thèmes qui en résultent tournent quelquefois autour de l'amour, l'éducation, le voyage, l'échange, la culture, l'initiation etc.. Dans les narrations orales, pour ne prendre que cet exemple, le thème du mariage apparaît aussi bien comme un symbole d'unité et d'ouverture, tout comme une péripétie qui survient généralement au dénouement. L'une des formules perçues comme un stéréotype et qui caractérise très souvent les clôtures du conte ou de l'épopée témoigne de l'intérêt accordé à ce thème par les auteurs des œuvres d'art littéraires : « ils se marièrent et vécurent heureux ». Vu comme un facteur d'éclosion de la littérature,

Le mariage est chez tous les peuples d'Afrique une occasion de rassemblement de plusieurs familles aux fins de sceller à jamais l'union entre un jeune homme et une jeune fille. C'est l'occasion d'échanger des cadeaux et des serments, le tout agrémenté par des paroles très proverbiales. Les deux familles (celle du garçon ainsi que celle de la jeune fille) se choisissent des représentants, ou mieux encore des porte-paroles qui maîtrisent bien l'art oratoire. (...) On assiste à une véritable bataille à coups de proverbes, de langage codé.⁷⁹

Le mariage est donc et insertion sociale, parce qu'il est célébré au terme d'une longue initiation : initiation de l'homme appelé à assumer des responsabilités en tant que chef de famille, initiation de la femme à qui revient le devoir de veiller sur l'époux et la progéniture. Il est aussi littérature, car toute célébration implique un déploiement de la culture littéraire faisant office d'argument d'autorité. Tout mariage place l'Homme au centre des préoccupations, et cela, on le sait, est l'intérêt de la littérature en tant qu'instrument de culture, de science et facteur sine qua non d'ouverture, de l'altérité.

2.2. LA DOMINANTE SÉMANTIQUE

Parler c'est agir. Mais toute parole dite d'une manière « agréable » ou d'une manière « particulière » en vue de pousser à l'action ou d'émouvoir le lecteur est par essence

⁷⁹ *Ibid.*, P. 18.

artistique. Or, l'art c'est la vie, mais une vie artificielle. Toute littérature orale est donc art et vie. Elle est art en ce sens qu'elle est le résultat de la combinaison des médias existants au moyen de la parole créatrice.⁸⁰ Tenez par exemple : lors de la déclamation d'un conte ou d'une épopée, le barde se maquille, relate, chante, danse, et communique par le biais de la gestuelle. Samuel-martin Eno Belinga nous fait d'ailleurs remarquer à ce sujet que « la littérature orale est un train d'ondes chargé de sons, de couleurs, de formes archaïques, et d'émotions, d'affectivités et de pensées des hommes et des femmes des temps révolus ».⁸¹ Pareille activité mérite-t-elle d'être appelée « jeu »⁸² ? Oui, dans une certaine mesure, car les enfants sont les plus privilégiés au cours des veillées récréatives. Ces derniers s'amuse, apprennent et « exercent leurs facultés mnémotechniques ». En outre, la littérature orale, celle traditionnelle en l'occurrence, est représentation : représentation d'un univers socioculturel ; représentation d'une manière de penser le monde ou de vivre et qui est propre aux peuples sans écriture. Faut-il encore rappeler que « rien de ce qui concerne l'homme n'est étranger à la littérature orale, qui est une discipline de la nature humaine, de la société et de la pensée ? La littérature orale fonde en effet la culture des peuples tant sur le plan de la littérature en général que sur ceux des arts, de la science et des techniques ».⁸³

2.3. LA FORME

Toute littérature obéit à un code esthétique. Les littératures orales d'Afrique et d'Europe n'en font pas exception, du fait que philosophie, morale, narration, poésie, croyance, musicalité, fantastique et merveilleux constituent entre autres leurs facteurs définitionnels. Crispin Maalu Bungi⁸⁴ propose une étude descriptive des genres oraux en fonction de deux critères que sont : le narratif et le non narratif. Le narratif renvoie au récit, produit de l'acte de raconter. Pour cet auteur, « Le concept de « genre narratif » aussi connu sous le nom de « récit en prose », désigne (...) l'ensemble des textes littéraires qui utilisent la

⁸⁰ La parole créatrice est celle qui appelle à la vie : la vie de l'homme et du monde qui l'entoure. Car « au commencement dit saint Jean était la parole » et la parole pour Eno Belinga est « vie » parce qu'elle conserve et véhicule une identité.

⁸¹ S. M. Eno Belinga, « la littérature orale et la culture des peuples » dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, Yaoundé, 1989 P. 13.

⁸² Selon Mbah Onana Justin, « De la littérature Orale Beti : théorie d'une littérature », dans Département de français, recherches ouvertes (n° 5, 1982), P. 13, c'est par le jeu que l'oralité assume la fonction ludique de la littérature. Chez les Fang-Beti, ces jeux ayant pour meneur le barde sont appelés *Bivoé*.

⁸³ S.M. Eno Belinga, *Op.cit.* P. 13.

⁸⁴ Crispin Maalu Bungi, *littérature orale africaine : nature, genre, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles, Editions scientifiques internationales, 2006.

narration dans leur transmission, c'est-à-dire la relation d'une histoire, fût-elle vraie ou fausse, réelle ou fictive ». ⁸⁵ C'est dans cette catégorie que sont rangés les mythes, les contes populaires, et les légendes. En revanche, proverbes, devinettes, ballades, jeux verbaux et autres formes d'expression relèveraient de l'art oral non-narratif. Ces formes constitueraient selon Samuel Martin Eno Belinga « la base réelle des cultures négro-africaines ». ⁸⁶ Toutefois, dans le cadre de l'étude de « la forme », perçue comme la spécificité cardinale de cette littérature, nous nous proposons de nous inspirer des travaux de Basile-Juléat Fouda, en vue de proposer une classification fût-elle pertinente.

2.3.1. Les Genres Historico-Chronologiques

Trois genres spécifiques permettent la rencontre entre l'histoire et la chronologie. Il s'agit : du généalogique, du liturgique et de l'initiatique.

2.3.1.1. Le Généalogique

Un récit généalogique est une construction sociale et historique. Celui-ci, de manière chronologique, privilégie la succession des personnes ayant en partage des liens génétiques et fait abstraction des composantes sine qua non de la narration telles que la temporalité, les actants et les épreuves. A travers la mémoire, le généalogique retrace l'histoire ancienne des peuples « sans écriture », dans une perspective chronologique. Selon Sophie Dartoen et Bruno Saura⁸⁷, le politique, le sacré et le psychologique constituent les caractéristiques essentielles du généalogique. En effet, c'est par le généalogique qu'il devient possible de remonter l'occupation d'un territoire par des hommes à travers le principe du lignage. C'est également par le généalogique que sont décrits les règnes des chefs, des rois et de leurs descendants à un moment donné de l'histoire de l'humanité. En cela, il revêt un caractère politique qui lui confère sur le plan de la narrativité le statut « d'intrigue sans objet » ou de « récit non idéal », car pour Todorov,

Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre. Par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli. Le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit. Ceux qui décrivent (un état d'équilibre ou de déséquilibre et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre).⁸⁸

⁸⁵C. Maalu Bungi, *Op.cit.*, P81.

⁸⁶S.M. Eno Belinga, *Op.cit.* P. 13.

⁸⁷Sophie Chave-Dartoen et Bruno Saura, 2018 : « le récit généalogique », dans *cahiers de littérature orale*, n°83 (2018).

⁸⁸Todorov Tzvetan, *La Grammaire du décameron*.

Toutefois, le récit généalogique se définirait également par sa dimension sacrée. En effet, il n'a de véritable généalogie qu'au cours des rituels liés à une naissance, à l'avènement d'une alliance familiale, à une consécration ou à un deuil. S'agissant de la dimension psychologique, Dartoen et Saura démontrent que le généalogique s'illustre par sa force expiatoire, tant il est vrai qu'il permet de rompre avec certains ancêtres coupables de faute(s) grave(s). Cet aspect parapsychologique fait donc de cette forme de récit une « construction orientée vers la réalisation d'un individu évoluant du statut de produit à celui de sujet d'une histoire familiale ». ⁸⁹In fine, le généalogique situe l'homme dans l'espace et dans le temps. Celles qui se présentent sous la forme orale sont incontestablement anonymes. Un exemple de ce genre apparaît dans le livre de la Genèse, où se dégagent les principes de chronologie, de succession, de substitution, d'enchâssement, de filiation. ⁹⁰ Seulement, dans le récit généalogique, rituels et divinités sont exclus parce que relevant du liturgique.

2.3.1.2. Le Liturgique

Toute communication avec des divinités par le truchement d'un rituel de croyance est un trait caractéristique du liturgique. En effet, la liturgie dans la littérature orale accorde un intérêt à l'office de la consécration et/ou du sacrifice. Et par liturgie, il faut entendre l'ensemble des rites, cérémonies et prières dédiées au culte d'une divinité religieuse, tels qu'ils sont définis selon les règles éventuellement codifiées par la tradition. À la différence du généalogique qui s'appréhende avant tout comme un récit, mais un récit sans objet, le liturgique lui, se veut factuel et non-narratif au sens Genettien du terme. Jean-Baptiste Salgues ⁹¹souligne que, chez les chrétiens, la liturgie depuis le 1^{er} siècle intègre un type de rite ponctué de chants et de prières et présidé par un guide spirituel. La lecture des textes et leur interprétation est ici considérée comme la voie d'accès au message divin. Concrètement, il est question d'une cérémonie qui permet la relation entre les fidèles et leur Dieu, et ici, précisons-le, la lecture de l'Écriture n'est guère le seul moyen de communication. Chez les peuples sans écriture, comme les Ewondo, l'une des familles Fang-beti, il a été démontré que les rites ⁹²de cette nature foisonnent et mettent en relief la notion d'échange, et des valeurs telles que l'unité, la paix et la charité. L'échange dans ce cadre s'opère par les offrandes adressées à Dieu, ou aux ancêtres, par le biais desquels le bonheur s'obtient. Aussi attend-t-on

⁸⁹ Sophie Chave-Dartoen et Bruno Saura, *Op.cit.*

⁹⁰ *Genèse*, 5. 1-32 « Postérité d'Adam, par Seth jusque à Noé ».

⁹¹ Prêtre catholique qui, en 1829 s'était proposé de commenter quelques liturgies primitives parmi lesquelles la liturgie de Saint Jacques.

⁹² Nous prendrons comme exemple, le Tso'o chez les Ewondo qui est un rite de purification, et donc liturgique, présidé par un guide et ses serviteurs.

en retour la guérison des malades, la miséricorde envers les affligés et les infidèles, la prospérité des rois et la protection de l’Eglise. Au cours de la liturgie chrétienne argue Salgues, l’office de la consécration est davantage porté vers l’observance des valeurs sus énumérées, l’élévation de soi vers Dieu étant considérée comme l’étape qui précède le « saint des mystères ». Somme toute, le liturgique est perçu comme l’une des spécificités de l’oralité qui, sous sa forme primitive, fait abstraction de l’écriture. Il mêle chants et oraisons dans une perspective salutaire.

2.3.1.3. L’Initiatique

Le vocable initiatique fait référence aux épreuves, aux voyages et aux itinéraires ; épreuves auxquelles fait face un personnage pour se réaliser. A l’opposé des genres généalogique et liturgique, l’initiatique sur le plan narratif a recours à toutes les instances de la narration que sont : le temps, l’aspect et le mode. L’initiatique pour Francis Bertin « désigne, dans l’histoire des cultures et des sociétés, des itinéraires pour une métamorphose nécessaire à une découverte, et une exploration des structures centrales et secrètes de toutes choses visibles et invisibles ». ⁹³ C’est aussi un voyage, mieux un ensemble de voyages, d’étapes et d’épreuves d’abord intérieures et secrètes toutes pareilles à un enfantement en ce sens qu’ils produisent un éveil, une naissance, une connaissance, une liberté, et ensuite physiques parce qu’elles nécessitent des efforts. Tout récit initiatique repose sur des itinéraires orientés vers la métamorphose. Cette métamorphose est elle-même sujette à une transformation progressive par l’observance des conditions prescrites pour les voyages. Dans l’initiatique, c’est de l’évolution positive ou négative du personnage qu’il s’agit. Au terme du récit, le personnage, qui peut ne pas être le héros est à même de comprendre le monde. Jean François Pépin, ⁹⁴ dans ses travaux sur L’Odyssée d’Homère, montre que l’initiatique s’organise suivant une certaine logique : d’abord la transgression d’un interdit, ensuite le voyage, la renaissance, l’épreuve purifiante et enfin l’initiation.

2.3.2. Les Genres critico-gnomiques⁹⁵

Nombre de vérités morales sont dites sous forme de sentences ou de maximes. Des vérités qui décrivent le monde ou qui traduisent, de manière sous-jacente, une volonté de

⁹³ Francis Bertin, « secret, initiations et sociétés modernes », dans *POLITICA HERMETICA*, Ed. n°5, 1991

⁹⁴ Jean François Pépin, « Odyssée », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 21 février 2016.

⁹⁵ Substantif et adjectif se rapportant au discours exprimant des vérités morales sous forme de sentences ou de maximes.

pousser l'interlocuteur, l'auditoire ou le lectorat⁹⁶ à l'action. Cette fonction est assurée par la berceuse, la satire, la comptine, la devinette et le proverbe.

2.3.2.1. La Berceuse

Basile-Juleat Fouda dans ses travaux, range la berceuse au rang des genres critico-gnomiques ; et par berceuse, il faut entendre l'association de la voix et du corps dans le but d'apaiser, d'endormir, ou d'attendrir. Aussi la berceuse est-elle considérée comme un genre pour femme, une littérature féministe ayant la mère comme support de transmission et l'enfant comme principal récepteur. C'est cette dualité qui permet à cette littérature d'accéder à l'universalité, car dans chaque société humaine, on y retrouve des femmes et des enfants. Dans chaque société, on chante aussi, on berce et on forme la progéniture avant de songer à l'écrit. Dans chaque société, l'oralité précède l'écrit. Pour Marie-Rose Abomo-Maurin, « La berceuse est présentée comme un genre musical d'abord vocal, c'est-à-dire propre à la littérature orale traditionnelle. Et même si elle est portée par des instruments, ceux-ci évoquent la voix humaine dans ce qu'elle a de suave et d'attendrissant. »⁹⁷ Autant dire que la relation mère-enfant est la base de ce genre. Cette relation présente sans conteste la femme comme un être d'affection et de tendresse, garante de la protection de ses enfants. En outre, c'est le critère mélodieux qui fonde l'originalité de la berceuse. Chaque femme a un timbre vocal unique, chaque femme imprime à sa mélodie un rythme qui lui est propre. C'est ce caractère mélodieux qui permet donc à la berceuse de créer tout un univers à partir du corps de la mère et celui de l'enfant, des mouvements de va-et-vient, et du mariage entre le réel et le rêve.

2.3.2.2. Le Proverbe

Tout discours à visée persuasive est étayé par des arguments d'autorité. Toutefois, avant d'être un argument à part entière, le proverbe est d'abord un genre propre à la littérature, un genre critico-gnomique selon la classification de Basile-Juléat Fouda. Concision et véracité des propos sont ses principales caractéristiques du point de vue esthétique et philosophique. M.-R. Abomo-Maurin dit de lui qu'il est « une formule figée en métaphore »⁹⁸. Au plan esthétique, le proverbe revêt les critères d'une énigme appelée à être décryptée. Sa concision est pareille à celle d'une maxime, d'un adage ou d'un dicton. Au plan

⁹⁶ Quand il s'agit d'une œuvre d'art littéraire « écrite ».

⁹⁷ Marie-Rose-Abomo-Maurin, « L'oralité, source de rénovation des techniques romanesques dans *l'A-fric* de Jacques Fame Ndongo », dans *Littérature africaine et oralité*, dans Ursula Bourgardt et Jean Derive (dir.), Ed. karthala, Paris, 2013, P. 20.

⁹⁸ M.-R. Abomo-Maurin, Op.cit., P. 20.

philosophique, proverbe rime avec vérité. Vérité d'expérience, vérité de bon sens, vérité de conseil.

2.3.2.3. La satire

Il est des textes sans intrigue comme le proverbe et la maxime qui, sur le plan moral, ont pour but de rendre l'homme « meilleur ». Parmi ceux-ci, figure la satire ou texte d'une certaine étendue à la fois « mordant » et « moqueur »,⁹⁹ produit dans l'intention de combattre les vices ou les défauts des hommes. Aussi revêt-elle quelques spécificités propres à la comédie et à la tragédie. Ce qui fait la particularité du satiriste comme La Bruyère¹⁰⁰, c'est de parvenir à son objectif en ayant recours à la plaisanterie, au sarcasme, au ridicule et même à l'invective quand il le faut. Toute satire passe par l'observation fine des détails de la vie humaine, avant d'en faire une critique. Sophie Duval et Marc Martinez font remarquer que « dans la vision satirique, toutes les hiérarchies se brouillent, s'inversent, se nivellent... ».¹⁰¹ Sur le plan artistique, la satire n'est guère considérée comme une catégorie esthétique en raison de son caractère protéiforme. Le style qui la sous-tend est celui de la déformation et de la dégradation. On y voit surtout un effacement des tabous, une prédominance du monstrueux et une critique « moqueuse » et « féroce »¹⁰², orientée vers des personnes réelles. Des critères esthétiques et bien d'autres qui font de ce genre l'art le plus pragmatique qui soit.

2.3.2.4. La devinette

La devinette, au même titre que le proverbe et la maxime, fait partie du groupe des énoncés. Au plan esthétique, elle est un texte à formulation brève qui utilise une expression imagée. Son organisation laisse entrevoir une certaine pragmatique et une proxémique du fait de la relation qui unit les participants au jeu. Une question est posée, et une réponse reste attendue. A la question posée résulte une Co-construction de l'image, avec pour seule motivation la sympathie existant entre les joueurs. En outre, de par l'interaction entre les principaux acteurs, il se dégage une fonction chère à la littérature : la fonction ludique. Pour Alain Kam Sié,¹⁰³ la devinette est avant tout « un jeu oral basé sur une question-réponse

⁹⁹ Le lecteur peut consulter, s'il le désire, l'article de l'Abbé Garnier, paru dans l'histoire de l'Académie Royale des inscriptions et Belles Lettres.

¹⁰⁰ *Les Caractères* de La Bruyère, bien que scripturale est pour nous l'œuvre à prendre pour modèle au sujet du genre satirique.

¹⁰¹ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, A. Colin, 2000, 272 Pages.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Alain Kam Sié, « Les Devinettes burkinabé », dans Henry Tourneux (dir.) *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Karthala, 2005

auquel participent deux personnes au moins et qui met à l'épreuve l'intelligence et l'imagination des joueurs ». Il ne peut donc y avoir de devinette sans un meneur et quelque(s) participant(s). Dans une devinette comme celle de Mendo Ze : « ils sont de la même famille, courent de la même manière. Ils n'ont pas de queues. Ils se ressemblent étrangement. Ils n'ont pas de dents et ne mâchent pas. Ils empruntent les mêmes voies, boivent et se soignent dans les lieux communs. Mais ils se détestent au point qu'ils ne se touchent jamais. Qui sont-ils ? » (P.26), il faut nécessairement un destinataire présent au moment de la production de l'énoncé afin de formuler une réponse juste, « codifiée » et « acceptée »¹⁰⁴ par la communauté à laquelle il appartient. Ce dernier pourrait donc proposer en guise de réponse : « la voiture ».¹⁰⁵ Puisque chaque devinette repose sur l'ensemble question-réponse, il est clair qu'au plan structurel, elle est constituée de deux parties : l'énoncé de l'image et l'image elle-même.

2.4.1. Les genres philosophiques et théologiques

L'oralité, au travers de quelques genres, prend appui sur la philosophie et la croyance en des divinités. Aussi se propose-t-elle de dévoiler des vérités existentielles, de retracer la genèse du monde et des choses qui l'entourent, de spécifier le type de rapport existant entre les hommes et leur(s) dieu(x). Nous nous proposons, au cours de cette étude des formes de présenter les spécificités de la légende, du conte et du mythe. S'agissant de l'épopée, nous nous proposons d'en parler dans le chapitre suivant, étant donné que c'est une œuvre épique qui nous sert de corpus.

2.4.1.1. La légende

Etymologiquement, le vocable légende désigne en latin « ce qui doit être lu ». ¹⁰⁶Toutefois, une interrogation se pose à ce sujet : que lit-on ? Cette question, on le voit très bien, nous situe dans un contexte scriptural, un univers où l'écriture est considérée comme un moyen de communication. La légende serait donc un genre mixte, puisqu'elle mêle oralité et écriture, étant donné qu'on ne peut lire que ce qui est écrit à propos d'une personne, d'un lieu ou d'un événement. Dès lors, parler de légende revient à évoquer tout récit relatif à un lieu, un personnage ou un événement ayant *réellement*¹⁰⁷ existé. Au plan esthétique, la

¹⁰⁴ Les réponses justes selon Alain Kam Sié ne « sont autres que celles qui ont été codifiées, reconnues et acceptées par une société donnée ».

¹⁰⁵ G. Mendo Ze, *Op.cit.*, P. 26.

¹⁰⁶ Nous tenons cette définition du dictionnaire universel français et latin. A l'origine, la légende était d'abord « un livre d'Eglise, qui contenait les lectures que l'on devait faire dans l'office divin ».

¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons

légende se réfère au récit merveilleux de la vie des saints et par extension à l'histoire « transformée », « déformée » ou « embellie »¹⁰⁸ par l'imagination populaire. Les péripéties qui la constituent sont considérées comme vraies. Pour Bonaventure Mve Ondo, légende rime avec vérité, car au-delà du fait que cette notion se rapporte à « un récit d'événements tenus pour véridiques »¹⁰⁹, elle est aussi et surtout le résultat d'un alliage entre le vrai et le faux.¹¹⁰ Ce qui est considéré comme vrai, c'est bien sûr la vie des saints ou des modèles à imiter ; c'est pourquoi à l'origine elle n'était lue qu'à l'office divin.

2.4.1.2. Le mythe

Le mythe¹¹¹ s'inscrit comme le genre le plus représentatif en termes de spécificités sur les plans théologique et philosophique. En effet, le récit mythique met en scène des dieux à travers le phénomène d'anthropomorphisation. Par ce procédé de mise en scène et d'attribution des caractères humanoïdes à des dieux, le mythe devient une fiction, une fantaisie, c'est-à-dire un récit qui intègre des faits allant à l'encontre de la vérité, et qui pourtant s'appuie sur la réalité. En d'autres termes, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements » ». ¹¹²Par cette définition, deux caractéristiques essentielles sont mises en évidence : le fabuleux et le génésique. Autant dire que le récit mythique circonscrit l'appel à l'existence à un moment donné de l'histoire des hommes. Il s'agit donc d'un type de récit qui « Raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être ». ¹¹³ Ces caractéristiques illustrent fort bien la parenté entre ce genre et la cosmogonie. Dès lors, il ne serait pas erroné de dire que le mythe se sert du passé, mieux des temps immémoriaux pour prétendre à une vérité supérieure, à la vérité historique. Toutefois, par la structure de l'intrigue, les exploits des personnages et le rôle du barde, le mythe émeut du fait de l'association entre les hommes et les dieux. De plus, le mythe traduit le degré d'imagination

¹⁰⁸ Cette caractérisation est celle de Daniela Merolla, dans, *De l'art de la narration*, tamazight, 2006. La légende selon cet auteur est un récit hybride un produit essentiellement vraisemblable.

¹⁰⁹ Bonaventure Mve Ondo, *sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légende*, l'harmattan, 2007, P.15.

¹¹⁰ Le faux, pour ce qui est de l'esthétique de la légende, renvoie à la menterie.

¹¹¹ Ce vocable dérive du grec *muthos* qui renvoie à la fable ou au récit fabuleux.

¹¹² Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, 1963, P. 15.

¹¹³ Souligné par l'auteur.

de l'homme. C'est à travers le mythe que l'homme s'explique l'origine de l'organisation du monde et du cosmos (mythe spéculatif ou symbolique). C'est aussi à travers le mythe que l'homme explique certains rites et sacrifices ayant cours dans sa société (mythe étimologique). C'est encore par le mythe que les hommes célèbrent la gloire de quelques dieux aux pouvoirs exceptionnels (la légende héroïque). In fine, le mythe, quel qu'il soit, part de la réalité pour expliquer le comment et le pourquoi des choses à partir des représentations psychiques devenant peu à peu populaires. Est-ce aussi le cas pour le conte ?

2.4.1.3. Le conte

Au-delà du merveilleux et quelquefois du fantastique, perçus comme des aspects communs aux genres épiques et lyriques, plusieurs critères permettent de définir la notion de conte en littérature orale : d'abord les émotions qu'il produit à l'endroit du destinataire, parce qu'il est jeu, enseignement et reflet de l'identité culturelle, ensuite l'indétermination auctoriale suivie de la forme et enfin le contexte.

Vue sous l'angle de la réception, l'audition du conte provoque chez le destinataire des émotions variées comme le rire, la peur, la colère. Des critères que l'on pourrait ranger comme faisant partie de la fonction ludique de la littérature, qui elle aussi aboutit à la formation de l'homme. Ainsi, le rire, l'enseignement, et l'éthique,¹¹⁴ par le canal du conte et la voix du narrateur, constitueraient certaines spécificités de fonds de la littérature orale. Mais si par cette critériologie on le considère toujours comme un simple récit pour enfant, c'est-à-dire « un récit naïf, fabuleux et fantastique des aventures humaines surtout animalières qui fait les délices des enfants et des femmes, sous les auspices d'une grand'mère ou d'un grand-père, les soirs de lune, en plein air autour du feu »¹¹⁵, il n'en demeure pas moins qu'il soit toute une école pour les locuteurs des langues africaines. Quelle école ? Serait-on tenté de s'interroger. Une école de la langue parce que c'est au cours des séances de déclamation que les « spectateurs »¹¹⁶ renforcent leurs compétences linguistiques, le clan s'étant érigé en académie et en instance de consécration. Une école de l'éloquence parce que c'est encore et toujours au cours de ces mêmes déclamations que le conteur acquiert davantage de l'expérience par le

¹¹⁴ Ces types d'émotions permettent un éclatement de ce genre. Ainsi, on aura : le conte didactique (celui qui inculque le savoir), le conte comique (celui qui incite le rire), le conte satirique (celui qui se propose de corriger les mœurs) et le conte épique (celui qui célèbre les exploits du héros).

¹¹⁵ Louis-Marie Ongoum, « contes, conteur et société », dans Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, Yaoundé, 1989 P. 120.

¹¹⁶ Il s'agit de l'ensemble constitué des femmes et des enfants et qui selon Louis-Marie Ongoum représentent l'un des aspects ludique et « superficiel » de l'appréhension du conte selon la doxa.

biais d'une mobilisation des ressources linguistiques, rhétoriques et dramaturgiques dans l'exercice de ses fonctions de pédagogue et d'amuseur. En plus de ces considérations, notons que le conte traditionnel africain, en l'occurrence, est non seulement le reflet de l'identité culturelle d'un peuple, mais aussi l'art de transposer les us et coutumes.

En un mot, il est « la totalité des manières de vivre, de travailler, de penser, de sentir... ». ¹¹⁷Au plan esthétique, un conte, à l'exemple de *Kulu la tortue et Ze la panthère*, n'est rien d'autre qu'un récit que nous qualifierons de récit « pluri-auctorial » parce que n'appartenant pas à un seul auteur, vu qu'il est transmis de génération en génération. Ce qui fait dire à Françoise Tsoungui qu'un conte n'est qu'« un texte oral, émanant non pas d'un créateur unique, mais d'une collectivité dont il reflète le statut, les croyances, les aspirations, non pas figé une fois pour toutes sur le papier, mais mouvant, évoluant sans cesse, en un mot continuant de vivre ». ¹¹⁸En ce qui concerne la forme, par la seule « action d'un personnage (...) dans le déroulement de l'intrigue », le conte traditionnel captive l'auditoire selon que l'on passe d'une situation de manque à une situation de manque comblé ou inversement. Il est la somme des forces, ¹¹⁹un construit d'éléments indissociables. Autant dire que c'est la visée morale qui lui confère un type de structure. Denise Paulme relève à ce sujet une typologie des structures fondées sur la progression de l'action : le type ascendant (manque-amélioration-manque comblé ou situation normale-détérioration-manque), le type cyclique (manque-manque comblé-faute-retour au manque ou situation stable-malheur-secours-retour à la stabilité), le type en spirale (le héros rencontre les hommes en difficulté, les secourt et ceux-ci le secourent à leur tour) et le type en miroir (deux héros différents sont à l'épreuve ; le premier réussissant grâce à ses mérites et le second échouant parce que voulant imiter son prédécesseur par simple jalousie). Au plan contextuel, le conte, puisque relevant de la tradition orale, est un alliage entre l'intrigue et le chant, l'un n'ayant de sens que par rapport à l'autre.

C'est aussi un rituel marqué par des formules initiales et finales servant de signal à l'auditoire. De plus, conter c'est représenter, c'est jouer, c'est-à-dire inviter l'auditoire à participer à la diégèse. Selon Françoise Tsoungui, le conteur « peut se présenter comme témoin de l'histoire quelquefois comme acteur occasionnel, le plus souvent comme

¹¹⁷ S.M. Eno Belinga, « la littérature orale et la culture des peuples », dans Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, Yaoundé, 1989, P. 13.

¹¹⁸ Françoise Tsoungui, « le conte de la tradition orale dans la classe de français », *ibidem*, P. 125.

¹¹⁹ Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* démontre que le conte comprend trente-et-une fonctions qui sont assumées par sept personnages clés : le héros, l'objet de la quête, le mandateur, le méchant, le donateur, l'auxiliaire magique et le faux héros.

commentateur ironique, intéressé et critique »¹²⁰. Autant dire qu'il est une sorte de narrateur intradiégétique. Quant à l'auditoire, il permet « la relance de l'histoire, souligne les moments drôles ou dramatiques et est invité à y trouver une fin ou une réponse... »¹²¹

Dans l'optique de présenter méthodiquement les spécificités de l'oralité au plan de la forme, nous nous proposons de faire une synthèse des approches de B.-J. Fouda et de C. Maalu Bungi.

Tableau n°1 : spécificités de la littérature orale sur le fond et la forme

Type de texte	Sous-genre	caractéristiques	Structure	Genre	Exemple
Narratif	Le liturgique	Chants et oraisons	Liturgique= mél. + O	Genre Historico-chronologique	Le Tso'o ¹²²
	L'initiatique	Récit de voyages et d'épreuves	Initiatique=R+Mél.	Genre Historico-chronologique	Le So'o ¹²³
	Le conte	Récit faisant intervenir le merveilleux	Conte=R+Mél.	Genre philosophique et théologique	<i>L'ogre et l'enfant</i>
	Le mythe	Récit sacré et Mise en scène des dieux	Mythe=R+Mél.	Genre philosophique et théologique	« Le mythe d'Évu » rapporté par Louis Mallart Guimera. ¹²⁴
	La légende	Récit vraisemblable	Légende=R.	Genre philosophique et théologique	La légende du Ngang-Medza'a
	L'épopée	Poème narratif merveilleux où se battent des	Epopée=R+Mus.	Genre à poème-mélodie	<i>Aneng-Bikale l'esclave au cœur de panthère</i>

¹²⁰ Françoise Tsoungui, *Op.cit.* P. 132.

¹²¹ *ibidem*

¹²² Le Tso'o désigne « un rite fétichiste » chez les Fang-Beti présidé par un guide spirituel. Il s'opère en deux temps : d'abord le récit des circonstances de transgression puis la purification ponctuée de chants et d'oraisons.

¹²³ Parler du so'o chez le Fang-Beti c'est faire référence au « rite social fétichiste aboli en 1910 par l'administration allemande). Il s'agit d'épreuves visant à consacrer des jeunes garçons en âge de socialisation.

¹²⁴ L. Mallart Guimera, *Ni dos ni ventre*. Religion, magie et sorcellerie Evuzok, Paris, Société ethnographique, 1981.

		guerriers			(Mevoula Olinga, :1980)
Non-narratif	La berceuse	Littérature féministe	Berceuse=R+Ch.	Genre critico-gnomique	<i>Minfolo</i>
	Le proverbe	Parole articulée et implicite	Proverbe=PA	Genre critico-gnomique	« Si tu ne sais confectionner un pieu, regarde l'oreille du chien » dans <i>Proverbes Beti, 1989.</i>
	La devinette	Jeu interactif à base des énoncés implicites	Devinette=Q+Ré.	Genre critico-gnomique	« Ndondoo : « Af ii » Assistance : « An djek » (...) Ndondoo : « je vais vers l'avant, je m'arrête net vüüm. Je reviens vers l'arrière, je m'arrête net vüüm. Qui suis-je ? Une voix : les voitures », Gervais Mendo Ze, <i>La forêt illuminée</i> , pp.23-26.

R= Récit, Mus.=musicalité, PA=Parole articulée, Q=Question, Ré. =Réponse, O=Oraisons, Mél.=Mélopée.

En somme, la littérature orale est l'expression d'une humanité, d'un art particulier, bref, d'une vie. A l'opposé du roman qui est genre fait pour être lu, le conte, l'épopée ou la fable, eux, sont vivants, rythmés et rituels. Mais, parmi les genres sus cités, quelques-uns seulement permettent la réalisation de l'effet de vie : le conte, la fable, la berceuse, la légende, le mythe etc. Certains comme la devinette, le proverbe et la comptine, vu leur brièveté et parce que n'étant pas considérés comme des œuvres les plus accomplies, ne contribuent pas à la création d'une vie artificielle. Ce ne sont pas des œuvres, c'est-à-dire des productions artistiques, vu qu'une œuvre console, énerve, attriste, illusionne ou désillusionne. Elles ne sont donc que de simples appâts dont se sert l'écrivain pour « capter l'attention du lecteur ». Ces derniers servent juste de support, d'artifice dans le processus de création. Toutefois, c'est cet ensemble qui, associé à la musique, au chant et à la danse, fait de l'oralité un art. Aussi est-il à même de produire les mêmes effets qu'un texte écrit produit à l'endroit du récepteur, car la littérature orale *traditionnelle*¹²⁵ a pour objectif de développer la curiosité, la réflexion, le sens esthétique, l'imagination et la créativité ; de connaître et de pénétrer dans sa culture.¹²⁶

Le chapitre qui s'achève avait pour objectif de présenter les spécificités de la littérature orale. Pour le faire, nous nous sommes appuyé sur le contexte de production, la dominante sémantique, la forme et la symbolique. Aussi avons-nous relevé que le mode de transmission, s'agissant de l'oralité, est différent de celui de la littérature. Ces spécificités sus-énumérées apparaîtront à coup sûr dans le prochain chapitre qui s'est fixé pour objectif d'analyser le mvèt *Eyeg Obama Moan Yemekin* d'Eyi Moan Ndong.

¹²⁵ Nous qui soulignons.

¹²⁶C. Binam Bikoi, E. Soundjock, *contes du Cameroun*, CEPER, Yaoundé, P. 9.

**CHAPITRE 3 : ANALYSE D'EYEG OBAMA MOAN YEMEKIN, UN MVET
D'EYI MOAN NDONG**

Une œuvre issue de la littérature orale traditionnelle obéit aux règles du genre auquel elle appartient, à la culture d'un peuple donné et aux conditions de déclamation. L'œuvre d'art, on le sait bien, est le produit d'un contexte historique, social et politique dont les influences sont perceptibles aussi bien dans le fond que dans la forme. En tant qu'épopée, *Eyeg Obama Moan yemekin* d'Eyi Moan Ndong n'échappe pas à cette règle. Dans ce chapitre, nous nous proposons donc de répondre aux questions ci-après : qui est *Eyi Moan Ndong* ? Quelle est la structure d'*Eyeg Obama Moan yemekin* ? Dans quel contexte ce récit a-t-il été produit ? Quelle est sa forme ? Quelle est sa symbolique ? Notre travail n'étant pas fondamentalement axé sur la narratologie, nous nous contenterons des généralités qui permettent d'élucider l'organisation d'une œuvre ? Aussi aurons-nous recours à la narratologie et à l'agonistique narrative d'après les orientations proposées par François Guiyoba.

3.1. CONTEXTE DE PRODUCTION

On entend par contexte, l'ensemble des circonstances qui concourent soit à l'accomplissement d'un fait, soit à la réalisation d'une œuvre. Ce sont ces circonstances qui impriment à l'œuvre en question sa valeur aux plans culturel et esthétique. Pour Alain Viala, « Tout texte a des référents historiques et sociaux. Sa situation d'énonciation est déterminée par sa localisation dans un temps, une société, une idéologie, une culture ». ¹²⁷ Le contexte dont est issue l'épopée *Eyeg Obama Moan yemekin* d'Eyi Moan Ndong s'articule autour de quatre points : le contexte bio/bibliographique, le contexte socio-historique, le contexte géographique et le contexte artistico-littéraire.

3.1.1. Le contexte bio-bibliographique

Eyi Moan Ndong est un barde guinéen. De son vrai nom Eyi Ncogo, et baptisé sous le prénom de Gregorio, Eyi Moan Ndong naît vers la première moitié du vingtième siècle à Ndong-Bidogo, un village du district de Mongomo.

C'est à l'âge de vingt ans qu'il commence à jouer du mvet. Même la lèpre dont il sera victime ne le privera pas de cet art qu'il continue à exercer avec frénésie. Son habileté à manier son instrument et ses intrigues passionnantes feront de lui l'un des hommes les plus célèbres des Fang. Son art qui allie récit, poésie et chant a su traverser les frontières du Gabon et du Cameroun, si bien qu'il est considéré aujourd'hui comme un véritable « musée

¹²⁷ M.-P. Schmitt, et A. Viala, *Savoir lire : précis de lecture critique*, Paris, les Editions Didier, 1982, P.43.

vivant ».¹²⁸ Aussi participe-t-il à la formation de son fils Jomân Sima Eyi dont la mission est de pérenniser le mvet en tant qu'art littéraire, et de briser les barrières linguistiques afin de le rendre accessible aux auditeurs non-Fang. On le voit donc, la littérature orale traditionnelle est une école, un art réservé aux seuls initiés. Toute chose qui suffit à confirmer la pensée selon laquelle la littérature orale se transmet de génération en génération. Eyi Moan Ndong mène une carrière prolifique, ses productions littéraires sont en grand nombre, si bien qu'il devient difficile de les recenser toutes en vue d'une exploitation à des fins scientifiques. Aussi déclare-t-il : « On devrait me faire asseoir pour rappeler et conter, conter et conter pour savoir combien je possède et pouvoir dire le nombre »¹²⁹. Toutefois nous nous proposons au cours de cette étude de lister quelques-unes de ses productions à l'instar de: Akomo Mba Ante el tribunal de Dios, une épopée dont les exploits du héros sont bien connus du public camerounais ; Mfum Ngon, Ngon Ndong Ela, Mendu Me Esseng, Aso Ngon Nko, Okeng o beme engong, Le Tribunal d'Andomo Ela, Mbua Ndong etc.. Ces œuvres, précisons-le sont un patrimoine artistique conservé sous forme d'enregistrements.

3.1.2. Le contexte socio-historique

Eyeg Obama moan Yemekin est un mvet Ekang, c'est-à-dire, une œuvre d'art littéraire produite par Eyi Moan Ndong. Toutefois, le lecteur s'interrogera assurément sur le sens des vocables « mvet » et « Ekang » emprunté à une langue nationale commune à quelques peuples d'Afrique centrale. Ainsi, qu'est-ce que le mvet ? A quoi renvoie le terme Ekang ?

Parmi les instruments¹³⁰ qui participent à la transmission et à la circulation des œuvres orales figure le mvet. Un « cordophone » conçu en forme de harpe cithare et faite d'une tige de bambou (l'Oyeng mvet) coulissant qui permet de donner à la corde la sonorité voulue. Un manche se composant de quatre cordes élevées et soutenues par un chevalet de bois à crémaillères (Engo mvet) sert de support à tous les éléments de l'ouvrage. Les sonorités produites par ces dernières sont amplifiées par des résonateurs de Calebasses fixés le long du chevalet. Ces cordes selon J. Mba Onana ont chacune une visée car elles « représentent les

¹²⁸ Nous reprenons ici les paroles de S.M. Eno Belinga pour qui l'oralité de par les richesses qu'elle charrie constitue « un musée vivant »

¹²⁹ Eyi Moan Ndong, cité par Anastasie Carine Ondo Ntsama dans, *Eyeg obama Moan Yemekin, un mvet d'Eyi moan Ndong, Etablissement du texte et exploitation didactique*, Mémoire Di.P.E.S. II, ENS Yaoundé, 2014, inédit.

¹³⁰ C. Faik-Nzuji Maniya pense qu'il existe plusieurs instruments sonores qui participent à la transmission des œuvres orales. Il s'agit : des aérophones (sifflets en bois, en bambous en roseau en os etc.), des cordophones (guitare), des membranophones (le tambour et ses variétés), des idiophones (tam-tams), *Op.cit.*, P. 27.

projets, les vœux, les désirs, les souhaits de l'homme Beti portés par la musique qui les élèvera ». ¹³¹ Cet instrument est originaire des pays Fang-Bulu-Beti du sud Cameroun ; mais aussi des pays voisins dont le découpage « insensé » par les occidentaux selon S.M. Eno Belinga avait séparé ces peuples de leurs frères par les frontières étatiques ¹³². En revanche, si on définit la littérature comme l'ensemble des œuvres orales ou écrites, le mvet serait alors considéré comme une œuvre, mieux, un genre littéraire fruit de l'oralité et qui présenterait des similitudes avec *l'Iliade*, *l'Odyssee*, *La Chanson de Roland*, *La légende d'Arthur* etc. C'est une œuvre ponctuelle produite par un artiste appelé Mbomo-mvet. Ainsi, pour Jacques Fame Ndongo, « le récit oral et épique du mvet restaure un ordre social ancien fait de grandeur et d'héroïsme. C'est une manière nostalgique d'un peuple fait aujourd'hui de médiocrité et de bassesses » ¹³³. Autant dire que le mvet a une visée éthique en tant qu' « instrument » de restauration d'un ordre bafoué. De plus, déclamer un mvet c'est non seulement relater une histoire épique mêlée d'aventures et de merveilleux en grinçant un instrument de musique pour accompagner les paroles, mais aussi expliquer l'avènement des choses, celui de l'univers en l'occurrence. Toute œuvre humaine, on le sait bien, est d'abord pensée avant d'être matérialisée. Le mvet étant une œuvre humaine, il y a lieu de s'interroger sur ses origines. En effet, c'est par un homme au nom d'Oyono Ada Ngonu que le mvet est né chez les peuples Fang, Bulu, Beti. L'histoire révèle que l'homme [Oyono Ada Ngonu] fut initié à moult mystères dans la région du Haut Nil pendant un profond sommeil proche de la mort. Aussi ce « grand maître » a-t-il été « initié aux mystères de la cosmogonie, de la lumière, de l'amour, de l'alliance, de l'amitié, de la descendance divine (...) et surtout, il reçut le secret du mvet : instrument ». ¹³⁴ Et que dire alors de la signification du terme Ekang ? Les Ekang sont un groupe ethnique bantu ; un peuple mythique au sein duquel on retrouve les Fang dont le mot approprié serait *m'fan*, couramment utilisé dans l'expression *m'fan mod*, qui signifie littéralement homme vrai. Ce vocable désigne en même temps une langue de communication dont les variantes sont : le Fang, le Bulu, le Beti. Le peuple Ekang essuie depuis quelques temps les conséquences des mouvements migratoires ; leur situation géographique actuelle en est une illustration. Les anciens, au cours de leurs initiations, rapportent que ce peuple a pour berceau d'origine « Atokh Enyin » (lac de vie). Les tribus qui le constituent seraient parties de

¹³¹ J. Mbah Onana, article inédit.

¹³² Nous n'avons pas pour ambition de faire un cours d'histoire. Le lecteur pourra consulter s'il le veut l'ouvrage de S. M. Eno Belinga intitulé *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Cujas, 1966.

¹³³ Jacques Fame Ndongo, « Le Mvet », Entretien avec Eno Belinga, dans *Littérature camerounaise*, notre librairie, Ed. Clé, n°99, Octobre-décembre 1989, P. 25.

¹³⁴ S.M. Eno Belinga, *Op.cit.*, P.11.

la Palestine avant de se retrouver en Boétie, d'où elles ont migré pour la vallée du Nil, et du Nil vers l'Afrique centrale, lieu où ils y résident en majorité.

3.1.3. Le contexte géographique

Les Ekang occupent les pays d'Afrique centrale et Sao-Tome et principe. Au Gabon, cette ethnie est numériquement importante. Son aire géographique s'étend de la province du Woleu-Ntem à la province du Moyen-Ogoué, en passant par l'Ougoué-Ivindo et la province de l'Estuaire. Au Cameroun, les Ekang se retrouvent à la fois au centre et au sud du pays. Ainsi, on retrouvera au centre les Eton (à Obala, Monatélé, et Okola), les Yezum (dans le département de la haute Sanaga), les Yebekanga (au sud de la localité de Nanga-Eboko), le Bamvele dans la région de l'est, les Kolobeti ou Ewondo au centre et sud du pays. Pour ce qui est de la Guinée Equatoriale, celle-ci est principalement peuplée de Bantu ; les Fang se retrouvent dans le Mbini, à Bata, Antsok, Nsok, Somo, Aconibe, Wele_Nsas, Evinayong, Akurenam, Centre-Sur. Ces derniers s'expriment en deux langues : le Ntumu et le Mekè. Dans la république du Congo, les Ekang sont en nombre réduit et occupent la région de Suanké. A Sao-Tomé et Principe, la langue Fang est encore parlée malgré l'expansion du portugais.

3.1.4. Le contexte artistico-littéraire

Toute œuvre littéraire, qu'elle soit orale ou écrite, est le fruit d'un mouvement artistique ou d'une tradition dont elle est issue. *Eyeg obama Moan yemekin* est une œuvre d'art propre à la tradition orale, un mvet Ekang comme nous l'avons dit en prélude à ce chapitre. À la lecture de quelques ouvrages traitant de la question de l'oralité, des points de vue divergent sur la conception du mvet par les analystes. D'une part le mvet est une littérature, c'est-à-dire un ensemble de productions orale, qui laissent transparaître des thèmes liés à la manière de penser et d'agir des peuples sans écriture. Samuel-Martin Eno Belinga ira plus loin car, pour lui, le mvet est une « littérature initiatique à l'expression symbolique admirablement cordonnée ». ¹³⁵ D'autres par contre, à l'instar de Numbissi Wambo, l'appréhendent comme « un genre qui n'a que très difficilement obéi à la classification occidentale », étant donné qu'il a un code esthétique qui lui est propre. Face à cette divergence d'opinions, seule une analyse des spécificités relatives à cette notion nous permet

¹³⁵ S.- M. Eno Belinga, *comprendre la littérature orale africaine*, Saint Paul, Issy-Les Moulineaux, 1978, P. 45.

de proposer une esquisse de réponse. Le mvet est d'abord une littérature « ante-scripturale », un ensemble de productions des pays d'Afrique noire à une époque donnée, un texte déclamé par un artiste.¹³⁶ Il est ensuite un genre, mais un genre conçu pour être ouï et qui suscite des émotions comme le rire, la colère, la peur etc.. Marc Louis Ropivia nous fait remarquer qu'il est composé de trois sous-genres que sont : le mvet Bibon, le mvet Ngubi et le mvet Ekang. Le mvet est donc un art reposant sur un code esthétique qui se constitue en genre « majeur », avec pour sous-genres les composantes sus citées. Toutes choses qui nous permettent de comprendre que l'œuvre dont nous sommes tenus d'analyser dans ce travail n'est qu'une « partie » d'un grand ensemble, car la mvet est ce qu'est le roman en littérature.

Dans la civilisation de l'écrit, l'auteur se détache de son œuvre. Sa présence est imaginée, et déduite à partir des « déictiques » ou « embrayeurs »¹³⁷ qui, selon Benveniste, sont « des indicateurs de deixis, c'est-à-dire : les démonstratifs, les adverbes, les adjectifs. Ceux-ci organisent les relations spatiales et temporelles autour du sujet pris comme repère ».¹³⁸ Cependant, dans la tradition orale, et plus particulièrement dans le mvet, l'auteur se confond à son œuvre. Il participe au texte oral par ses paroles, sa gestuelle, ses mouvements, ses intonations et même son costume. A ce propos, Charly Gabriel Mbock déclare que « ce qu'on nommerait texte est un produit total constitué de ce qui est dit et de celui qui dit » ;¹³⁹ une sorte d'entrelacs récit /discours destiné à un public réel, présent et ancré dans la culture de l'aède. La relation aède/ public démontre que le mvet est une parfaite représentation de la vie sociale, une mise en scène des mœurs et des rites, bref, une tranche du « théâtre traditionnel ». Nous préférons l'expression « théâtre traditionnel » à « théâtre » parce que le second vocable est un emprunt, et les techniques de représentation occidentale ne sont pas les mêmes en Afrique noire. L'idée d'une assimilation de l'oralité au théâtre n'est donc qu'une vaine entreprise. La théâtralité dont il est question ici n'est qu'une simple représentation de la vie en totalité, un miroir qui reflète la collectivité tout entière, elle-même appelée à se voir vivre, agir et penser vu que l'épopée, le conte et le mythe constituent un art communautaire. Ainsi, la théâtralisation par l'oralité aura pour principale fonction la formation, mieux l'éducation de l'homme, en vue de « consolider la vie de groupe : les cultes agraires, les rites cynégétiques, les cérémonies de sacre politique et de fécondité, par le rôle

¹³⁶ A.C. Ondoa Ntsama, *Op.cit.*, P.11

¹³⁷ Les déictiques ou embrayeurs sont les termes respectivement utilisés par Emile Benveniste et Dominique Maingueneau et qui renvoient aux indices de personnes, de temps et de lieux

¹³⁸ E. Benveniste, problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966, P. 162

¹³⁹ Charly Gabriel Mbock, « La Littérature orale : Malaise épistémologique et transculturation », Revue science et technique, VO.I, n°3 (mars 1981), P.73.

économique, religieux et politique qu'ils assurent doivent consolider l'unité du peuple ainsi que la légitimité de l'ordre social établi ».¹⁴⁰ En somme, rien de concret ne permet d'établir un rapprochement entre le théâtre à l'européenne et les déclamations des récits africains, puisqu'« il n'existe pas de mot pour désigner soit un seul des aspects [...] soit leur ensemble ».¹⁴¹ Au plan narratif, le mvet est un long récit poétique, où se mêlent description, portraits, dialogues et discours, et qui rend compte des événements grandioses. L'une des particularités de ce genre a toujours été la mise en abîme. En effet, un mvet s'ouvre soit par une cosmogonie, soit par une généalogie qui trouvera une explication dans la suite du récit.¹⁴² De plus, entre la situation initiale et la situation finale, de nombreux exploits sont réalisés en guise de péripéties par un héros à la force et au pouvoir exceptionnels. Autant dire que le mvet est à la fois l'art de la narration et de la représentation rendues possibles par l'usage systématique des comparaisons, des structures conventionnelles des débuts et des fins d'épisodes, des répétitions des descriptions stéréotypées des scènes choisies et surtout, par l'usage des qualificatifs se rapportant aux êtres et aux choses qui constituent la trame du récit. Certes, Gérard Genette, dans *Figure III*, démontre que description et narration vont ensemble dans un récit. Mais, pour ce qui est du mvet, ces deux composantes structurelles sont chantées en vue de célébrer les exploits du Héros avec un ou plusieurs instruments de musique. Le Mbomo-mvet¹⁴³ devient donc un narrateur-acteur -chanteur qui allie savoir et talent dans une perspective didactique et ludique.

Le savoir du Mbomo-mvet est un savoir encyclopédique, c'est-à-dire la somme des connaissances et des pratiques culturelles de son peuple. Il n'est donc pas erroné de considérer ce personnage comme un académicien ou comme le dépositaire culturel de la communauté au sein de laquelle il vit. Sa fonction consiste non seulement, à indiquer à grands traits la voie à suivre, la marche royale qui sauvera la communauté de l'ignorance, mais aussi à interpréter les mystères les plus inaccessibles au commun des mortels. Quant au talent qu'on lui reconnaît, il est de l'ordre de du divertissement et de l'art. Pendant les déclamations il est courant de voir un public émerveillé du fait de l'habileté du Mbomo-mvet à manipuler son instrument, content lorsque ce dernier fait passer quelques séquences hilarantes, et mécontent à cause des obstacles posés par des contres-héros ; preuve donc que

¹⁴⁰ J. Noubissi Wambo « le genre dans la littérature orale : essai pour une classification nouvelle », dans, A. Cyr Pangop Kameni et Clément Dili Palaï, sous la direction de, *Littérature orale africaine*, Harmattan, Paris, 2013 P.22.

¹⁴¹ Louis Marie Ongoum cité par J. Noubissi Wambo, *Op.cit.*, P.23.

¹⁴² Nous y reviendrons dans la structure de la dominante sémantique.

¹⁴³ Pour Théodore Tsala, le vocable « mbom » renvoie au « joueur d'instrument ». Cf. « Dictionnaire Ewondo-Français ». Ainsi, le Mbomo-mvet désignera tout joueur de mvet.

le joueur de mvet est un amuseur. On s'aperçoit également que d'année en année, de région en région, le même récit est déclamé de manière différente par des joueurs de mvet différents. Ces derniers à l'origine étaient parés d'ornements spectaculaires procédant des corps végétaux ou animaux, avaient le buste et les membres du corps tatoués tandis que tout un décor auréolait la scène. Même si ces techniques de déclamation subissent de grandes mutations sous l'effet de la modernité, il n'en demeure pas moins que le mvet est un genre dont l'interartialité fonde l'originalité, étant donné que littérature, peinture, musique, sculpture et danse forment une symbiose, un alliage esthétique dont le but est de divertir et d'éduquer le temps d'une déclamation.

Le mobile qui anime le poète épique, dans la littérature orale, s'explique par le double souci, d'une part, de faciliter la composition et l'improvisation et, d'autre part, de permettre à son auditoire de saisir, en suivant et sans se lasser, la signification réelle de l'épopée orale. C'est pourquoi, à travers l'espace et le temps, on a toujours rencontré des poètes et chanteurs épiques capables d'improviser immédiatement, en recréant à partir d'un vieux fond.¹⁴⁴

Ainsi, chaque mvet, et à chaque fois qu'il est dit devient l'œuvre la plus accomplie du fait de l'interartialité. Le contexte artistico-littéraire d'*Eyeg Obama Moan Yemekin* est celui où le barde assure les fonctions herméneutique, ludique et didactique au cours de la déclamation de l'épopée.

3.2. DOMINANTE SEMANTIQUE

Une production littéraire est un construit aux contenus différents : le contenu manifeste d'une part et le contenu latent d'autre part. La dominante sémantique se rapporte à l'un de ces contenus vu qu'il a trait au patent, c'est-à-dire à l'idée générale développée dans l'œuvre.

3.2.1. Résumé de l'épopée

Bidzango bi Nkulu Obama par un moyen de locomotion extraterrestre entreprend d'évaluer les superficies d'Eyina Mba Minku et d'Engong deux contrées voisines qui se sont constituées au sein même de son territoire. A Eyina Mba Minku y vit son jeune frère Eyeg Obama. C'est ainsi que du retour d'Engong où s'était établi le peuple Ekang, il décide de faire escale chez son frère qu'il trouve en plein dîner. Il n'y prendra pas part parce que outré d'avoir fait le constat selon lequel son frère et le peuple d'Engong ont élargi les limites de leurs terres, ne lui laissant qu'une infime parcelle. Il se résout donc à adresser une lettre au

¹⁴⁴ S. M. Eno Belinga, Op.cit., P. 13.

gouverneur de cette région par l'intermédiaire de son frère lui demandant d'astreindre le peuple qu'il dirige à un recensement prévu à Eyina Mba Minku, et de céder son fauteuil à Eyeg Obama, en même temps destinataire . Le gouverneur Angon reçoit plus d'une correspondance et n'obtempère pas. Six mois ont passé et toujours pas de recensement. Bidzango bi Nkulu retourne chez son frère constate le mépris et la résistance du gouverneur Ango et décide de dérégler la succession des jours et des nuits, de tarir tous les points d'eau et d'empêcher les rapports intimes entre les hommes et leurs épouses. Malgré ces dysfonctionnements atmosphériques et relationnels, Angon ne se rend pas et décide au contraire de faire la guerre à Eyeg Obama et à son frère.

Par ailleurs, ce mvvet sur le plan structurel est constitué des récits enchâssés entre les situations initiale et finale. Le premier récit est celui d'une fille qui pleure parce qu'on lui demande d'aller puiser de l'eau pendant qu'on joue au mvvet. Le second est celui d'un personnage qui est séparé de sa neuvième épouse nouvellement mariée à cause de son sac de fétiches dont il ne peut se séparer. S'agissant du troisième récit, il est question d'un jeune garçon qui refuse de manger du plantain, même mûr, parce que dit-il, c'est l'héritage que lui a laissé sa mère avant sa mort. Le quatrième récit est l'histoire de deux frères qui font tous de l'agriculture. L'un sème des arachides et plante trente pieds de cacao. L'autre fait de grands champs de café et de cacao à perte de vue. Celui qui sème les arachides ne s'achète qu'une machette, une lime, et du poisson au terme des ventes, tandis que le cacaoculteur se retrouve avec d'énormes richesses après qu'il a vendu ses récoltes. Ce récit s'achève sur un ton de tristesse et de regret car le malheureux cultivateur affirme qu'il ignorait que « le cacao est une richesse ».¹⁴⁵

3.2.2. Structure de la dominante sémantique

Le mvvet dont le résumé est ci-dessus présenté s'organise suivant la logique du récit. Celui-ci part d'une situation de départ encore appelée situation initiale pour une situation finale, en passant par des péripéties. Nombre de théoriciens ont ainsi contribué à la formalisation de ce récit, et parmi eux, le narratologue Paul Larivaille,¹⁴⁶ auteur du schéma quinaire. Pour ce théoricien, tout récit au plan structurel s'organise en cinq étapes. Une sorte d' « itinéraire » qui résume le déroulement de l'intrigue dont voici la matérialisation :

¹⁴⁵ Le propos du malheureux personnage d'Eyi Moan Ndong s'apparente à la morale d'une fable de la fontaine : « Le laboureur et ses enfants ». Nous tenons seulement à relever ce rapprochement en vue de présenter les similitudes existant entre la littérature orale européenne et celle africaine au plan thématique.

¹⁴⁶ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974.

Situation initiale → complication → action → résolution → situation finale

Une lecture plus claire de l'évolution et des actions qui sous-tendent ce mythe est envisageable à partir du tableau de l'agonistique narrative.¹⁴⁷

Tableau n°2 : Agonistique narrative selon F. Guiyoba

SYNTAXE DU RECIT						
PARADIGME DU RECIT		Situation initiale	Nœud	Tournant décisif	Apogée	Dénouement
	Noyaux	Eyeg Obama reçoit la visite surprise de Bidzango Bi Nkulu Obama	Invitation au peuple d'Engong à un recensement et destitution du gouverneur Angon	Eyeg Obama fait usage de son pouvoir pour contraindre Angon à organiser le recensement et à libérer son fauteuil de gouverneur	Inquiétudes du peuple d'Engong	Signature d'une résolution de guerre
	Catalyses	Eyeg Obama et son frère vivent en paix	Eyeg Obama envoie deux correspondances et attend sans succès et ce, pendant six mois la mise en application	Eyeg Obama fait appel à son éléphant de guerre	Angon fait appel à Ayom Ngan (le féticheur)	Préparation d'un affront contre Bidzango Bi Nkulu et Eyeg Obama

¹⁴⁷ Ce tableau, nous le tenons de l'article de François Guiyoba, « Prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative », dans, *Revue d'art et de littérature*, Musique, n°30 [en ligne] consulté le 30 mars 2016, URL : <http://lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?page=sommaire&num30>.

			des décisions			
	Indices	Ignorance d'une violation du domaine	Insoumissio n d'Angon et refus d'obtempér er	Dérèglement du temps et assèchement des points d'eau par Eyeg Obama	Angon et ses notables décident de combattre Eyeg Obama et Bidzango Bi Nkulu Obama	convocation du commandant Nnanga Ondo
	Informants	Eyina Mba Minku Domicile d'Eyeg Obama	Eyina Mba Minku	Ating Enying Engong	Engong	Engong

3.2.3. Interprétation de la dominante sémantique

Le tableau des principales étapes du récit étant ainsi élaboré, il convient pour nous de le commenter

- La situation initiale

La situation initiale de l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* se caractérise par l'arrivée surprise de Bidzango chez Eyeg Obama. Une arrivée qui marque la fin de l'évaluation de la situation géographique des contrées occupées par les fils d'Eyina Mba Minku et d'Engong. Seulement, le récit à proprement parler s'ouvre par la description d'un monde sans vie, une sorte de cosmogonie très brève du peuple Ekang. Les contrées habitées sont des aires euphoriques puisque paix et joie y règnent. D'ailleurs Bidzango trouve son frère en plein dîner. Toutefois, c'est la nouvelle de l'accaparement de ses terres qui constituera le début d'une dysphorie conduisant à la guerre.

- le nœud ou l'élément perturbateur

Bidzango Bi Nkulu Obama est indigné suite à l'annexion de son territoire par Eyeg Obama et Angon. Aussi exprime-t-il à Eyeg Obama son mal être en lui annonçant qu'il ne lui reste

qu' « une petite bande ». A son arrivée chez son frère, Bidzango Bi Nkulu Obama refuse de prendre part au dîner même si la relation qui lie les deux frères n'est pas de nature à créer un antagonisme. C'est la raison pour laquelle ce dernier laisse le soin à Eyeg Obama de trouver une solution à ce problème, non pas dans l'optique de libérer l'espace occupé, mais pour reconquérir les terres sur lesquelles les populations d'Engong se sont installées sous le règne d'Angon. Le recensement apparaît donc pour les deux hommes la solution idéale et Eyeg Obama est pressenti Gouverneur d'Engong et administrateur des biens. Cette coopération entre les deux frères apparaît comme légitime, car chez les Fang-Beti, ce qui appartient à l'un l'est aussi à l'autre. Aussi faut-il le rappeler, c'est dans l'unité que l'on affronte mieux l'ennemi.

- **Le tournant décisif**

Pour contraindre Angon à se soumettre, Eyeg Obama dérègle le cycle des jours et des nuits, assèche les fleuves de la contrée et empêche la procréation des hommes et des femmes des d'Engong. A travers ce dérèglement, le jour, symbole du bien et la nuit, symbole du mal, ne font plus qu'un. C'est aussi à cause de ce même dérèglement que la vie s'estompe chez les Ekang : pas d'eau, pas de plantes, seulement des étendues désertiques. Or on le sait bien, l'eau pour la doxa, c'est la vie. Eyeg Obama est par ce fait considéré comme le dieu du temps et de l'eau.

- **L'apogée**

En vue de mettre fin à la menace d'Eyeg Obama, Angon fait appel à un féticheur pour faire la lumière sur le malheur que traversent les populations d'Engong. À l'issue de cet examen, les auteurs seront identifiés et la résolution de les combattre sera prise de manière unanime.

- **Le dénouement ou situation finale**

Le récit s'achève au moment où il est demandé à quelques participants au conseil de signer la résolution. Zee Medang est appelé à aller querir Nnanga Ondo, l'un des grands guerriers de la tribu.

3.3. STRUCTURE DE L'ŒUVRE

Eyeg Obama Moan Yemekin est une œuvre présentant une structure externe et une structure interne. La structure externe renvoie à son organisation matérielle, c'est-à-dire le décor et les micro-récits qui la sous-tendent ; la structure interne quant à elle est son contenu: la temporalité, la spatialité, les personnages et l'instance narrative.

3.3.1. Structure externe de l'œuvre

Le mvèt d'Eyi Moan Ndong fait partie d'un grand ensemble qu'on appelle « Bivoé »¹⁴⁸, qui signifie « jeux » chez les Fang-Beti. Il revêt donc les allures d'une dramatisation vu qu'il se caractérise par l'échange entre le conteur et son public. Le conteur ou mbomo-mvèt arbore une couronne faite de plumes d'oiseaux rares. Autour de ses reins est nouée une peau de panthère servant de cache sexe ; celle-ci participe de la préservation de l'intimité et symbolise la force, le courage, la puissance, la virilité etc. Ses coudes et ses chevilles sont eux aussi enlacés par les fibres et les morceaux de peau du même fauve. Par cette parure, le conteur illustre la survivance de la tradition des peuples de la forêt et leur accoutrement bien qu'il soit taxé de primitif par quelques modernes. Aussi tient-il entre ses mains un cordophone constitué de trois calebasses et de quatre cordes. Les trois calebasses représentent font référence à « la sainte trinité » et chacune d'elle représente le Père, le Fils et le Saint-Esprit.¹⁴⁹ Quant au public, celui-ci est fait d'hommes, de femmes et d'enfants qui, aux côtés des vieillards, ne forment pas qu'un simple auditoire, mais une instance critique.

3.3.2. Structure interne de l'œuvre

L'esthétique d'*Eyeg Obama Moan Yemekin* lui confère un caractère narratif. En effet, cette épopée est dite en même temps que quatre micro-récits enchâssés et qui assurent chacun une fonction didactique. Sur le plan narratif, l'adéquation entre personnages, temps et espace structure la syntaxe du récit. Une étude de ces composantes expliquerait à coup sûr le bien-fondé de leur emploi par l'auteur.

3.3.2.1. Les personnages

Le personnage est le facteur qui rend possible tout acte diégétique. En d'autres termes, c'est l'élément incontournable de la narration. Sans le personnage, point de diégèse. Yves Reuter et Pierre Glaudes présentent d'ailleurs l'intérêt, sinon l'importance capitale qu'il revêt en tant que maillon essentiel de l'organisation du récit : « il est toujours aussi difficile de concevoir une histoire qui se passe de lui ».¹⁵⁰ Par personnage, Philippe Hamon entend un « être de papier ». Une créature née de l'imagination de son auteur. Toutefois, cette notion ne doit-elle être appréhendée que sous l'angle scriptural ? Que non ! parce que le personnage

¹⁴⁸J. Mba Onana, « De la littérature orale beti ; théorie d'une littérature », dans, *revue semestrielle du cercle d'études littéraires et artistiques*, n° 5, (1982), PP 07-16.

¹⁴⁹ Denis Blaise Bidjo, « Le mvèt oyeng », conférence-spectacle du 26 nov.2014 à l'école normale supérieure de Yaoundé.

¹⁵⁰P. Glaudes et Y. Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 1998, P. 3.

est à la fois être de papier et être de parole, mais surtout être du récit, étant donné qu'il n'a d'existence que dans une histoire fut-elle écrite ou non. Dans *Eyeg Obama Moan Yemekin* plusieurs personnages jouent chacun un rôle défini. Nous nous proposons de les classer en fonction de leur degré d'implication dans l'évolution de l'intrigue.

- **Le personnage central**

On entend par personnage central tout actant anthropomorphe vers qui convergent toutes les actions. Dans l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* le personnage central est sans conteste Eyeg Obama, frère cadet de Bidzango Bi Nkulu Obama. Le Mbomo-mvet le présente comme un guerrier, un chef distingué dont les parures en sont le témoignage. Ce dernier n'a de monture qu'un éléphant. « L'éléphant qui se bat, l'éléphant qui fait la guerre » (V.369). Les exploits réalisés par cet homme le classent au rang des dieux. En privant de l'eau aux Ekang et en dérégulant le fonctionnement du temps, Eyeg Obama devient par ces faits le dieu du temps et de l'eau. « Ce tube-ci, c'est lui qui a pris toute l'eau des Ekang (...) le tube qui est resté accroché au ciel, celui qui reste là en tournant ve és ves ve és ves, dès deux heures s'écroulent, l'obscurité tombe. Dès que deux jours s'écroulent encore, le jour se lève, vi ib ves, vi ib ves, vi ib ves » (V.395, vv.408-412). Mais, Eyeg Obama est aussi un homme soumis. Il accorde à son frère tout le respect qui lui est dû.

- **Les personnages secondaires**

Bidzango Bi Nkulu Obama : c'est un chef ayant sous son autorité des gouverneurs de contrées. Il a le pouvoir de nommer et de destituer. Son attachement aux terres envahies montre que c'est un personnage capitaliste ; un riche propriétaire du patrimoine foncier auquel il tient avec démesure. Ses terres, il les évalue en termes d'argent à l'exemple de celles occupées par son frère Eyeg Obama.

Angon : il est fait gouverneur de contrée par Bidzango avant le drame de l'occupation non autorisée des terres de son maître. Aussi brille-t-il par une insubordination puisqu'il s'érige contre l'autorité.

Ayom Ngang : sorcier et féticheur, ce personnage a le pouvoir de révéler aux Ekang les mystères cachés de leur existence. Ce dernier assure une fonction hermesienne dans la contrée en ce sens qu'il décrypte, explique, révèle et débloque les situations dont les hommes peinent à comprendre et en sont très peu à la hauteur. C'est grâce à lui qu'Angon et tout le peuple réunis découvrent les machinations d'Eyeg Obama.

Zee Medang : personnage courageux, il est mandaté par Angon et les sages en vue d'aller quérir Nnanga Ondo, un guerrier redoutable et craint de tous.

- **Les personnages évoqués**

Nombreux sont des hommes et des femmes évoqués dans cette épopée soit dans le but d'informer le public sur les origines d'un personnage, de démontrer son implication dans la progression du récit, soit dans le but d'évoquer un fait marquant et extra diégétique. Ainsi avons-nous répertorié quelques-uns de ces personnages jugés important par la seule évocation.

Otunga Mba : il est évoqué par Eyeg Obama est perçu comme un « non-destinataire », c'est-à-dire celui à qui on ne devrait pas remettre la correspondance plutôt adressée à Angon.

Zo'o Obam : il est le neveu d'Angon. C'est dans sa véranda que la lettre est mystérieusement réceptionnée par les soldats.

Esama Dumu : patriarche

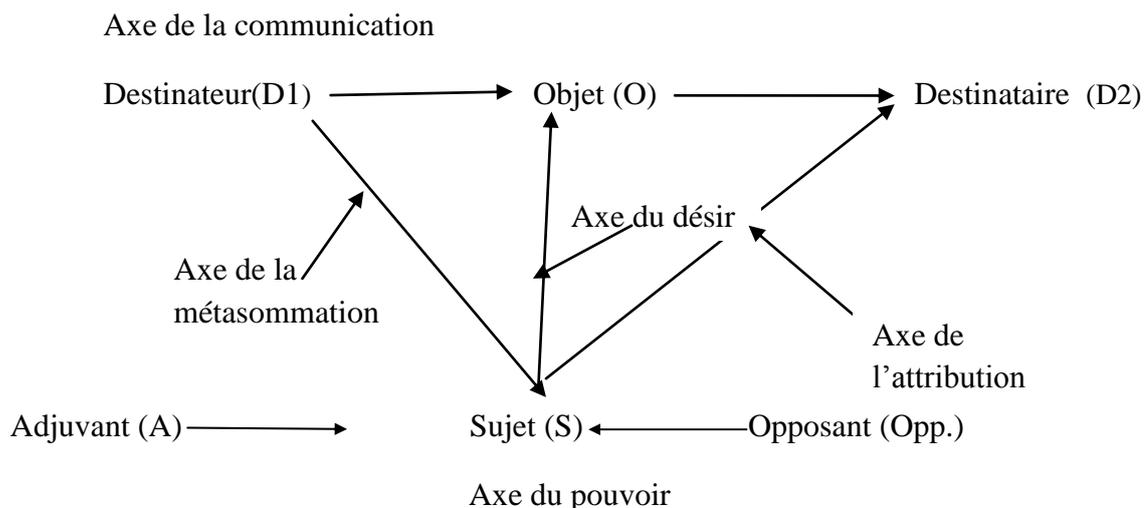
Mba Ndong : personnage originaire de la tribu Beyoyo (nom donné au village qui a vu naître d'Eyeg Obama et de Bidzango)

Nko'o Mba Minko Ndama Ondua : père de Nnanga Ondo le guerrier il est évoqué au moment où Zee Medang est mandaté pour aller à la recherche de Nnanga Ondo

Mekomo Mengong Eyene : mère de Nnanga Ondo.

Les personnages ainsi présentés, un commentaire de leurs fonctions respectives ainsi que les relations existant entre eux s'impose et ce, d'après la perspective sémiotique. En effet, toute analyse axée sur la notion de personnage et ses sphères d'actions selon la sémiotique greimassienne se propose de dégager les missions assignées par l'auteur aux six principaux actants que sont : le destinataire, l'objet, le destinataire, l'adjuvant, le sujet et l'opposant. Les six actants, selon Louis Hébert, « sont regroupés en trois oppositions formant chacune un axe de la description actantielle ». Le schéma ci-après permet une illustre claire des rapports entre les actants du texte à étudier. Aussi présente-t-il chaque actant comme un signe « donnant une signification à la structure du récit ». ¹⁵¹

¹⁵¹A. Greimas, sémantique structure : recherche et méthode, Larousse, 1966, P. 29.



Ce schéma appliqué à tout récit ordinaire résume l'intrigue tout en illustrant les rôles assignés à chaque actant. Une application de celui-ci à *Eyeg Obama Moan Yemekin* d'Eyi Moan Ndong permet de ressortir une grille actantielle de ce mvèt Fang dont voici les composantes.

Tableau n°3 : répertoire des actants de l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin*

Actants	Contextualisation
Destinateurs	Bidzango Bi Nkulu Obama, dette, devoir, désir de satisfaire à une exigence
Destinataire	Eyeg Obama
Objet	Règne sur le peuple d'Engong
Sujet	Eyeg Obama
Adjuvants	Eléphant de guerre, pouvoir mystique
Opposants	Angon, peuple d'Engong

Sur l'axe du désir, la relation entre Eyeg Obama, sujet de la quête et son vœu de régner sur Engong est de nature virtuelle [SU O]. Autrement dit, l'objet de la quête n'est qu'une éventualité, vu qu'il peut être ou ne pas être acquis. En effet, vu l'obligation qu'il a de payer sa dette auprès de Bidzango pour avoir occupé ses terres, Eyeg Obama veut avoir la main mise sur les populations allogènes à qui il demanderait certainement le paiement de quelque taxe. Toute chose qui montre que dans la culture Fang, la parole a un prix.

S'agissant de l'axe de la communication, relevons que le destinateur (D1) est l'ensemble des facteurs anthropomorphes, des actes concrets et des attitudes subjectives poussant le sujet (S) à aller vers l'objet de la quête (O). Ces rapports (D1/S, S/O et D1/O)

constituent l'axe de la métasomation. L'objet désiré, c'est-à-dire le règne sur le peuple Engong ne profite qu'à Eyeg Obama tel qu'on le voit sur l'axe de l'attribution (O/D2, S/D2 et S/O). En clair, Bidzango, la dette, le devoir et le désir de satisfaire à une exigence poussent Eyeg Obama à vouloir régner sur le peuple d'Engong en vue de s'acquitter de sa dette morale. Vu sous l'axe du pouvoir ou de la praxis, Eyeg Obama n'aura besoin que de son éléphant de guerre et de son pouvoir mystique, des réalités qui s'appréhendent comme des adjuvants nécessaires. Mais vont-ils l'aider à acquérir l'objet désiré ? Tout semble démontrer que la tâche ne sera pas aisée, vu qu'en face, une riposte se prépare sous la houlette d'Angon.

3.3.2.2. L'Espace

Chaque récit comporte « une localisation spatiale, une topographie spécifique », ¹⁵²qui permet la réalisation d'un programme narratif. Dans le mvet Eyeg Obama Moan Yemekin d'Eyi Moan Ndong, l'espace s'organise suivant des parités contradictoires : espace externe/ espace interne ; espace visible/ espace invisible ; espace euphorique/ espace dysphorique ; macro-espace/micro-espace ; ciel/ terre. L'espace externe se rapporte à la nature, au paysage, bref à l'environnement physique. Dès l'entame, le conteur plonge le public dans un monde sans vie. « Il n'y avait que de troncs secs/ des étendues désertiques/ tout était brûlé » (vv.1, 3). Ce prélude marque le passage de l'inexistant à la vie. La suite du récit est caractérisée par une récurrence des marques de la deixis et des références locatives. Celles-ci sont de l'ordre du *designatum* et du *dénotata* ¹⁵³ et participent de la structuration du microcosme diégétique. C'est grâce à eux qu'il devient possible pour le récepteur de lire la mobilité des personnages et de circonscrire leurs actions. Parti de sa contrée pour Eyina Mba Minku, Bidzango emprunte la voie des airs « les Ekang ne le voyaient pas/ c'est lui qui voyait les Ekang d'un seul côté » (vv.18, 19). Dans cette séquence du récit, deux formes de contradictions apparaissent : l'opposition ciel et terre d'une part, et l'opposition du visible et de l'invisible d'autre part. « Yób » le ciel est le lieu où réside le Dieu de la création, ¹⁵⁴et « si » la terre, l'espace du commun des mortels. En se déplaçant dans les cieux, Bidzango témoigne de sa grandeur : il est l'un de ces dieux à qui les hommes et les femmes d'Engong doivent leur bien-être.

Ce que l'auditeur ordinaire d'Eyeg Obama entend se rapporte au réel. Relevons cependant que tout ce qui est dit ou décrit dans cette épopée n'est pas que le fait de la réalité.

¹⁵²B. Mbala Ze, *La Narratologie revisitée entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY, 2001, P.152.

¹⁵³ Termes employés par Charles Morris, cité par B. Mbala Ze, Op.cit.

¹⁵⁴ Dans la cosmogonie de Tsira Nong Ntoutoume, ce Dieu a pour nom Eyo, C'est-à-dire, « l'invisible », le « sans forme », celui qui « est ».

En effet, moult séquences sont inspirées du « sur-réel », du « sur-naturel » de « l'invisible », bref du mystique ; et même s'il est considéré comme tel, ce périple par voie aérienne de Bidzango tel qu'il est décrit dans le mvet est réservé à une élite, à un type de personnalité ayant le pouvoir de « voir » et d' «accomplir » des faits purement métaphysiques. Le conteur le sait, il peut le faire, et très souvent il le fait parce qu'il a été initié. Il ne serait donc pas superfétatoire de le considérer comme un sorcier, parce qu'il communique avec le « monde des mystères », des « génies », des « fantômes ». Aussi suggère-t-il à demi-mots qu'il appartient à ces deux mondes différents que sont : «[le] monde sociologique de son propre réseau de parenté aux savoirs très circonscrits puisque son auditoire ne comprend pas toujours ce qu'il dit, et cet autre monde invisible pour le non initié, sans parenté, et aux savoirs limités ». ¹⁵⁵ Comme nous le voyons avec cette description du voyage de Bidzango, l'aède transpose dans la réalité certaines péripéties du monde métaphysique et rend compte des initiatives des acteurs de l'au-delà. Ainsi, le mvet d'Eyeg Obama devient une « crypto-communication » ¹⁵⁶ dans la mesure où l'aède communique avec les esprits. Il voit et partage avec les siens les mystères cachés de leur existence. Au-delà de la mobilité, relevons que l'espace physique du mvet est symbole de vie et de dangers. Symbole de vie, parce que le « ciel », tout comme la « terre », assure la survie du peuple Ekang ; symbole de dangers, vu que le héros s'en sert pour priver ses ennemis de toutes sortes de ressources vitales. En ce qui concerne l'espace interne, celui-ci est de l'ordre du physique certes, mais surtout du physiologique. En effet, l'espace physique interne se rapporte le plus à l'intérieur des maisons. D'abord chez Eyeg Obama où joie et gaieté y règnent, « on s'empiffrait déjà de vin » (V.25), ensuite chez Angon, lieu de résistance et de tension. Relevons aussi que les personnages parlent, prennent des décisions et passent à l'action. Cette pragmatique, ces manifestations des actes de paroles ne peuvent dériver que de l'humain et donc du physiologique. Selon Angèle Christine Ondo « la bouche constitue la principale voie par laquelle sortent des armes secrètes des guerriers du mvet », ¹⁵⁷ le conteur nous fait remarquer que son héros Eyeg Obama, constatant le mépris d'Angon, a déclaré qu'il allait écrire aux Ekang pour leur montrer la vérité » (V.365). Cette déclaration précède la contrattaque si bien

¹⁵⁵ Louis Mallart Guimera, « les interludes du mvet de Zwè nguéma », journal des africanistes [En ligne], 79-1/2009, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/2867>.

¹⁵⁶ Cette expression est du docteur Bingono Bingono qui, au cours d'un programme télé intitulé « Bonjour » diffusé le 13 mai 2016 à la CRTV arguait que le conteur est un acteur de la communication cachée. Il communique très souvent avec les esprits en même temps qu'il dit le conte face à un public réel ; « entretien » avec Prisol Ngwafon, CRTV, émission Bonjour du 18 mai 2016.

¹⁵⁷ A.C.Ondo, « L'espace corporel intérieur dans le mvet », journal des africanistes [En ligne], 79-2/ 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 21 janvier 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/2991>.

que le « dit », tel qu'il envisagé dans la cavité buccale, est en même temps le « faire ». Dès lors, la cavité buccale devient une instance pragmatique, le lieu de la formulation des énoncés illocutoires, l'espace corporel du récit. Le dernier clivage, celui concernant le parallélisme micro-espace/ macro-espace, se rapporte à l'opposition Eyina Mba Minku/Engong. Contrées où vivent respectivement Eyeg Obama et Angon et dont le rapprochement permet de relever à nouveau l'antagonisme espace euphorique/espace dysphorique. Le cours de l'intrigue laisse entrevoir des descriptions de l'intérieur des maisons des deux hommes, et jamais les manifestations psychiques, siège de la pensée. Autant dire que chez Eyi Moan Ndong, l'espace est discours et représentation de l'environnement physique. En cela, l'interaction entre les deux types d'espaces permet le passage de la parole à l'acte car les personnages pensent peu et agissent plus ; preuve que le mvèt privilégie l'action, d'où son statut de geste.

3.3.2.4. Le temps

La spatialisation et la temporalisation ont pour effet de produire « un cadre à la fois spatial et temporel où viendront s'inscrire les programmes narratifs ». ¹⁵⁸ Il est donc logique qu'un récit cohérent contienne une chronologie fût-elle manifeste ou implicite. « Il n'y avait que des gros troncs secs des étendues désertiques » (V.1). L'imprécision du temps dans ce vers épique d'Eyi Moan Ndong laisse sous-entendre que les faits remontent à une époque très lointaine, avant l'avènement de l'homme sur la terre. Le début de la seconde strophe « on voyait les Ekang qui montaient dans les voitures » qui marque la naissance d'une ère nouvelle et qui devrait être précédé d' « une postériorité au repère », ¹⁵⁹ c'est-à-dire de l'adverbe « plus tard » ou de l'expression « des siècles après », semble indiquer que cet espace autrefois désertique fut occupé par les Ekang et surtout par Bidzango. Cette chronologie, on le voit à l'incipit, est donc implicite, mais elle ne le restera pas jusqu'à la fin du récit. Serait-ce une stratégie propre à l'oralité ? Peut-être pas vu qu'à l'écrit on rédige une histoire de la même manière qu'on la déclame dans un conte ou dans une épopée. L'usage de l'itération à travers le verbe « revit » dans « Bidzango Bi Nkulu Obama revit de voyage » (V. 360) traduit une progression et présuppose que Bidzango était là, quelque temps avant, pour signifier son mécontentement, et il revient cette fois afin de s'enquérir de l'issue de l'affaire en cours. Bien plus, le récit avant le tournant décisif s'emballé suite à un effet d'accélération :

¹⁵⁸ A. Greimas, Op.cit. P. 107.

¹⁵⁹ Expression utilisée par Dominique Maigneueau, cité par B.Mbala Ze, dans La Narratologie revisitée entre Antée et Protée, PUY, 2001.

Le mois commençait et finissait.
Le mois commençait et finissait.
Depuis que la lettre est arrivée à Mengama.
Le mois commençait et finissait : trois mois. Le mois commençait et finissait : quatre mois
Cinq mois, six mois(V.165)

Cette vitesse narrative permettra au conteur de passer de l'accalmie à la crise, et de la crise à une a-temporalité, puisque l'instant qui suivra verra Eyeg Obama dérégler le temps atmosphérique au point où il ne fera ni jour ni nuit. In fine dans le Mvet Ekang comme celui d'Eyi Moan Ndong, toute vitesse narrative précède une crise, une réalisation d'un exploit.

3.3.2.5. L'instance narrative

L'instance narrative d'une œuvre raconte et participe ou non aux événements. Il devient important pour toute analyse narratologique de considérer ces deux notions incontournables que sont le narrateur et la focalisation. En tant que récit des faits héroïques, l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* est déclamée par un narrateur ou Mbomo-mvet. Or, parlant du narrateur, Gérard Genette le définit comme étant celui qui relate une histoire. Aussi répertorie-t-il les types de narrateur. Selon lui, il existe : un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire présent dans l'histoire, un narrateur hétérodiégétique ou narrateur absent et un narrateur autodiégétique ou périodiégétique lorsque ce dernier n'est qu'un témoin de ladite histoire. Si les faits de l'épopée nous sont rapportés par un Mbomo-mvet, nul doute que ce dernier serait absent de l'histoire racontée. L'usage du « Nyə » et du « A » désignant le « il » et l'inscription du discours direct par l'entremise des échanges de paroles entre les personnages justifient à suffisance ce propos. Eyi Moan Ndong est donc un narrateur hétérodiégétique qui relate une histoire « atemporelle » puisque transmise de génération en génération. Toutefois, il convient de relever, avant le point sur la focalisation, la complexité du statut de l'instance narrative de ce Mvet. Le Mbomo-mvet est tout d'abord un narrateur, et cela nous l'avons dit avant. Mais il est aussi un artiste et un dépositaire du savoir. Artiste, parce que l'acte de déclamation est un art, un « jeu », mais un jeu utile et transcendantal. Le récit du Mbomo-mvet est vecteur de didactique et c'est ce qui fait de lui le sage, mieux, le savant de la tribu. Eyi Moan Ndong est, sur ce point, un homme de science, en tant qu'il est à la fois généalogiste et pédagogue, car comme tout joueur de mvet, il a été initié aux mystères de la cosmogonie, de la lumière, de l'amour, de l'alliance, de l'amitié. Pour ce qui est de la focalisation, elle désigne la position occupée par le narrateur. Elle est en d'autres termes le point de vue du narrateur par rapport au personnage. Il existe selon Gérard Genette et Pouillon trois types de focalisations : la

focalisation interne ou « vision avec », la focalisation externe ou « vision du dehors » et la focalisation zéro encore appelée « vision par derrière ». Dans le cas de cette épopée, la focalisation est externe puisque le Mbomo-mvet est absent.

3.4.FORME

L'étude de la forme d'une œuvre d'art littéraire s'articule autour de l'aspect du mode et du temps verbal. L'épopée Eyeg Obama Moan Yemekin renferme tous ces aspects si bien que du point de vue de l'aspect, il se dégage une notion procédant de la somme des discours directs : la polyphonie. En effet, c'est le Mbomo mvet, être de chair, qui est en même temps narrateur. Ce dernier relate une histoire épique, celle d'Eyeg Obama en faisant intervenir à la fois les voix des personnages. La voix est, on le sait, le personnage lui-même, sa vie, son mode de pensée. Ainsi, au-delà de sa voix et de son instrument bien audibles, on retrouvera tour à tour et ce, par le truchement du narrateur, la voix du héros (Eyeg Obama), celle des personnages (Bidzango, Angon, Ayom Ngang, Zee Medang) et enfin la voix du public. Ce mélange de voix apparaît ainsi à deux niveaux : le niveau narratif et le niveau discursif. Au niveau narratif, le Mbomo-mvet est le porte-parole d'une tradition, d'une philosophie, le metteur en scène d'une croyance et d'une époque par le seul fait de la narration. Au niveau discursif, le même Mbomo-mvet est un locuteur ayant pour allocutaire un public réel s'étant constitué en spectateur pour prendre part au texte déclamé. Ainsi, au-delà du tableau pictural que cette œuvre représente à travers sa polyphonie, l'un des facteurs les plus importants de son « aspect » devient le dramatique ; car ce mvet est une œuvre vivante, et les personnages sont des acteurs. Du point de vue modal, les écarts majeurs relevés sont de nature sémantique. Certes l'épopée a recours au merveilleux, mais cela ne freine guère la compréhension de quelque fait et des et de la relation entre les choses. Tenez par exemple : le narrateur affirme que Bidzango

Etait placé là tel un albinos
Il passait donc là, l'engin où il était assis ne ronflait pas
il a réduit la vitesse, il ne ronflait plus
c'est le vent qui le portait, le vent (...)
Les Ekang ne le voyaient pas
c'est lui qui voyait les Ekang (vv.13,16)

L'engin dont il est question dans ce passage n'était pas ordinaire parce qu'aucun appareil de cette ère n'avait de critères d'invisibilité. Une création de la part du narrateur ou une

prophétie ? Tout compte fait, le Mbomo-mvet promène son auditoire entre passé et futur, entre fiction et réalité. Toute chose qui fait de cette épopée une sorte de « réel-fictif », bref l'œuvre la plus vraisemblable qui soit.

3.5.SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE

Deux types de contenus convergent vers le sens littéraire d'une œuvre : le contenu manifeste qui est de l'ordre du patent et le contenu latent. Il est souvent admis par la critique que l'ensemble, personnage, espace et temps du récit, charrie des idées plurielles. Mais ces facteurs véhiculent approximativement, ou peut-être pas la pensée du narrateur. « Dans le mvet, dit Eno Belinga, il est surtout question de combats guerriers ». Or, la guerre est l'expression de la division, de la mésentente, de l'inimitié entre les hommes. Elle est, on le voit bien, l'un des thèmes phares qui structure le contenu patent. Toutefois, c'est ce qui est à l'origine de cette dernière qui représente la symbolique de l'œuvre : le terrain et l'argent. En effet, le narrateur, à travers ce récit, énonce de manière dramatique l'adage Fang qui atteste de ce qu'il existe trois causes de division entre les hommes : le terrain, la femme et l'argent. C'est à cause des terres que les frères Obama entrent en guerre contre Angon. Et Bidzango pense pouvoir s'enrichir à travers celles-ci, son frère lui, croit que ce sont les hommes qui font la richesse ; raison pour laquelle il opte pour un recensement. Grosso modo, la terre, selon Eyi Moan Ndong, est source de discorde en tant que richesse naturelle, mais il faut pour s'enrichir avoir des sujets.

En somme, il était question dans ce chapitre d'analyser le mvet Eyeg Obama Moan Yemekin d'Eyi Moan Ndong. Cette analyse qui s'est faite à l'aune de la narratologie, nous a amené à interroger le contexte de production de l'œuvre, sa dominante sémantique qui intègre la structure externe, l'intrigue, les personnages, l'espace et le temps. Au-delà de la dominante, nous nous sommes appesanti sur la symbolique de l'œuvre dans le but de dégager son contenu latent et par ricochet la vision du monde de l'auteur. Appliquons à présent la théorie de Münch à cette œuvre pour apprécier son potentiel de réussite.

**CHAPITRE 4 : EFFET DE VIE DANS *EYEG OBAMA MOAN YEMEKIN D'EYI*
MOAN NDONG**

Eyeg Obama Moan Yemekin est un récit épique produit suivant les règles de l'esthétique des genres à poèmes-mélodies. Déclamée avec le concours d'un cordophone, cette épopée Fang fait partie du grand répertoire d'œuvres épiques dont Eyi moan Ndong en est l'auteur. Sa réussite n'est certainement pas le fait des seules institutions dont la veillée en fait partie, mais de sa réception par la psyché de chaque auditeur-récepteur. Aussi ce chapitre pose-t-il le problème de la réussite de ce mvèt. Autrement dit, à quelle condition une œuvre d'art littéraire est-elle considérée comme réussie? En outre, l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* est-elle reçue de la même manière qu'une œuvre scripturale? Ce chapitre, au regard des questions sus-énoncées, vise à démontrer que quelque phénomène, fût-il anthropologique, contribue à la réussite d'une œuvre d'art déclamée. Nous convoquerons pour ce faire la théorie de l'effet de vie de Marc Mathieu Münch et celle de l'ethnolinguistique selon l'approche de Geneviève Calame-Griaule.

4.1. L'EFFET DE VIE DE L'OEUVRE

L'analyse d'une œuvre à la lumière de la théorie Münchéenne se fait suivant un mode opératoire reposant sur quatre points essentiels et clairement définis dans l'ouvrage *Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Tout part donc de l'ouverture, suivie de la plurivalence, de la cohérence, du concret des mots et du jeu des mots.

4.1.1. Eyeg Obama Moan Yemekin : une œuvre ouverte

Par ouverture il faut entendre « l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur [ou de l'auditeur] en vue d'un effet de vie ». ¹⁶⁰Cette collaboration, vue sous un angle pragmatique, correspond à la sous-détermination, au processus inférentiel ¹⁶¹ et donc à la co-création. Or « l'effet de vie, dit Véronique Alexandre journeau, exige la co-création ». Ce qui laisse présager que l'auditeur de ce mvèt participera à sa manière au processus de re-création de l'œuvre.

Au cours de la déclamation, le Mbomo-mvèt laisse des non-dits qu'il revient à l'auditeur-récepteur de combler, de décoder en vue de construire le sens du texte. Cette implication du récepteur dans cet exercice de co-création fait partie de ce que Münch appelle la « suggestion ». En effet, au cours de l'entrée en matière, l'auteur se passe d'une formule

¹⁶⁰ M.-M. Münch, Op.cit., P. 224.

¹⁶¹ Nous ne faisons pas ici un cours de pragmatique. Notre but consiste seulement à démontrer que l'ouverture telle qu'elle est définie par Münch est un phénomène de la réception axé sur des préalables d'ordre pragmatique.

d'ouverture commune aux œuvres orales. Il revient alors à l'auditeur de l'en introduire pour situer le contexte.

Il n'y avait que de gros troncs secs
Des étendues désertiques
Tout était brûlé
Des grandes choses étaient posées (V. 1-5)

On le voit clairement, l'entrée dans l'œuvre se fait par le truchement de l'ellipse du déictique temporel. Cette « brusquerie » renforce sans conteste l'indécision du moment réel de l'histoire permettant au récepteur de suggérer le recours aux expressions stéréotypées telles que : « En ces temps là », « cette année là », « ces jours là » etc.. Outre l'ellipse, des marqueurs de temps et du contexte, l'auditeur-récepteur pourrait faire comme reproche au narrateur le fait de n'avoir pas fait usage du vocatif à valeur phatique et du langage hypocoristique comme le fait par exemple Mevoula Olinga dans *La guerre des Mekemeze*: « **Ecoute, mon ami**¹⁶²/je vais te conter l'histoire... » (P.12.). Tout constat fait, le discours épique d'Eyi Moan Ndong semble interpeller au premier chef les allocutaires d'un certain âge. L'ouverture devient alors l'instant de collaboration entre l'auditeur, le texte et l'auteur.

Dans un dialogue entre les frères Obama au sujet du recensement des populations d'Engong et du mutisme de leur gouverneur, Eyeg Obama se résout à « écrire pour leur montrer la vérité ». (V.365) Toute chose qui semble ambiguë vu que ce dernier imprime à la lettre une valeur démonstrative et lui ôte tout attribut d'instrument de communication. La lettre, pour ce personnage a-t-elle pour finalité la « monstration » ? Va-t-il écrire et montrer en même temps la vérité dont il parle ? Qu'entend-il par « écrire » pour « montrer » ? Ce questionnement qui occupe toute sa place au cours de l'audition de cette épopée se fera de manière continue et à chaque péripétie. A ce sujet, Gadamer et Jauss¹⁶³ nous feront remarquer que la réception de toute œuvre d'art littéraire implique la dialectique question/réponse. De toute évidence, quelles que soient les réponses à ces multiples questions, il n'en demeure pas moins que le problème de l'ambiguïté se posera toujours avec acuité ; et par ambiguïté, il faut entendre selon Münch l'état d'un énoncé susceptible d'avoir deux ou plusieurs interprétations. Elle est pour nous un euphémisme qui traduirait soit une qualité, soit une maladresse. En effet, l'ambiguïté pourrait être, soit le fait d'une erreur volontaire qui illustre le talent de l'auteur, soit la conséquence d'une hyper compréhension du lecteur. En outre, ne pourrait-on

¹⁶² Nous soulignons.

¹⁶³ Isabelle Kalinowski, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*[En ligne], 8/ 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 15 avril 2016. URL : <http://rgi.revues.org>.

pas parler de maladresse chez l'un et d'incompréhension chez l'autre ? Tout compte fait, l'écoute dans le cadre de la littérature orale est un dialogue permanent qui part du questionnement au sens et inversement. Le texte parle à l'auditeur et l'auditeur lui parle dans la perspective d'une compréhension et d'une re-création. Ainsi, proposer, rectifier, expliquer, interpréter ou transposer les thèmes développés dans cette œuvre à sa propre culture, c'est être témoin de l'invariant de l'ouverture.

4.1.2. De la cohérence dans l'œuvre

La réussite et la beauté d'une œuvre artistique dépendent toujours du principe de cohérence. En effet, c'est à travers la cohérence que le récepteur découvre, parcourt, et interprète le contenu d'une œuvre d'art. Celle-ci serait à l'origine de l'effet de vie d'une part, et de l'alliage complexe chant + récit inhérent à toute œuvre d'expression orale. Pour Münch, la cohérence est « la force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soit clairement repérables ». ¹⁶⁴*Eyeg Obama Moan Yemekin* n'échappe pas à ce principe. Du premier au dernier vers de cette épopée, les idées et actes rapportés par le barde font référence à des réalités mondaines.

4.1.2.1. Cohérence dans le récit

Il est communément admis que l'intrigue du récit se construit sur la base de la relation personnages, espace, temps, et que la langue dans laquelle l'histoire est relatée fonctionne comme un système. Toute œuvre réussie, dit Münch est « un système de forces en circulation allant du tout à chaque élément, de chaque élément au tout et d'un élément à l'autre ». ¹⁶⁵ Pour une meilleure analyse de ce principe, intéressons-nous à la cohérence partielle, c'est-à-dire à la force qui permet la relation entre les articulations du récit. L'entame du *Mvet* se caractérise par un tableau représentant le lieu où se déroule l'histoire racontée. Un lieu que le narrateur imagine désertique et sans vie avant son invasion par des personnages, parmi lesquels Bidzango. Puis, ce sont ces personnages connus sous le nom d'Ekang qui montent dans les voitures et quittent le travail à trois heures. Ainsi, dans un souci de vraisemblance, le *Mvet* crée un espace physique fait de matière organique, donne la vie à des actants ayant des attributs humains ou zoomorphes, initie la notion du temps. C'est autour de ces aspects que se constitue la cohérence partielle. Elle se veut un alliage d'éléments nés de

¹⁶⁴ M.-M.M., *Op.cit.*, P.259.

¹⁶⁵ *Ibid.*

l'imagination, une unité des faits, de langue et des actions en vue de permettre une meilleure réception de l'œuvre par l'auditeur-récepteur, séquence après séquence.

4.1.2.2. Cohérence dans la déclamation.

Eyeg Obama Moan Yemekine est un mvèt par essence interartiel dont la finalité est aussi bien didactique que ludique, tant il est vrai qu'il suscite des émotions à l'endroit du récepteur. C'est cette interartialité qui lui confère le statut de mvèt Ekang. Sa cohérence au plan de la déclamation réside donc dans la combinaison que le barde établit entre discours, musique et dramatisation, et à cette question d'interartialité, Louis-Marie Ongoum nous fait remarquer que « Le conteur est artiste et artisan. A l'art de conter, il associe parfois le travail du bois, de l'argile, du fer, le tressage du raphia ou du jonc, le tissage, lesquels sont pour lui plus un art qu'un métier. L'exécution des chants sacrés ou profanes s'accompagne du jeu d'instruments et se rythme par des pas de danse »¹⁶⁶.

- Le discours

Par discours, il faut entendre le langage mis en action et assumé par un sujet parlant¹⁶⁷. Les actes énonciatifs opérés par Eyi Moan Ndong dans ce mvèt ne dérogent pas à la règle, puisque les unités linguistiques qui sous-tendent son discours sont toutes porteuses de signification et s'organisent suivant une syntaxe propre à la langue Fang. Le fait qu'il alterne récit et discours relève d'une technique propre à l'esthétique orale dont seul le rhéteur en a la maîtrise. Ainsi, ce discours est empreint de dynamisme, de pragmatique et de chaleur émouvante. Les scènes décrites sont des situations de vie qui, mises ensemble, font de l'œuvre un entrelacs de proverbes, d'adages et d'interdits ayant pour effet des métaphores, des hyperboles, des comparaisons etc.. En d'autres termes, dire une épopée en langue, c'est rassembler, partager certaines valeurs par le canal d'un code linguistique qui se veut universel ; c'est aussi promouvoir dans le même temps son identité culturelle. Le discours du conteur devient donc un système dont la langue et la culture représentent les maillons de la chaîne. Emportés par l'air émouvant du mvèt, quelques énoncés illustrant notre propos retiennent sans conteste l'attention du récepteur :

- (E.1) « on ne saurait payer une chose sans en connaître le prix (V.65),

¹⁶⁶ « Contes, conteur et société » dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho, sous la direction de, *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Actes du colloque international de Yaoundé, Yaoundé, 1989 P. 122.

¹⁶⁷ Cette définition n'est rien d'autre que la « parole » au sens saussurien du terme.

- (E.2) « il est interdit de voir une femme en plein jour », (V.450),
- (E.3) « Un coq sans crête ne peut prétendre chanter ». (V.764),

A l'observation, (E.1) et (E.3) sont des adages et se présentent sous forme de modalités négatives. Seulement, l'énoncé (E.1) à travers la particule négative « ne » exprime l'idée de prudence ; l'usage du verbe d'action « payer » laisse transparaître la notion d'échange, et l'emploi du substantif « Prix » accorde de la valeur à l'objet d'échange. Toute analyse faite, il en ressort que pour le barde, toute chose destinée à l'échange est prise pour objet de valeur ; toutefois, l'acquéreur pour se l'octroyer, doit s'armer de prudence. Cette attitude, on peut l'observer à travers le comportement d'Eyeg Obama qui dit ne pouvoir indemniser son frère qu'à l'issue d'un recensement. L'énoncé (E.3) quant à lui revêt certes le même critère modal que le précédent, et n'a de sens cependant que grâce à deux substantifs : « coq » et « crête ». Le premier désigne l'autorité incarnée par le gouverneur Angon et ses adversaires (Eyeg Obama et Bidzango) tandis que le second est symbole du pouvoir. Autant dire que c'est le pouvoir qu'a un Ekang (de dire ou de faire telle chose) qui fonde son autorité et le distingue des autres. Zee Medang a ce pouvoir, il est aussi fort et courageux, c'est pourquoi il lui est demandé d'aller quérir Nnanga, le grand guerrier de la contrée. S'agissant de (E2), nous l'appréhendons comme un interdit exprimé à la troisième personne avec pour sujet le pronom « il » désignant la singularité, le genre masculin et donc l'homme de tout temps et de tout lieu. Le même énoncé intègre les substantifs « femme » et « jour » et laisse donc entrevoir l'interdiction qu'il y a pour un homme et une femme de vivre des ébats amoureux pendant qu'il fait jour. En somme, le discours oral, celui que tient le conteur est loin d'être vide de fond. Il est représentation du vécu social, de l'échange, de la norme, de l'identité culturelle et permet de combler ce qui manque à la société. Ce qui fait donc la cohérence du discours c'est sa capacité à faire « sentir, penser, vivre dans une atmosphère de télépathie de parfaite communion entre l'orateur et l'auditeur ». ¹⁶⁸

- **Le rythme**

Le discours du Mbomo-mvet est essentiellement mélodique sur la forme et mélodramatique dans le fond. Cela se justifie par le fait que « dans l'univers culturel beti, la musique vocale et la musique instrumentale animent la vie ». ¹⁶⁹ Chaque unité syllabique issue

¹⁶⁸ Sylvestre-Rémy Bouelet « littérature écrite et littérature orale : divergences ou complémentarité ? », *Op.cit.*, P. 220.

¹⁶⁹ Albert Noah Messomo, « Littérature orale et musique : la musique comme langage chez les Beti », *Op.cit.*, P.364.

de l'espace corporel intérieur¹⁷⁰ du barde et appelée à organiser la parole, constitue une note de musique et traduit à la fois une volonté de communiquer et de célébrer. A la voix s'associe donc le mvet, instrument du discours, de musique, de jeu, de narration. Chacune des quatre cordes produit un son haut et un son bas ayant pour fonction l'expression de toute forme de dualité. Le son bas est produit à l'issue du grincement de la 1^{ère}, la 2^{ème}, la 3^{ème}, et la 4^{ème} corde en (Si, La, Sol et Ré) ; les mêmes cordes émettent le son haut en (Ré, Ré, Do et Sol). Cette bitonalité du mvet d'Eyi Moan Ndong, puisque n'émettant que deux sons comme c'est le cas pour le tambour d'appel et le langage parlé, permet la réalisation des dialogues rythmiques entre les personnages d'une part et entre le conteur et son public d'autre part. On passe ainsi, et ce, de manière simultanée, du mélange de voix au mélange de rythmes, c'est-à-dire de la polyphonie à la polyrythmie. Illustration est ainsi faite dans cet extrait décrivant l'amorce de la résistance du gouverneur Angon (vv.640-645):

Artiste-Conteur : « Deux soldats ont déjà ramassé la plume avec laquelle Angon écrit
 Une grande chose comme un tronc celui-ci portant un côté
 ils la jetèrent Krøm
 N'est-ce
 pas ? »
 Public : « C'est cela ! »

L'échange de parole entre le conteur produit une polyphonie tandis que le passage d'un rythme lent à un rythme accéléré, d'un grincement du mvet à un silence, et inversement crée une polyrythmie.

Chaque note mime le « dire », le « faire » et la manière d'être des choses si bien qu'on peut affirmer avec Grégoire Caux que la musique [celle dont joue le Mbomo-mvet] a le pouvoir, tel le langage verbal, de narrer et de décrire, l'« objet », le « sentiment », la « situation » ou l'« histoire ». Ainsi, Parmi ses pouvoirs « figure celui de sa capacité à suggérer et à renvoyer »¹⁷¹. La musique d'Eyi Moan Ndong renvoie à un univers sémantique complexe propre à la culture Fang et dont il convient d'apprécier les différentes strates de réflexion.

4.1.3. De la plurivalence de l'œuvre

Toute œuvre réussie doit pouvoir créer une plurivalence à l'endroit du récepteur ; et cette faculté, les œuvres écrites la détiennent autant que les œuvres orales car, on ne saurait lire de bout en bout ou participer à une représentation du *cid* de Pierre Corneille ou l'épopée

¹⁷⁰ Confer, Angel Christine Ondo, « Espace corporel intérieur dans le mvet »

¹⁷¹ Grégoire Caux, « Effet ressentis et désirs d'effets », dans V.A. Journeau (*dir.*), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, Coll. « L'Univers esthétique », 2011, P. 80.

d'*Angon Mana et d'Abomo Nguele* de Samuel-Martin Eno Belinga sans éprouver la moindre peur, l'envie de rire ou de pleurer. La plurivalence sera donc pour Münch « l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit ». ¹⁷² Cette plurivalence qui implique le recours au concret pré disciplinaire et au concret verbal peut se vérifier dans notre corpus, vu qu'au cours de l'audition, de vives émotions sont observées à l'endroit du récepteur.

4.1.3.1. Le concret pré disciplinaire dans *Eyeg Obama Moan Yemekin*

Une production artistique, quelle que soit la nature et le genre, revêt des aspects liés à la réalité, parce qu'elle traite des problèmes concrets, vrais, vérifiables palpables etc.. *Eyeg Obama Moan Yemekin* est la preuve de l'omniprésence de cette réalité, tant il est vrai que le barde Eyi Moan Ndong est regardé et ouï par un public réel qui, par moment, se constitue en chœur et que les notes de musique issues de son cordophone le sont elles aussi; le récepteur a le privilège de les entendre du début à la fin. Ainsi, c'est un narrateur réel qui parle des problèmes réels à des personnes réelles. Prenons en guise d'illustration la seconde strophe de ce Mvet. Elle nous plonge dans un monde vrai.

On voyait les Ekang qui montaient dans les voitures
Ils quittaient le travail à trois heures
Chacun venait monter comme avec des ailes déployées
Ils démarraient en trombe
Il ferma sa porte Kpii...

Les substantifs « Ekang », « voitures », « ailes », « portes », évoquent tous un univers commun au conteur et au public, tandis que le système verbal renseigne sur le temps et la nature des faits accomplis. Mais cette réalité qui constitue le point de départ de cette épopée, tout comme elle l'est aussi pour chaque genre, est chez l'auditeur-récepteur, une pseudo-réalité, c'est-à-dire un ensemble de faits qui passent pour vrais et qui ne le sont pas en totalité.

4.1.3.2. Le concret verbal

Le concret verbal est le processus d'actualisation de la langue. Dans le mvet, il est communément admis que les mots et la musicalité contribuent à la transmission du message centré sur les exploits du héros épique. Le mot « Ekang » par exemple, tel qu'il apparaît dans

¹⁷² M.-M .M, *Op.cit.*, P. 164.

la deuxième strophe, est certes un signe linguistique au sens saussurien du terme¹⁷³, mais davantage une image vraie parce qu'il dit ce qu'il est. Mais au plan artistique cependant, ce vocable cesse d'être arbitraire pour devenir par la seule prononciation un tableau d'hommes et de femmes partageant la même histoire, les mêmes habitudes et la même aire géographique (Eyina Mba Minku). L'auditeur-récepteur, à travers ce mot, vit la culture Fang-bulu, beti qui, selon M.-R. Abomo-Maurin, « rend compte de la vie et de l'expression vivante d'individus habitant le même espace ».¹⁷⁴ Aussi illusoire que cela puisse paraître, ce même auditeur réagit à travers la prononciation de ce mot chargé d'histoire ; c'est pourquoi il verra les Ekang, les entendra parler et se sentira traversé par le même climat, même sans l'évocation du contexte temporel. Le conteur, tout comme le ferait le poète, le romancier, le fabuliste, choisit les mots à dessein et insuffle la vie à chacun d'eux. Ainsi, le mot renverra à son propre concret. Il sera, soit un objet, soit un être vivant, soit tout un microcosme. Pour ce conteur dira Münch, « le mot descend de l'abstraction du lexique et sort de sa platitude des images du dictionnaire pour entrer dans l'univers concret des êtres et des choses. Et là il dit sa vie de mot ».¹⁷⁵ Ainsi le mot devient-il le premier outil artistique du conteur. Toute profération mélodieuse de chaque mot par Eyi moan Ndong peint la réalité dans l'esprit de celui qui l'écoute et le silence brusque, l'alternance du rythme musical, le grincement du Mvet en fond sonore, les modulations de la voix, la douce percussion du « η kəη » créent par moment le suspense, la surprise, la curiosité. Il [le conteur] sait quand « il peut ralentir ou accélérer le sentiment de la durée et varier la vitesse... ».¹⁷⁶

- **Le silence et le rythme**

Le silence d'Eyi Moan Ndong attise suspense et curiosité. Chaque fois qu'il se tait et que la cadence ralentit, le récepteur s'interroge : qu'est-il encore arrivé ? Que fera Eyeg Obama sur cet éléphant de guerre ? Quel genre de guerre Eyeg Obama va-t-il mener contre les habitants d'Engong ? que fera angon ? etc.. Tout se passe comme si chaque silence fait place à une question ; et cette invitation au questionnement, à la collaboration, à la construction de l'intrigue, est à mettre sur le compte de l'ouverture. Ainsi, le silence, sans vouloir revenir

¹⁷³ Le signe selon Roland Barthes est « une unité close, dont la fermeture arrête le sens, l'empêche de trembler, de se dédoubler, de divaguer... » Il propose un signe beaucoup plus complexe. Cf. *Théorie du texte*, Ecole pratiques de hautes études, Paris, 1974.

¹⁷⁴ M.-R. Abomo-Maurin « Langue, pensée et culture : tradition camerounaise orale et francophone », *Llacan*, CNRS, université d'Orléans.

¹⁷⁵ M.-M. Münch, Op.cit., P. 37.

¹⁷⁶ *Ibid.*, P. 192.

intégralement sur cet invariant sus-évoqué, constitue l'un des arguments majeurs de la co-création et du concret verbal.

Toutefois, l'espoir de trouver des réponses aux questions posées est nourri par la résonance continue du « ηκəη », preuve que le récit se poursuit et qu'il est chanté ; toutes choses qui font du silence intermittent du conteur, un silence artistique. Tantôt le rythme de la mélodie s'accélère, tantôt le silence le décélère. Ce jeu de variation au cours de la déclamation de l'épopée génère suspense et curiosité,¹⁷⁷ dès lors, le silence et le rythme deviennent pour le conteur, des outils nécessaires et capables de provoquer une tension narrative à l'endroit de l'auditeur-récepteur. En outre, le silence n'est pas l'unique preuve de la tension narrative. Ajoutons à la liste des facteurs qui créent la curiosité, le phénomène de digression. L'auteur revient sur ce qui a été dit, passe de l'histoire principale pour une autre sans établir la moindre transition.

- Les images

Trois types d'images se superposent au cours de l'analyse de cette épopée. En effet, il se crée dans la psyché de l'auditeur-spectateur qui prend activement part à l'épopée déclamée, l'image de deux frères aux mœurs extraordinaires enclins à une guerre contre leurs assaillants. Une image séculaire même si le récit des faits n'est pas le même pour chaque conteur, et qui met en scène depuis des temps immémoriaux deux peuples ennemis : le peuple d'Engong, face à celui d'Eyina Mba Minku où vivent les Ekang. Ce type d'image « collective » et où les faits sont modifiés, Münch l'appelle le « concret virtuel » d'une histoire inventée. En outre, dans l'esprit de celui qui écoute **l'enregistrement**¹⁷⁸, il se crée un autre type d'image. Ici, c'est un conteur qui est face à un public, une sorte de concert pendant lequel il est considéré comme un artiste musicien et où le public assume par moment la fonction de chœur. Cette image, nous l'appellerons le « concret réel » d'une vraie représentation. Enfin, l'audition de la même épopée permet de créer dans la psyché une autre image, mais pas totalement différente des autres. Celle-là est le résultat de l'usage d'un mot comme nous l'avons démontré avec le vocable Ekang qui, on le sait bien, renvoie à tout un peuple, à toute une vie. Cette dernière image est bien entendu le « concret verbal ». Toutes ces images sont bien mentales et

¹⁷⁷ La curiosité du récepteur, le suspense et la surprise sont des phénomènes résultant de la tension narrative selon Raphaël Baroni, dans *la tension narrative*, Paris, Édition du Seuil, 2007.

¹⁷⁸ C'est nous qui soulignons. En effet l'œuvre d'art orale, à l'instar de celle que nous étudions

participent de la plurivalence de l'œuvre puisqu'elles « sont visuelles, auditives et, plus rarement, tactiles, olfactives et gustatives». ¹⁷⁹

4.1.4. Le jeu des mots et le jeu d'idéophones

L'auteur de ce mvvet, tout au long de la déclamation, se livre à un usage particulier de la langue. Ce dernier, pour exprimer son art oratoire, a recours à des procédés tels que les figures de style, la caractérisation par antéposition de l'adjectif, le phénomène d'emphase, les onomatopées etc.. Ainsi, l'usage d'un mot, d'un son, ou de la syntaxe d'une manière particulière, à l'opposé de la norme, est considéré comme un écart et donc comme un jeu. Mais le jeu des mots dont il est question dans notre corpus est un « processus esthétique : il rapproche et place les mots de manière à contribuer à un effet de vie ». ¹⁸⁰ Examinons le jeu auquel se livre le conteur dans cette strophe :

[...] le tube entra dans le sol woouooáááá
Il prit un autre tube
Il l'enfonça dans la racine du côté droit
Il brancha le moteur et le démarra gidi gidi gidi
Celui-là aussi s'enfonça rrruuu kpád (V. 380-384)

Il apparaît qu'il y a un type de termes employés par le conteur dans les premier, quatrième et cinquième vers. Il ne s'agit ni d'une rime ou d'une mimologie ¹⁸¹, mais d'une imitation de la réalité. Cependant cette imitation ne s'opère pas par des mots, ni des sons dépourvus de sens, mais des termes non-lexicalisés faisant office d'onomatopées. Appelons-les « idéophones » parce qu'ils rendent compte des idées émises par l'aède. Le premier idéophone « woouooáááá » employé hors contexte mimerait le bruissement de l'eau. Mais dans cet extrait, il n'en est rien ; l'auteur s'en sert pour traduire la totalité, l'intégralité de la fixation du tube dans les profondeurs de la terre par Eyeg Obama. Tel qu'il est employé dans cet énoncé, il semble avoir plus d'effet que l'emploi de l'indéfini « tout » et imite parfaitement la référence extralinguistique. Mais tel n'est pas le cas pour le second idéophone « gidi gidi gidi ». Celui-ci rend compte du mouvement de rotation du tube dans les airs et l'auteur le trouve plus expressif que le verbe « tourner ». Le son « g » connote la puissance du mouvement et la syllabe « di » exprime la vitesse dudit mouvement. En clair, l'aède voudrait par cet idéophone traduire la puissance du mouvement de rotation puisque le

¹⁷⁹ M.-M.M., Op.cit., P. 192.

¹⁸⁰ *Ibid.*, P. 309.

¹⁸¹ La mimologie consiste à reproduire les particularités orales des personnages, les accents régionaux ou étrangers. Cf. G. Mendo Ze, *Guide méthodologique de la recherche en lettres*, P.U.A, Yaoundé, 2008, P. 120.

verbe seul en aurait été incapable. L'une des particularités du troisième et dernier idéophone « rrruuu kpåd » est qu'il exprime aussi l'idée de totalité tout comme le premier. Seulement, les matières sur lesquelles la pression du tube s'exerce sont différentes. D'une part, il y a « l'air » et d'autre part « la racine ». Ainsi, le jeu des idéophones dans ce mvet s'effectue de la même manière que le jeu des mots dans les textes romanesque, poétique ou théâtral. En somme, l'usage des idéophones est considéré comme un jeu, une autre manière d'exprimer les émotions, les idées, les sentiments. Puisque le mvet est un art, alors il « doit être rapproché du jeu » en vue d'un effet de vie.

4.2. UNE ŒUVRE RÉUSSIE

La fonction première de l'art est de transporter le récepteur dans un monde meilleur. Ce monde n'est pas réel certes, mais il aspire à la réalité dans la mesure où l'art, on le sait bien, vise la transformation, la perfection des sociétés humaines. Tel est donc l'itinéraire de la réussite de toute œuvre d'art. La phase première, celle de la réception, a lieu dans la psyché et la seconde quant à elle se réalise dans la réalité.

4.2.1. Réussite dans la psyché

L'évaluation de l'œuvre d'art littéraire est universelle, car tous les hommes ont en partage le cerveau humain ; et comme le dit Münch lui-même, on ne pourrait jamais trouver d'autres outils pour juger de la valeur d'une œuvre que le cerveau humain, parce que l'œuvre a été faite pour lui et lui seul. Ainsi, comment l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* accède-t-elle à la réussite à partir de la seule psyché de l'auditeur-récepteur ? Sans vouloir revenir sur les considérations épistémologiques préalablement énoncées, analysons de manière globale les critères à l'origine de l'émotion esthétique que cette épopée produit à l'endroit de chaque récepteur.

L'audition d'*Eyeg Obama Moan Yemekin* étonne par moment le lecteur, l'énerve, le fait rire, l'oblige à chanter, à danser. Autant dire que ce mvet est par essence un entrelacs des arts, puisqu'à l'art du récit, s'adjoignent la musique et danse. Cette épopée est donc ouverte à tous et il ne serait pas erroné de dire que c'est grâce aux émotions fédérées du fait de l'interartialité qu'elle accède à l'universalité. Au sujet de cette ouverture au monde, Lilyan

Kesteloot affirmera : « Le spectacle mvét est si vivant que même un étranger ignorant la langue prend plaisir à l'écouter ». ¹⁸²

L'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin* est déclamée à l'image d'un concert, et doit sa totale transmission au génie de l'artiste-conteur. En effet, le récit, le chant et les instruments qui créent la musicalité de ce mvét « transportent » le récepteur vers des univers inconnus. Le rythme qui le caractérise s'articule sur une unité respiratoire qui par moment célèbre, critique, regrette, corrige, éduque. À côté de ce chant épique, le spectateur pourrait aussi voir une dramatisation. Gestes, mimique et expressions du visage de l'aède font de ce mvét un donner à voir.

Eyeg Obama Moan yemekin une pièce de théâtre ? Peut-être pas au sens occidental du terme, mais une simple représentation dont les micro-récits favoriseraient le découpage en tableaux ou actes les vers allant de « 1 » à « 194 » constituent le premier tableau ; celui de l'appel au recensement. Le deuxième tableau quant à lui va de « 360 » à « 501 » et a pour centre d'intérêt la menace d'Eyeg Obama. S'agissant du troisième tableau, il part des vers 578 à 704 et traite de la question de la riposte du peuple d'Engong, tandis que le dernier tableau qui s'étale des vers « 740 » à « 925 », a pour thème central, l'invitation de Nnanga Ondo à la guerre qui oppose la contrée d'Engong à Eyeg Obama le redoutable guerrier. Ce mvét est donc récit et dramatisation et constitue ce que Münch appelle la « forme » c'est-à-dire « la disposition respective des éléments d'un objet ». ¹⁸³ Ainsi, la narration orale, du fait de la dramatisation, crée l'effet de vie de la même manière qu'un théâtre occidental. « Le théâtre et le conte oral s'organisent autour de la présence de l'acteur ou du conteur. Ils font se dérouler en même temps le temps du texte, celui du geste, celui du spectateur et, le cas échéant, celui des décors et des accessoires ». ¹⁸⁴

4.2.2. Réussite dans la réalité

Tout semble indiquer que ce mvét d'Eyi Moan Ndong est un poème chanté. Ce qui revient à dire que c'est sa signification qui lui confère son statut d'œuvre réussie. Sur le plan patrimonial ou « doxologique », ce mvét se présente comme un récit qui célèbre les hauts faits du héros Eyeg Obama. Ce qui suppose que ce dernier est un personnage fort, courageux, puissant, intrépide etc., ce sont ces valeurs sous-jacentes qui sont ainsi célébrées par la figure

¹⁸² Lilyan Kesteloot, « Le Mvet Fang », Anthologie Négro-Africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours, EDICEF, 1968.

¹⁸³ M.-M.M., *Ibid.*, P. 317.

¹⁸⁴ *Ibid.*

du héros. Pour Eyi Moan Ndong, la force, le courage et la volonté de vaincre les obstacles doivent animer l'homme d'Afrique et d'ailleurs. Néanmoins relevons sur le plan latent que force et courage font de l'homme le maître de son univers puisqu'il s'attèle sans cesse à le refaire, à le parfaire et donc à régner tel un Dieu. Dès lors, parler de réussite de cette épopée dans la réalité, c'est dévoiler les principaux archétypes qui traduisent la vision du monde de l'auteur à savoir la paix, la justice, et l'ordre social. Des valeurs communes à toutes les sociétés humaines et dont la célébration de celles-ci dans *Eyeg Obama Moan Yemekin*, hissent ce mvèt au rang des œuvres universelles.

Si le mvèt est un instrument didactique comme nous l'avons dit précédemment au cours de notre analyse, nul doute que l'effet de vie contribue en partie à la formation de l'esprit humain. C'est grâce à l'effet de vie que l'œuvre existe en tant que production et qu'elle s'actualise dans la vie réelle. Le mvèt n'accède donc à la réussite dont parle Münch que s'il forme des modèles. En tant que œuvre de l'oralité, *Eyeg Obama Moan Yemekin* grâce à l'effet de vie assure plusieurs fonctions.

- **Le développement de la curiosité**

L'auditeur, face à l'aède est émerveillé de vivre le spectacle que lui offre le joueur à partir de l'alliage entre récit et mélodies. En littérature écrite, toute personne animée par le désir d'écrire peut se permettre la rédaction d'un recueil de poèmes, d'un roman ou d'une œuvre théâtrale. La preuve, adolescent, Victor Hugo produisit son premier chef-d'œuvre et manqua, faute de maturité physique, de recevoir une récompense. Mais tel n'est pas le cas de la littérature orale. Celle-ci exige au préalable une initiation et une affirmation de soi en tant qu'artiste et dépositaire d'un savoir quasi encyclopédique, car n'importe qui ne chante et ne raconte n'importe quoi en n'importe quelle occasion. Le jeune auditeur-récepteur, face au spectacle auquel il prend part, peut par la curiosité qui l'habite, s'interroger sur les conditions d'accessibilité au rang de conteur. Or, et à propos de l'ascension du conteur, S.-M. Eno Belinga nous rappelle que c'est un initié, un personnage qui entretient des rapports étroits avec le monde des esprits, comme ce fut le cas du précurseur de ce genre qui fut « initié aux mystères dans la région du Haut Nil pendant un profond sommeil semblable à la mort. Pendant ce sommeil, il fut initié aux mystères (...) et surtout, il reçut le secret du mvèt : instrument ». ¹⁸⁵ L'auditeur d'*Eyeg Obama Moan Yemekin*, poussé par la curiosité, constatera d'abord au cours de la déclamation que les pouvoirs dont *Eyi Moan Ndong* a hérités de l'initiation soient explicitement perçus et parfois par des images. Il constatera

¹⁸⁵ S.M. Eno Belinga, *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Cujas, 1966, P. 11.

aussi qu'à l'incipit, ce dernier [Eyi Moan Ndong] perçoit manifestement ce qui se déroule dans le surnaturel. Il constatera enfin que c'est aussi un médecin de l'esprit, parce qu'il le révèle lui-même par la voix du féticheur. C'est par sa musique, son intrigue, son savoir que les âmes du public qui l'entoure recouvrent la santé nécessaire.

- **Le développement de la réflexion**

L'audition d'*Eyeg Obama Moan Yemekin* développe également la réflexion. On est tenté de savoir s'il est possible que les voitures puissent rouler dans les airs, que l'homme soit en même de priver autrui de l'eau et du temps ou qu'on soit capable de poster une lettre par des voies aériennes comme le fait le personnage Eyeg Obama. Ce questionnement permanent apporte des sens nouveaux à l'épopée, si bien que nous pouvons emprunter l'expression de Roland Barthes qui dans *La Théorie du texte*, démontre que le texte est une « productivité ». Le mvet d'Eyi Moan Ndong lui aussi, disons-le, est productivité. Il travaille et génère inlassablement du sens à partir des images telles que les hyperboles, les onomatopées, les comparaisons etc. La productivité, déclare-t-il « se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient dès que, par exemple [l'orateur] et/ou [l'auditeur] se mette à jour avec le signifiant ». ¹⁸⁶ Le jeu dont il est question ici est bien entendu une réflexion suscitée d'une part par le jeu de mots, et le jeu des mots d'autre part.

- **Le développement du sens esthétique**

L'art littéraire à la réception crée une émotion esthétique qui atteste de la réussite ou de l'échec d'une œuvre. Au cours de la rédaction du présent travail, nous avons consacré quelques heures à l'observation des auditeurs-récepteurs de cette épopée d'Eyi Moan Ndong. En effet, lors de l'audition, quelques-uns fussent-ils Fang-Bulu Beti ou non, balancent la tête, tapent par moment les doigts sur les accoudoirs de leur chaise, claquent les mains, accompagnent le rythme par un mouvement du pied, miment ou chantent en chœur le refrain dont le conteur donne le ton. Quelque temps après, grâce au talent du narrateur, chacun, en fonction de son expérience, est transporté dans un monde inconnu, un monde qui n'est pas celui auquel on appartient, un monde des temps anciens, le monde de l'autre. Ce qui laisse croire que l'effet de vie, à travers l'esthétique, permet une représentation de l'altérité. L'expression du visage et quelques rires trahissent par moment une action d'éclat du héros. Tout se passe comme si la parole enregistrée s'empare de l'auditeur tout entier, pénètre sa chair, son corps, son cœur, son foie, comme le démontrera G.-Calame Griaule dans

¹⁸⁶ R. Barthes, *Op.cit.*, P. 4.

Ethnologie et langage, avant de le rendre totalement dépendant de l'intrigue, tel un patient sous hypnose. A la fin du récit, quelques-uns mimant encore le refrain de départ déclarent: « cette épopée est Formidable ». Bien que subjective, c'est cette évaluation de l'œuvre caractérisée par l'usage de l'adjectif à valeur axiologique « Formidable » qui détermine son degré de réussite. On peut aimer, ou non telle ou telle œuvre à cause de la « saveur esthétique » ou de « l'émotion esthétique qui la caractérise. L'évaluation ainsi faite, le mvèt *Eyeg Obama Moan Yemekin* peut alors accomplir la troisième fonction de toute œuvre orale réussie à savoir : le développement du sens esthétique.

- **Le développement de l'imagination**

L'auditeur de ce mvèt peut se permettre d'établir quelques analogies avec le cinéma. En effet, le récit d'Eyi Moan Ndong est empreint de tradition et de modernité. La tradition transparaît à travers la parole vectrice d'un code culturel inhérent au peuple Fang, tandis que la modernité s'inscrit dans la même intrigue à partir d'un système des voies de communication extraterrestre de Bidzango, de ses attributs de chef de guerre, et de la maîtrise par les protagonistes du système d'écriture occidentale. Preuve donc que le récit laisse place à la coexistence de plusieurs médias, et permet le passage d'un média à un autre : de la littérature à l'audio et de l'audio au visuel. Un tel transfert s'apercevra comme la matérialisation de la quatrième fonction de l'œuvre d'art orale: le développement de l'imagination.

- **L'ancrage culturel**

L'effet de vie permet à chaque auditeur qu'il soit étranger ou non de pénétrer la culture, de l'explorer, de la re-découvrir dans ce qu'elle a de pédagogique et de ludique et ce, par le canal de l'œuvre d'art.

En somme, notre travail dans ce chapitre consistait à appliquer la théorie de l'effet de vie à *Eyeg Obama Moan Yemekin*. Après identification des critères qui permettent la réussite d'une œuvre orale, nous parvenons à la conclusion selon laquelle, l'œuvre, grâce à l'effet de vie, permet à l'auditeur-récepteur de s'accomplir. Celle-ci participe à la construction de la personnalité, grâce au jeu, au rythme et au discours moraliste rendus possible par le génie créateur du conteur. L'effet de vie contribue donc, pour ainsi dire, au développement des aptitudes et favorise à la fois l'ancrage culturel de tout auditeur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

A l'entame de ce travail de recherche, nous nous sommes posé la question de savoir si la théorie de Münch ne peut pas s'appliquer avec plus de pertinence à la littérature orale. Cette interrogation qui faisait office de l'état de la question nous a amené à poser en guise d'hypothèse générale que la théorie de Münch peut s'appliquer avec plus de pertinence à la littérature orale. Nous nous sommes basé sur le caractère interactif qu'on reconnaît aux narrations orales grâce notamment à l'usage des instruments de musique, la gestuelle, qui sans conteste, constituent les spécificités de cette littérature et fondent son originalité. « La littérature orale, dit Samuel Eno Belinga est vivante pour plusieurs raisons ; il y a d'abord le fait que les traditionnalistes et les usagers la recréent constamment ; il y a ensuite le fait que la littérature orale, comme courant d'échange et de communication, est un mouvement dialectique ». ¹⁸⁷ Pour proposer une réponse à cette question centrale et vérifier son originalité, nous avons trouvé important d'organiser notre travail en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre intitulé « effet de vie et limites de l'écriture », nous avons préalablement défini la notion d'effet de vie et présenté la théorie du même nom avant de nous appesantir sur l'incapacité pour la graphie de produire un effet de vie en plénitude. L'effet de vie est (et cela nous l'avons démontré), un phénomène anthropologique et une science littéraire. Phénomène anthropologique en ce sens qu'il est ce voyage que le récepteur d'une œuvre d'art effectue dans sa psyché pour vivre, grâce à elle (œuvre), une vie artificielle. Il s'agit en d'autres termes d'une vie fictionnelle qui se superpose à la vie réelle et qui l'améliore en provoquant chez l'auditeur-récepteur des émotions, des sensations, des désirs et des plaisirs dont la réalité ne saurait lui offrir, car l'œuvre est « distraction », « émotions », « santé », « consolation » :

Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres ont d'ailleurs pour mon esprit un charme qui le console. Elles détournent ma pensée des faits réels pour l'exercer sur des chimères de mon choix ; elles l'entretiennent d'idées rêveuses et solitaires qui m'attendrissent ou de fantaisies riantes qui m'amuse ; elles me font vivre d'une vie qui n'a rien de commun avec la vie positive des hommes et qui me sépare d'elle un peu moins que je voudrais, mais autant qu'il est permis à l'imagination d'en allonger les lisières et d'en franchir la portée. ¹⁸⁸

L'effet de vie est aussi cette méthode qui se propose d'évaluer la réussite de l'œuvre par la seule psyché de tout auditeur-récepteur qui la reçoit. Le deuxième point de ce chapitre s'articule autour des limites de l'écriture. Certes, celle-ci (l'écriture) est un code de communication, un moyen de préservation des œuvres de l'esprit. Mais elle ne favorise pas un effet de vie en plénitude. Chaque système d'écriture impose un décryptage, une construction

¹⁸⁷ S.M. Eno Belinga, Op.cit., P. 16.

¹⁸⁸ Charles Nodier, cité par M.-M.M., dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004. P. 49.

du sens du texte à ceux qui ont la capacitation, les aptitudes nécessaires pour le lire. Elle est donc une affaire d'élite.¹⁸⁹

Au deuxième chapitre, nous nous sommes intéressé aux spécificités de la littérature orale. Celles-ci ont été abordées sur le plan du contexte, de la forme, de la dominante sémantique et de la symbolique des œuvres d'art orales. En ayant recours aux méthodes de Basile-Juléat Fouda, et Crispin Maala Bunji, nous avons rendu possible l'identification des genres oraux à partir des critères représentatifs selon qu'ils relèvent du narratif ou non.

Dans le troisième chapitre, il a été question de l'analyse de l'œuvre. A l'aune de la narratologie et selon la méthode de Gérard Genette, nous avons procédé à une présentation de l'auteur et son œuvre. Sur le plan auctorial, Eyi Moan Ndong de par cette épopée, comme tant d'autres d'ailleurs, se constitue en gardien de la tradition orale. Sur le plan artistique, l'œuvre est déclamée au rythme du mvet, s'organise en situations initiale et finale ; toutes choses qui provoquent chez le récepteur des émotions allant du rire au mécontentement et du plaisir à la surprise.

Au chapitre quatre, il s'est agi d'appliquer la théorie münchéenne à l'épopée *Eyeg Obama Moan Yemekin*. Tous les quatre invariants de l'effet de vie s'appliquent à cette œuvre. *Eyeg Obama Moan Yemekin* est en effet une œuvre ouverte et cohérente, œuvre dans laquelle s'opèrent les concret et jeu des mots. Au terme de l'application des quatre invariants, il en ressort que l'œuvre d'Eyi moan Ndong est à la fois une narration orale et un chef-d'œuvre musical, toutes choses qui mène à la conclusion selon laquelle, ce mvet est une œuvre réussie. L'universalité on l'a dit, est la conséquence de l'ouverture, et les œuvres d'Afrique noire sont ouvertes au monde si bien que l'étranger prend du plaisir à l'écouter le conteur, à construire le sens de l'œuvre en considérant la langue non pas comme un obstacle, mais comme un outil qui participe de la compréhension dudit texte. En Afrique noire dit Münch,

La thèse du primat du sens me paraît particulièrement inadéquate au fonctionnement de la littérature. Ne suffit-il pas de bien observer le public qui écoute un conteur et encore plus ce conteur lui-même pour se rendre compte qu'il est pris tout entier avant de prendre son public ? Les gestes, les mimiques, le regard et tout le comportement de l'un et des autres n'ont rien avoir avec l'attitude de celui qui décode un sens.¹⁹⁰

Sur ce point, Alexi Bienvenue Belibi a raison de dire que, « le mvet est le genre littéraire le plus achevé ».¹⁹¹

¹⁸⁹ La lecture des textes est, il nous semble, un processus de décodage et de construction du sens par un locuteur qui a l'intelligence nécessaire pour le faire. La culture de l'écriture est étrangère aux peuples sans écriture.

¹⁹⁰ M.-M.M. Op.cit., P. 94.

¹⁹¹ Alexi Bienvenue Belibi, « le mvet oyeng », conférence-spectacle du 26 nov.2014 à l'école normale supérieure de Yaoundé.

Notre travail à ses débuts laissait sous-entendre que la théorie de l'effet de vie s'applique avec plus de pertinence à la littérature orale. Après avoir eu recours à l'ethnolinguistique et à la méthode münchénne, le constat est clair : les narrations orales sont des chefs-d'œuvre qui n'ont besoin ni de la transcription, ni de la traduction pour accéder à la réussite. Cette réussite repose sur le mariage entre le fond et la forme. En effet, Les œuvres de l'oralité ont quelque chose de plus que les œuvres scripturales puisqu'elles se transmettent par le truchement de la mélodie, de la gestuelle et de l'intrigue elle-même. Les deux premières spécificités sont universellement partagées et sont appréhendées comme des facteurs d'ouverture artistique ; celles-là, ce sont les composantes de la forme. La dernière a pour particularité d'être le « porte-voix » de la vision du monde de l'auteur à travers sa composante linguistique et culturelle ; celle-là, à la différence de la première, est sans conteste le fond. Pour Münch, « L'union de la forme et du fond est donc la condition préalable nécessaire de toute littérature ».¹⁹²

¹⁹² M.-M.M., Op.cit., P. 158.

ANNEXE

CORPUS

EYEG OBAMA MOAN YEMEKIN : UN MVET D'EYI MOAN NDONG

1- Il n'y avait que des gros troncs secs
Des étendues désertiques
Tout était brulé
Des grandes choses étaient posées partout

5- On voyait les Ekang qui montaient dans les voitures
Ils quittaient le travail à trois heures
Chacun venait monter rapidement comme avec des ailes déployées
Ils démarraient en trombe
Il ferma sa porte *kpii*...

10- Celui-là enlevait son habit à la véranda, laissait là et entraît
Un homme *wuuu*...la voiture *kpéee*...Engong
Holà ! Bidzango bi Nkulu Obama...
Il était placé là tel un albinos
Il passait donc là, l'engin ou il était assis ne ronflait pas

15- Il a réduit la vitesse, il ne ronflait plus
C'est le vent qui le portait, le vent
Il arriva à EyinaMbaMinku pour mesurer la contrée en l'air
Les Ekang ne le voyaient pas
C'est lui qui voyait les Ekang d'un seul côté

20- Il mesura toute la contrée dans les airs
Il vit soudain qu'il était écrit Engong
Le peuple était écrit : Ekang
Il pensa : le travail que nous sommes venu faire pour chercher le peuple des Ekang, les voici
Wooo... il arriva, il était déjà huit heures de la nuit

25- On s'empiffrait déjà de vin
Bob, sur la véranda de son frère Eyeg Obama
Il descendit, monta et frappa : *koko*
On ouvrit
Son frère portait des parures

30- Il dit : jeune homme
Il dit : voilà !
Il dit : est-ce que tu ne t'assieds pas pour boire une petite chose ?
D'où viens-tu ainsi en pleine nuit ?
Il dit une petite chose ?

35- Je reviens de la visite de mon terrain
Quand je me retrouve dans ton quartier

Le cœur m'a fait mal en pensant que c'est toi qui as beaucoup pris
Je suis resté avec une petite bande
N'est-ce pas que j'ai encore mesuré la distance de ton côté ?

40- Quand je suis descendu, je me suis coincé à Engong
Les Ekang là-bas, moi coincé ici
Me voici donc placé ici
J'ai aussi mesuré toute cette contrée
Pour voir un peu toute la distance qu'a cette contrée

45- Elle est construite en bas
Elle est aussi construite en haut
Elle est aussi construite au milieu
C'est ainsi qu'elle est, construite de trois façons
Ceux-ci, leurs maisons sont plantées au sol

50- Les autres, leurs maisons nagent en l'air dans les nuages
Les autres, ce sont leurs maisons qui sont au milieu là
C'est seulement des immeubles, tous ces immeubles je les ai comptés
Les maisons du gouvernement, les immeubles du gouvernement
Il n'y a que des maisons blanches

55- Si tu regardes vers le bas
Je pense que tu peux voir comme les bureaux viennent d'en haut
N'est-ce pas ?
C'est cela !
Alors tu dis que si tu les vois ainsi

60- Tu dis que tu vas t'asseoir ?
Il dit : alors tu dis que tu ne t'assoies pas
Moi, j'ai déjà vu que tu es bien placé
Paye-moi.
Il dit : est-ce qu'on paye pour une chose sans en connaître le nombre ?

65- On te dit de payer ?
Je vais envoyer une lettre à Eyina Mba Minku
Que les Ekang viennent faire le recensement
Qu'il se passe que s'ils viennent tous se recenser chez moi
Que je sache combien ils sont

70- Alors je pourrai te donner quelque chose
Il dit : je m'en vais, je reviendrai prendre
Envoie les qu'ils viennent faire le recensement
C'est vraiment un problème, on ne paye jamais une chose sans en connaître le nombre
Eyeg Obama se mit à écrire une lettre

75- *Digidigidigi*...il finit de rédiger la lettre
Il vint se mettre avec à l'endroit fétiche
Il l'amena et alla la tourner dans la cour en disant
Cette lettre ne va pas la jeter sous la pluie chez Otunga Mba

Ne vas pas jeter à Nkad Ayong Bengobe Ebia

80- Ne vas pas jeter sous la mer chez le frère d'Asumu Mvé
Ne vas pas jeter à Mbangom chez Nnanga Ondo
Tu iras la jeter proprement dans le salon chez Angon
C'est là que cette lettre doit aller tomber
Il finit de faire les incantations

85- Il l'enfonça dans une enveloppe
Il ramassa aussi un petit caillou
Il se mit à y attacher un brin de fil à tresser *vivivivivivi*
Bien serré, il lança la lettre en l'air comme on lance un papier
La lettre et le caillou partirent *wuuu...*

90- On les entendait passer en l'air *nyoaaa...*
N'est-ce pas ?
C'est cela !
Kpamgbangbanmgbrooo... à la véranda de Angon, neveu de Zo'oObam
Le caillou tomba

95- La lettre elle, était attachée au brin de fil
Les soldats vinrent : c'est quoi ça ? C'est quoi ça ?
Cette chose vient d'où ?
C'est une lettre, une lettre, une lettre
Elle est à quel nom ?

100- En regardant ainsi, c'était une écriture de Gouverneur
C'est le nom d'Angon qui était écrit
Que personne n'ouvre, c'est la lettre du Gouverneur
Ils allèrent vite la lui donner
Ce sont ces étranges personnes qui sont à Okui maintenant qui font ces choses

105- Ils allèrent avec cette lettre et donnèrent à Angon
Un soldat lui fit un salut militaire *kpuu...*
Il prit la lettre et la lui donna
Angon de son côté ouvrit la lettre sur sa table
Il ferma la table *kpiim...*

110- La lettre disait ceci
Angon, comme tu es Gouverneur, tu n'es plus Gouverneur
La personne à qui appartient déjà le terrain ou tu habites là
A pour nom moi : moi Eyeg Obama de la tribu Yemekin
Tu habites un quartier de mon terrain

115- C'est donc ainsi : comme tu es donc un habitant de mon quartier
Fais donc ceci : tu as deux valeureux hommes
Qui vont faire le recensement
Qu'ils comptent le nombre de personnes que tu as et les enfants
Tu inscries les garçons d'un côté

120- Les jeunes filles, tu les inscries d'un côté
Tu inscries les femmes adultes d'un côté
Toutes les personnes âgées qui sont déjà fatiguées
Et ceux qui ont encore du sang
C'est ainsi que tu inscries par groupes

125- C'est alors que tu viendras prendre les autorisations de deux personnes
Et tu viendras me donner ce recensement
Je veux le voir
Parce que vous êtes déjà les gens de mon quartier
Moi-même je vais restructurer le pouvoir ainsi

130- Si vous n'êtes plus rien
Vous vous êtes déjà habitués au pouvoir
Je souhaite que toi Angon
Je t'élève au poste de *premer asefedera tribu*
Le premier Chef, c'est ce que tu seras désormais

135- Je vais alors prendre Esu'u Ondo
Je vais le remettre à quelqu'un comme Ntutum Eyeg
Je vais lui dire qu'il risque de rester bredouille
Pour que son cou demeure nu
Sans porter un certains insigne

140- Vous allez aussi lui attribuer Esu'u Ondo
Mui Ngyema Aseng de Mba Biyang qui est colonel
Je pense que c'est lui qui doit avoir *inkadaga do*
Il doit avoir *inkadagado* qu'on va lui donner parce que
Si les enfants naissent de sexe masculin

145- Les femmes vont dire que
Si je dois manger de la nourriture, c'est lui qui doit venir avec
Lui aussi était déjà ha habitué au pouvoir
Qu'il ne reste pas sans une petite chose
N'est-ce pas ?

150- C'est cela !
C'est la lettre qui le dit
C'est Angon qui l'a lit
La lettre se mit à trembler dans les mains du Gouverneur *kibkibkibkib*
On dit que cet homme a pour nom Eyeg Obama de la tribu Yemekin.

155- Angon prit donc la lettre et la garda dans le coffre
Il dit : je ne vais pas la montrer aux gens
Les Ekang voyaient cette mauvaise chose ainsi
Si on les arrêtaient dehors demain ou après demain
Tu ne pourras rien raconter

160- Alors que quand Abui lui a déjà fumé du chanvre ou autre
Il se met à dire n'importe quoi

Si on le lui dit maintenant
Avec les buveurs de vin qui sont déjà à Okui là
Quelqu'un invente une chose couché chez lui

165- Le mois commençait et finissait
Le mois commençait et finissait
Depuis que la lettre est arrivée à Mengama
Le mois commençait et finissait : trois mois
Le mois commençait et finissait : quatre mois

170- Cinq mois, six mois
Bidzango bi Nku'u Obama monta encore dans Minko'mi Kong
Il vint trouver son frère Eyeg Obama
Mon frère, depuis que toi et moi nous sommes séparés ici
Cela fait déjà six mois

175- Le message que tu as envoyé à Eyina Mba Minku
Est-ce que les Ekang sont déjà venus faire le recensement ?
Il dit : aucun d'entre eux n'est venu
Il dit : paye-moi !
Je ne suis jamais allé au pays où on minimise l'autorité

180- Les gens qui ont mon terrain me respectent
J'ai déjà attribué le pouvoir que Angon, neveu de Nkeng Zo'o Obama, avait
J'ai déjà envoyé d'autres chefs
J'ai déjà écrasé leur insigne avec la pierre
Il dit : tu dis donc que je te donne combien ?

185- Toi et moi nous n'avons pas les mêmes habitudes
Tu fais tout rapidement
Et moi j'arrange les affaires comme un adulte
Je resterai regarder après
Il dit : tu me donnes quarante millions

190- Il alla ramasser la lettre et leur montra
Voilà ! que l'épouse de quelqu'un dise qu'elle va reprendre
Cette femme-là, on ne pouvait pas l'arrêter
Nous irons bientôt, tu risques d'aller entendre autre chose
Dire encore de rester tu vois souvent

195- elle dit qu'on l'a insulté
Est-ce que tu iras encore quelque part ?
Elle va mourir du travail des arachides ces jours-ci et autres
En disant seulement : mon mari est en voyage
Elle cherchait ce qu'elle allait bien lui dire

200- Est-ce que c'est donc bien ?
*Je veux aller écouter Eyi au salon
Et on m'envoie encore puiser de l'eau
Cela est énervant

Cela est vraiment énervant dans mon cœur

205- Cela est vraiment énervant dans mon cœur

Cela est énervant

Eyi mon Ndong ne meurt pas

Cela est énervant

210- Cela est vraiment énervant dans mon cœur

Cela est vraiment énervant dans mon cœur

*Cela est énervant

Etsig Afan me Obam

Il a déjà dépassé Etsig Afan me Obama

215- Alo Ndong qui commence à Mesi chez Mbe Edu Ngom

Il dépassa Alo Ndong qui commence à Mesi chez Mbe Edu Ngom

Le maïs de Nkudu Andze a séché entièrement par manque de cuisinier

Il dépassa le maïs de Nkudu Andze qui a séché entièrement par manque de cuisinier

Chez Mezong me Ndong qui est de la tribu Yéko

220- il dépassa Mezong me Ndong de la tribu Yéko

A Osob Nko'o Mvé de la tribu Yemimbang à Mengong Edzang

Il dépassa Mengong Edzang

A Mengong Nko'o Mvé

C'est la rivière qui est Mengong

225- Nko'o Mvé est venu construire

Il est venu en amont de la rivière

On se mit à appeler Mengong Nko'o Mvé

Edzang Ela lui aussi est venu construire

Lui aussi arriva au-dessus de Mengong

230- On se mit à appeler Mengong Edzang Ela

Les Ekang passèrent tous en voiture

Ils entamèrent le domaine de Nkang qui a ce que son père lui a légué

La nouvelle mariée à l'arrière du lit, lui-même près du foyer

Dès que la nouvelle mariée voulait poser le bras sur lui

235- Son bras entrait seulement à l'intérieur du sac à fétiches

La nouvelle mariée se levait

Mon mari, depuis que je suis né

Je n'ai jamais vu quelqu'un qui dort avec le sac à fétiches sur le lit

Il arrive que si je pose le bras sur toi

240- Mon bras entre seulement à l'intérieur du sac à fétiche

Que dois-je faire ?

Il dit demande à ton ami, le sac à fétiche qu'il m'a légué

C'est lui que je ne peux pas abandonner pour une femme

La femme se mit à prendre ses choses, elle fit un paquet

245- Holà ! Cette affaire est donc tout autre chose pour cet homme

Voici sa neuvième nouvelle mariée qui s'en va encore
À cause du sac à fétiches
Les Ekang dépassèrent cet endroit
Ze Medang se mit à verser des larmes, il pleurait le plantain que sa mère lui a laissé

250- Sa mère est morte en laissant un grand bananier-plantain derrière la maison
Quand ce bananier-plantain a porté un régime
Le régime devint gros à maturité
Il dit : il va se passer ceci
S'il n'y a que ce régime rien ne va le toucher

255- Lui aussi dévala encore la colline et remonta
Il allait surveiller le plantain
Les gens lui ont déjà parlé à maintes reprises
Pour qu'il mange ce plantain
Il disait : je ne peux pas manger, c'est ma mère qui l'a laissé

260- Ils dirent comment ne vois-tu pas que les doigts tombent tous
Quand ils vont tous tomber déjà pourris
Qu'en ferais-tu après ?
Il dit : c'est ainsi que je le veux là
C'est le plantain que ma mère m'a laissé là

265- Je ne peux faire autrement
*O mon père, je regrette le bonheur
Je regrette le bonheur alors qu'il s'est envolé
O mon père, je regrette le bonheur
Il était une fois

270- Quand les Blancs sont venus nous donner les semences
Ils ont donné des semences de café
Ils ont donné des semences de cacao
Quand Bungu est venu, il dit à son frère
Allons planter le cacao et le café

275- Il dit non, il ne va rien semer
Il dit maman nous sème souvent les arachides
Si je sème le cacao ici
L'arachide que maman récolte souvent
Elle ne va plus le récolter

280- Il laissa alors ces champs d'arachide et alla plus loin
Il sema alors trente plants de cacaoyer
Alors son frère cadet a dit ceci
Moi je vais encore semer le café
Il défricha un grand champ, il abattit les arbres

285- Il sema le café
Le champ qu'il fit par la suite
Il le défricha et abattit les arbres

Là aussi, il sema le café
Celui qui suivit là, il le défricha aussi

290- Il défricha ainsi quatre grands champs
Il n'y sema que le café
Il arriva encore dans la forêt qu'il a encore défrichée
Une bonne terre, il sema le cacao
Une bonne terre il sema le cacao

295- Cela lui fit neuf terrains
Il les enseigna tous
Avec la somme d'argent qu'il a d'abord eu là
Il conclut alors avec quatre travailleurs
Il dit, je ne vais pas garder l'argent à la maison

300- Qu'ils me défrichent encore la forêt pour semer des choses
Son frère ne restait qu'avec ses trente cacaoyers bien entretenus à ngəngəngəŋ
Quand on les voyait produire
Ils ont vraiment vite produit
Le jour où ils se sont rencontrés pour la vente

305- Quand il a vendu ces trente cacaoyers
Avec la petite somme d'argent qu'il a reçu là
Il a acheté une machette, il a acheté une lime
Il a aussi acheté un sac de poisson salé
Il dit, je vais garder à la maison

310- J'irai encore voir comment mon frère vend là en bas dans la cour
Il trouva que son frère a garé quatre camions
Rien que le café et le cacao
Il reçut tellement d'argent que
Le Blanc déclara que mon argent est fini

315- Il se mit à ramasser les articles dans la boutique
Il commença par des machines à coudre à pédale
Jusqu'à celles qui vont dans les airs
C'est avec cette marchandise qu'il s'en alla
Il dit : j'irai dire à mon patron que

320- Un grand planteur est venu ramasser toutes les choses
Parce qu'il a trop de cultures
C'est alors que la marchandise est finie
Il dit : je m'en vais déjà
Son frère dit : que dis-tu alors

325- Il dit j'ai déjà vendu la petite quantité que j'ai plantée
J'ai déjà acheté la quantité de poisson que je vais manger à la maison
J'ai aussi acheté une machette et une lime
Mon argent est fini
Je t'ai parlé du terrain

330- Je t'ai dit qu'on plante les arbres
Tu as dit que tu preserves le champ d'arachides de maman
Le service que l'arachide va te rendre
Tu es donc resté conserver cette affaire d'arachides
Pourquoi ne vis-tu pas bien

335- Il alla donc ramasser ses choses et posa sur l'épaule
Il chaussa des bottes
C'est ainsi qu'il s'en allait en pleurant
Il dit qu'il regrettait le bonheur
Avec les choses d'ici, il est bon de faire ceci

340- Il faut les réaliser au moment où on en parle
Si moi aussi j'avais semé comme mon frère l'a fait
Moi aussi j'en aurais beaucoup
O mon père, je regrette le bonheur
Je regrette le bonheur qui est dans les limes

345- O mon père, je regrette le bonheur
Je regrette le bonheur qui est dans les machettes
Je regrette le bonheur qui est dans les limes
O mon père, je regrette le bonheur
Si j'avais su que le cacao est la richesse

350- J'aurai rappelé maman du champ d'arachides
O mon père, je regrette le bonheur
Si j'avais su que le café est une bonne chose
J'aurai traversé neuf rivières
O mon père, je regrette le bonheur

355- Si j'avais su que le palmier est utile
Est-ce que j'allais manger le chou-palmiste
Ô mon père, je regrette le bonheur
N'est-ce pas ?
*C'est cela !

360- Bindzango bi Nkulu Obama revint de voyage
Il vint trouver son frère Eyəg Obama
Il dit : combien de lettres
Il dit : deux
Il dit : *un Ekang ne s'est pas encore levé*

365- Il dit : *maintenant, je vais leur écrire pour leur montrer la vérité*
Qu'ils sachent quel homme je suis
Eyeg Obama se leva
Il appela son éléphant
L'éléphant qui se bat, l'éléphant qui fait la guerre

370- Il monta sur l'éléphant

Il s'assit sur le dos de l'éléphant
L'éléphant alla avec lui, l'éléphant alla avec lui, l'éléphant alla avec lui
Quand il arriva à Ating Enying Menga me Obiang
L'éléphant s'arrêta

375- Il dit à l'éléphant : c'est ici que nous allons faire la guerre
Il ramassa un gros sac, il posa par terre
Il prit alors une corde en tube
Il l'enfonça dans le sol à lííd
Il démarra un moteur qui se mit à ronfler

380- Le tube entra dans le sol *wooooááá*
Il prit un autre tube
Il l'enfonça dans la racine du côté droit
Il brancha le moteur et le démarra *gidigidigidigi...*
Celui-là aussi s'enfonça *rrruukpád*

385- Il prit alors un autre et le pointa en l'air
Il le montra en l'air et il se mit à tourner *dígídígídígí...*
Ce tube alla loin dans le ciel
Il se tissa en l'air et devint comme un nuage
Il arrêta *kpíim*

390- Il secoua l'éléphant, l'éléphant secoua ces choses-là *lígiligiligiligi...*
Pendant trois heures
Quand l'éléphant tira ces choses-là
Ce qui resta accroché en l'air n'était que le tube d'en haut
C'est lui qui restait accroché en l'air dans le nuage

395- Ces deux tubes
Ce tube ci, c'est lui qui a pris toute l'eau des Ekang
Toutes les rivières qui étaient à Engong
En commençant par les fleuves, les ruisseaux, les rivières *wáóóo*
Les fontaines où on boit de l'eau à Eyina Mba Minku

400- Et celle pour laver les choses
Il n'y avait plus une goutte d'eau
Cet autre tube
C'est lui qui va à liane telles des lianes sauvages donnant de l'eau
Les arbres qui ont beaucoup de sève tel l'astonie (arbre à la sève blanche très amère)

405- Des herbes qui sont comme « l'oreille de chien » (plante médicinale)
Cette eau aussi sécha *á wááátt*
Tout Engong fut sucé à sec
Le tube qui est resté accroché au ciel
C'est lui qui reste là en tournant *veésvesveésves...*

410- Dès que deux heures s'écoulent, l'obscurité tombe
Dès que deux heures s'écoulent encore, le jour se lève
Viíbves, viíbves, viíbves...

Dès que tu poses ta tête ainsi
Il faut se lever aussitôt

415- C'est la corde accrochée loin dans le ciel qui fait cela
Aucun Ekang ne pouvait plus coucher avec une femme
Quand quelqu'un revient de là où il fait des travaux
Il se dit qu'il va trouver la femme
Si nous pouvons nous coucher

420- Immédiatement le jour se lève
Alors qu'il voulait encore lui poser le pied
Ce sont ces trois choses qui sont arrivées aux Ekang
Il dit, je vais encore voir comment ils ne viendront pas se recenser
Tel que je les ai traités là

425- Ô Angon ! On voyait les travailleurs venir en courant
Ils dirent qu'il n'y a plus d'eau
Nous n'avons plus rien pour préparer
Comment allons-nous préparer ? Comment allons-nous laver ?
Angon dit : que s'est-il passé ?

430- Ils dirent : il n'y a plus une seule goutte
Angon lui-même se leva et alla dans les toilettes
Il tourna le robinet qu'il a fait à la douche
Sans qu'il ait une seule goutte qui sorte
Les soldats eux aussi descendirent en courant et arrivèrent au fleuve

435- Il est très grand
C'est là que les Ekang boivent de l'eau
C'est lui qu'on appelle Zam Nnen
Ils partirent en courant
En regardant ainsi, rien que du sable et des pierres

440- Dans tout cela tout était sec
C'est cette sécheresse qui va chez Nda Nkodo Enobo
Le neveu de Zama Ngyema Obiang
Claire, obscure, claire, obscure, claire, obscure
Oh ! Cette fois c'est déjà très grave

445- Tout le monde de la tribu, c'est la catastrophe
Parce que cette affaire se passe en plein monde
Personne n'a encore vu une femme
Où la vois-tu encore ici
Il nous est interdit de voir une femme en plein jour

450- Nous sommes les Ekang
Avec sa tu vas d'abord cueillir quelque chose
Pour lui donner rendez-vous le soir, c'est trop dire
Il dit : quoi ? Qu'y a-t-il ? Qu'est-ce qui se passe ?
Toute la tribu Ekang se rassembla

455- Angon, Ntutumu Eyeg, Nnanga Ondo, Mfu'u Ngyema
Ils appelèrent Ayom Ngang
Ils dirent : viens un peu nous regarder cette affaire, que tu nous le dises bien
Qu'est-ce qui se passe ? C'est quoi ça ?
Que ceci s'éclaircisse

460- Ce sont les petits-fils d'Essama Dumu
La sorcellerie qui va avec fétiche en laissant la peau de l'homme qui a des chaînes
Depuis que j'ai accepté de rester tel un arbre mort sans écorces
Qu'est-ce qui fait la sorcellerie ?
La sorcellerie me vient d'où ?

465- Comme Menga me Essama Nduma
Ils dirent : une mauvaise affaire
O Angon ô Nnanga Ondo, Ntutumu Eyeg
J'ai déjà fait sécher, Benda Nkomo Engunu l'enfant de Ntsama Ngyema Obiang
Tel qu'on fait sécher le café et le cacao

470- Eyeg Obama de la tribu Yemekin
Lui et son frère Bidzanga bi Nkulu Obama
Ayom Ngang dit : si je mens
Angon toi aussi viens regarder
J'ai fait qu'au moment où tu es devenu Gouverneur

475- J'ai pris le sac à fétiches, je t'ai donné
Je me suis dit que tu risques de faire qu'en marchant en route
Un Gouverneur ne marche jamais en route ainsi
Pour aller chez lui
Quand je ne t'ai pas encore parlé

480- Tu viens plutôt interpréter mes paroles
Toi et moi nous n'échangeons pas les paroles
Si tu vois vraiment bien
Calme-toi pour voir cette affaire
Je dis que tu as deux lettres ici à la maison

485- Les lettres qu'on t'a envoyées et que tu as gardées dans le coffre
Tu les as
Tu ne veux pas les sortir pour dire aux gens
C'est pour cela qu'il est très fâché contre toi
Angon lui aussi se leva pour aller regarder

490- Quand Angon Zo'o a regardé
Angon regardait étant nu
Il attachait un habit aux fesses
Il s'assit sur son séant
Il vint avec un grand miroir et plaça devant

495- Il vint avec une grosse amulette qu'il tenait en main

Il porta l'amulette au bras
On appelait cette amulette Mekalazo'
On le vit regarder dans le miroir
Les soldats armés s'alignèrent de ce côté

500- Ils s'alignèrent encore de l'autre côté
Le Gouverneur se mit à regarder
*J'ai déjà vu, j'ai déjà vu
Eeh !
J'ai déjà vu, j'ai déjà vu

505- Eeh !
J'ai déjà vu, j'ai déjà vu
Eeh !
J'ai déjà vu toutes les choses de la vie
Eeh !

510- J'ai déjà eu toutes les choses de la vie
Eeh !
Ce bel homme-là refuse son épouse
Eeh !
Cette belle fille-là refuse son mari

515- Eeh !
Est-ce que ce sont les gales que tu as aux fesses qui suppurent là ?
Berce l'enfant, berce l'enfant
Eeh !
Berce l'enfant, berce l'enfant

520- De quel côté vient la bagarre ?
Berce l'enfant, berce l'enfant
Ils se levèrent
Berce l'enfant, berce l'enfant
Angon a déjà ramassé un meuble

525- Berce l'enfant, berce l'enfant
Pendant qu'ils font cette affaire
Berce l'enfant, berce l'enfant
Ils ont déjà pris toute l'eau des Ekang
Berce l'enfant, berce l'enfant

530- Ce pourquoi tu me vois ici
Berce l'enfant, berce l'enfant
Angon a déjà ramassé un meuble
Berce l'enfant, berce l'enfant
Je fais des remèdes des rites eee !

535- Je fais des remèdes des fétiches
Oh ! Le fils des Ndong es-tu revenu ?
Je fais des remèdes des rites eee !

Le fils des Ndong je meurs pour le mvéd
Eh ! Je fais des remèdes des rites

540- Que dis la vie, fils des Ndong ?
C'est elle qui m'enlève d'ici et m'emmène là-bas
Elle va m'installer dans une autre tribu
Je fais des remèdes des rites
Je veux atteindre des contrées lointaines

545- Eh ! Je fais des remèdes des rites
Que dit la vie fils des Ndong
Racontez-moi que tu m'as rendu un mauvais jugement pour ce procès
Tu m'as coupé le bras
Je fais des remèdes des rites

550- Si j'étais Maria, je te couperai et jetterai au feu
Eh ! Je fais des remèdes des rites
Que dit la vie fils des Ndong ?
Racontez-moi que tu m'as rendu un bon jugement pour ce procès
Moi aussi je viens t'embrasser

555- Je fais des remèdes des rites
Si j'étais Maria je ferai de toi un pasteur
Eh ! Je fais des remèdes des rites
Tu as tant désiré Mfa Ndongolo étant chez moi
Tu as tant désiré Mfa Ndongolo étant au champ là-bas

560- Je fais des remèdes des rites
Quand tu as fini de désirer Mfa, tu veux déjà du vin
Eh ! Je fais des remèdes des rites
S'il arrive que tu ne libères pas quelqu'un, tu lui diras
Si je me lasse d'Angono Mana Ekobo, je n'aurai plus rien d'autre

565- Je fais des remèdes des rites
Fils des Ndong que fais-tu des remèdes
Oh ! Je fais des remèdes des rites
Ce que tu as dit à ma femme, moi aussi je les déjà accepté
Ce que tu as dit à mon mari, moi aussi je l'ai déjà accepté

570- Je fais des remèdes des rites
Sache que toi-même tu fais la maladresse
Oh ! Je fais des remèdes des rites
Je sais que toi-même tu fais la maladresse pourquoi ?
Qui a déjà dansé dans ce monde sans qu'on lui fasse des cadeaux ?

575- Je fais des remèdes des rites
Ton corps ment pourquoi ?
*Oh ! Je fais des remèdes des rites
Il ouvrit la bouche kpùu
Une lettre pour les gens, les gens vont à *sesio* Nkang Bimgbang

580- Pour ce qui est du fait qu'ils recherchent l'homme qui a pour nom
Mba Ndong qui est de la tribu Beyoyo
Ils viennent alors à ma véranda pour venir te voir
Pour te dire et voir ta face en plein jour
Parce que tu fais tout ce qui se passe en aval

585- Un soldat était en train de venir derrière eux
Il ouvrit la porte, il appela Ze Medang et lui dit : réponds
Soignez votre langage
Oh ! C'est à qui cet enfant ?
Qui est-ce que je vois ?

590- On dirait que je vois le neveu de Mfulu Abang
Viens donc sortir neveu de Mfulu Enying Menga me Obiang
On voyait les gardes de Ze Medang qui s'étaient déjà levés
Que dit le Gouverneur ?
D'abord, avez-vous vu Mba Ndong de la tribu Beyoyo ?

595- Je dis alors que ce qu'il fait là aussi
Vous dites qu'il mange Mba Ndong de la tribu Beyoyo
Angon dit : c'est vrai
C'est lui que nous avons là : Eyeg Obama de la tribu Yemekin
Lui et son frère Bidzango bi Nkulu Obama

600- Ils font alors ceci
Les deux lettres que j'ai ici à la maison depuis quelques temps
Sans que j'indique au fils d'Edzam Obiang
Je dis qu'un Ekang voit
C'est lui qui a notre eau

605- Si vous voulez que l'eau s'ouvre
Que quelqu'un aille d'abord faire le recensement chez lui
Chez Eyeg obama de la tribu Yemekin
Il est donc venu prendre toute l'eau avec son éléphant
C'est cette coupure d'eau que nous supportons là

610- Holà ! Quelle grande affaire ?
Eyeg Obama de la tribu Yemekin
Lui et son frère Bidzango bi Nkulu Obama
Ils ont pris toute l'eau des Ekang
Il se passait donc ceci : Nnanga Ondo était assis là

615- Ntutumu Eyeg lui aussi était assis là
Mui Ngyema Aseng Mbede Mba Biyang était assis là
Emi Mbobé Ndomo Mba Ayom Ngang
Nko Ndamade Meyong, neveu d'Asanku
Angono Zo'o, était assis là

620- Ils dirent que faisons-nous ?

Ils lui dirent : il n'y a rien d'autre
Il faut seulement mobiliser les légions de soldats pour reconquérir
Pour aller tuer Mkpede de l'autre côté de la rivière
Les grands hommes Mfege et Atin Mfege

625- N'est-ce pas ?

C'est cela !

Tat átátátatatakpə̀ə̀lə̀ə̀mm...

Ils dirent : venez avec le décret

Le Gouverneur va signer

630- Qu'on signe quoi ?

On signe déjà quelque chose

Venez avec l'ardoise qu'on signe

Ils allèrent et ouvrirent une grande armoire : *kpolood*

Ils portèrent : *kpuhóóyee* : *yee* !

635- *Tuu...* Ils vinrent et posèrent sur une grande table

On vit la table vibrer *kibkibkibkib...*

On vint avec un grand registre *kpooo*

On ouvrit la délibération

Cette partie tomba de ce côté, l'autre tomba de l'autre côté

640- Deux soldats ont déjà ramassé la plume avec laquelle Angon écrit

Une grande chose comme un tronc

Celui-ci portant un côté

Ils la jetèrent *kpəm*

N'est-ce pas ?

645- C'est cela !

Il ramassa les grosses lunettes qui étaient à côté de lui

Comme de grosses pelles, il mit aux yeux

Il prit la plume et il signa : *biúviiuη biúúη kpə̀mgbə̀m*

Des lettres grosses ainsi

650- N'est-ce pas ?

C'est cela !

On a pitié du neveu de Akam Enying Menga me Obiang

Angon signa

Il signe pour la bagarre, il signe pour la guerre

655- Eyeg Obama de la tribu Yemekin

Lui et son frère Bidzango bi Nkulu Obama

Lui aussi de la tribu Yeminfum

Le mieux est que je rentre

Tant que je ne tiens pas quelqu'un de là dans ma main

660- Je ne dirai plus que je suis Gouverneur

Angon signa

N'est-ce pas ?

C'est cela !
On appela Mue Ngyema Mba Biyang qui est Colonel

665- Mue Ngyema entra, il signa
On appela Aso'omengong le fils de Eya
Adzab a lu Nku chez Megongà Ta
Des gens d'un côté, de l'autre on ne regardait plus
Ntutumu Mfomo, celui qui a fait des choses à Efudu au jeu

670- Nnanga Ondo et Angon ont grondé avant le début du problème
Lui aussi signa
Ils dirent : où est Mimviang ?
Ils dirent : il est parti dès que ces choses se sont passées
Il est parti d'ici, nous ne savons pas

675- Ils dirent que quelqu'un le suive
Que quelqu'un aille l'appeler
A-t-il peur ? Quel est le problème ?
Sache qu'il n'y avait pas de problème, il n'y avait rien ici
Edang Ondo

680- Je réponds à mon nom
Il fit un salut militaire *kpíii*
Va appeler Nnanga Ondo qu'il vienne signer
Qu'il vienne signer la délibération
Je ne pars pas, mon ami Nnanga me déteste beaucoup

685- Il te déteste pourquoi ?
Je comprends que j'ai fait la cour à sa femme
Il a trouvé que sa femme et moi parlions dans la cuisine
Il a plutôt dit que j'ai fait la cour à sa femme
Alors moi j'ai dit que je ne reconnais pas la cour

690- C'est pour cela qu'il m'a interdit là-bas
Alors s'il me revoit dans sa maison
Il va me montrer ce que je cherche
Il y a une chose qu'il a dit qu'il va me montrer
Si j vais l'appeler maintenant

695- Pour signer la délibération
C'est qu'il va me la montrer aujourd'hui
Je ne pars pas
Envoyez quelqu'un d'autre avec qui il est en paix
Ako'o Medang !

700- Je réponds à mon nom !
Sus úi ! kpuu !
Viens passer
Oui ?
Appelle Colonel Mebiang

705- Je ne partirai pas, mon ami Nnanga me déteste beaucoup
Toi et lui avez quel problème ?
Est-ce que le problème entre lui et moi s'est passé aujourd'hui ?
Quand nous avons dit ici qu'il n'est pas employé public
Il a alors prit une somme d'argent de vingt millions de francs

710- Il dit que j'aille lui acheter des œufs et des moutons à Mengong
Quand je suis arrivé là-bas devant
J'ai pris les vingt millions de francs
Je les ai gardés dans mon sac et me suis dit que je vais attraper comme un militaire
Je suis venu garder dans l'enclos ici à la maison
J'ai bu du vin avec tout l'argent

720- Ma femme et moi nous avons déjà mangé tous les moutons
Ces jours-là, j'étais tel que
C'est mouton qu'on tuait le matin
C'était aussi la même chose à midi
Tous les moutons sont déjà finis *á fiát*

725- J'ai déjà tout mangé
C'est alors que j'ai dit ceci
Je n'irai plus là-bas
Si c'est lui qui me rencontre ici dehors
S'il me tue, il me tue

730- si moi-même j'ose aller le retrouver dans sa maison il va me demander ceci
Où sont les moutons que tu es allés acheter pour moi
Si je dis que je n'ai pas de moutons
Il va me dire, donne-moi mon argent

735- Alors que j'ai déjà bu avec tout l'argent
Cela va nous causer des problèmes
C'est pour cela que je l'évite jusqu'à ce que l'année finisse
Il ne va pas me voir
N'est-ce pas ?

740- C'est cela ?
Ils appelèrent Capitaine Medang
Ze Medang répondit
Ils dirent : va appeler Nnanga neveu de Menko Mengong Eyen
Qu'il vienne signer la résolution que j'ai amenée là

745- Le problème est grave
Une telle bataille que nous voulons faire là
Nous n'allons pas nous y engager sans un Commandant
Nnanga neveu de Menko Mengong Eyen
Qui est fils de Nko'o Mba Minko Ndama Ndomo Ondua

750-Ze Medang partit

Il dit : que j'aïlle pour vous là
Est-ce que moi j'ai peur de lui ?
Tel que vous avez peur de Nnanga neveu de Menkomo Mengong Eyen là
Je ne suis pas là

55- *Kpogkpúlúgkpogkpúlúg... to tototo...*
Les armes s'entrechoquaient sur son bas-ventre
Avec de grosses bottes aux pieds
Quoi ? La bagarre ! Quoi ? La bagarre ! Quoi ? La bagarre !
Mon père et moi allons, mon père et moi, mon père et moi allons

760- N'est-ce pas mes armes là ?
Il est déjà venu voir les choses de ses yeux
N'est-ce pas que papa Mekang sait que tout cela existe ?
Un coq sans crête et il dit qu'il va chanter
Toi aussi tu es la crête dominante dans la descendance de Angon

765- Là où les étrangers se cherchent des yeux
Beta'a Ava est la fille de Mfulu Ayong Biye bi Mis
N'est-ce pas ?
C'est cela !
D'un, trait il arriva derrière la cuisine

770- Chez Nnanga neveu de Nkomo Mengong Eyen
Si tu suis tel que Ze Medang atterrissait à la véranda
Táamtakamtákam... kikikiki... kpoo... tátátákidíkpo...
Oh ! Capitaine Ze Medang
C'est qui ça ? Les Ze medang et autres

775- Alors que les gens répugnent les travaux
Les lettres se mirent à tomber au milieu de beaucoup de gens
Ils dirent : quelle maison ?
Dis-moi qui est venu et s'est mis à frapper à la porte
Non !

780- S'ils vont réussir à arriver chez toi ou n'arriveront pas
Tseke, tseke, tseke, tatata...
Tuutuku Tuku tuu...
Taki, taki, taki, taki...
J'irai d'abord commencer

785- Vraiment parce qu'ils vont abattre
Ze Medang dit ceci
Pitié, j'ai chaud, la chaleur va me sortir par la bouche
J'ai déjà demandé deux fois
Je veux entrer

790- Il peut se passer ceci
Si je suis déjà entré dans une maison

Je casse la porte
On dira alors que j'ai cassé la maison de Nnanga Ondo
Mon frère ouvre moi quand même la porte

795- *Nyoááá...*

Ze medang arriva brusquement devant lui
Il l'attrapa soudain avec force aux épaules
Ze medang dégaina un grand couteau sous son ventre
Il dit : *kula myerte la kunyita* (quelle est cette indécence ?)

800- A qui parles-tu tel que tu l'as fait là
Quand j'étais encore dehors ?
On dirait que tu dis des insanités comme une lettre
Que je te tue à cause de ta bouche ?
Vous faites souvent que quand vous écrivez les lettres ici dedans

805- Vous commencez par les machines et autres grosses choses
Avec les plumes que vous avez là et d'autres crayons
La maison se remplit du bruit du travail ici
C'est pour cela que vous venez les défendre
Vous allez vous faire excuser avec quoi ici ?

810- Est-ce qu'on travaille avec la tête ?
J'ai du respect pour le neveu de Biya bi Nna
Tu as mal parlé au fils de Eye Mengon me Zé Mengong
S'il se détruit maintenant vous prendrez ma place
J'ai déjà porté les chaussures

815- J'ai déjà découvert l'erreur
Si je frappe parce que je veux voir le propriétaire de la maison
Tu te mets à parler tout ce que tu as dit là
Dis encore tout ça maintenant
Que je te batte comme on battrait un esclave

820- J'enlève la peau d'ici et la suspends aux herbes qui sont restées là
Qu'est-ce qui vous rend si méprisants ?
D'où vous vient cet orgueil ?
On vit son frère qui disait derrière que
C'est ainsi qu'ils font ici

825- Quand un défaut s'est déjà installé chez les gens
Ce qui se passe ici
Nnangaondo dit qu'il va rester dans ce sommeil pendant huit jours
Il dort pendant huit jours sans qu'on le réveille
Tous les travaux qu'il nous a laissés ici

830- Pour ça, il a dit que dès qu'il revient
Qu'il trouve que nous avons fini de les faire
Que cette peine nous quitte
Ce qu'il y a ici si on le voit bouger là

A ses indications là que tout le travail soit fait

835- il ne sait plus de quel côté du bureau tu vas rester
Il y a déjà eu beaucoup de lettres qui sont tombées sur son cœur
Alors ce qu'il fait là, c'est qu'il est fatigué
Il a abandonné l'intervention
Je pars déjà

840- La salive m'éclabousse les yeux
Il accuse aussi : excuse !
Medang jeta le grand couteau par terre
Il le rengaina *kpéém* !
Ils dirent : Nnanga est couché dans la chambre là-bas

845- Toi-même essaye de le réveiller
Il dit : je vais le réveiller
Il ouvrit la maison *nyoáá*...
La maison où Nnanga Ondo était couché Colonel Mebiang
On le vit couché le ventre en l'air : il ronflait *rrruuu... ruu...*

850- Il s'est déjà bien assoupi là
La sueur coule de son front
Elle descend, elle lui arrive aux aisselles
On la voyait dégouliner à flots *á kabàgkabàgkabàg...*
On a même fixé deux gros tuyaux en fer là
855- Ces tuyaux débouchent dehors

En regardant ainsi, on voyait deux ruisseaux couler
L'eau descendait, on dirait qu'une pluie vient de tomber
On voyait des courtes filles qui ont des têtes jusque là
Qui allaient jouer dans cette eau

860- Leurs mères venaient les enlever en courant
Il n'y a pas de pluie ici, il n'y a pas d'eau ici
La sueur qui coule sur Nnanga Ondo est très piquante
Tu risques d'avoir la gale, tu risques d'avoir la gale, quitte, quitte
Elles enlevaient les enfants en courant : *kabàgkabàgkabàg...*

865- Lui ne faisait que ronfler
Un grand lit tournait avec lui *vuuu...*
On le voyait aller et venir
Zé Medang ramassa le couteau
Le lit venait, le couteau de Ze Medang aussi venait

870- Ze Medang donna un coup de couteau au lit
Il pensait l'arrêter : *kpíiii*
Le couteau se brisa d'un coup, le lit passa
Il alla tourner avec lui vers le bas
Il alla alors vers le bas de la maison

875- Zé Medang resta debout
Il revint
Le lit revenait le trouver
Il donna un deuxième coup de couteau au lit *kpiiii*
Le couteau se brisa encore : *gbá ḡánáááḡ*

880- Il n'avait plus que le manche en main
Il jeta le manche du couteau par terre
Zé Medang resta debout là
Il rentra et arriva de nouveau au bureau
Il dit : jeune homme ai pitié de moi

885- J'ai chaud
Un homme tel que Colonel Mebiang
Nnanga neveu de Nko'o Mengong Eyene
On le réveille souvent comment ?
Cette jeune fille de son côté lui répond ceci

890- Si tu m'avais tué comme tu voulais le faire avec ton grand couteau ici
Qui allait te réveiller Mebiang ?
On ne réveille pas Mebiang parce qu'on est fort
Tous tes couteaux vont se briser
Sans que l'homme bouge seulement un peu

895- C'est moi qui connaît ce qui fait souvent que
L'homme qui fait ceci, c'est lui qui commande ici
Si on ne le réveille pas vite
C'est cette chose qui peut vite le réveiller
Sinon l'homme ne va pas bouger

900- N'est-ce pas ?
C'est cela !
Il lui dit : fais-le pour moi mon frère, pitié
Nous nous sommes déjà querellés
Toi tu as dit la rancœur qui était en toi

905- Moi aussi je t'ai dit la mienne
Personne n'a fait quelque chose à l'autre
Pour que tu dises que tu me punis pour cela
On vit le soldat se lever
Il alla se coucher devant le lit

910- Il appuya un petit bouton
Pour freiner le lit
Kpeee... le lit s'arrêta *kpiim*
On voyait la sueur dégouliner du lit à flots *kpákpálàkpákpálààà...*
Il avança vite la main et tira

915- Il y avait une petite armoire à cet endroit *kpolo*
Il se mit à tirer un petit couteau *bodbodbodbodzaál á kázaál á ká*
Tel que le mvéd que je tiens en main là

On voyait la tête de Nnanga Ondo dressée
Comme quelqu'un qui va se lever

920- Les yeux ouverts, profondément endormi

Quand tu ne sais pas, tu te dis qu'il n'est pas endormi

Alors qu'il est dans un sommeil très profond
Il prit alors le petit couteau
Il l'approcha de la tête qui était dressée

925- Il se mit à le lui enfoncer à la base de l'oreille

Il dit à Ze Medang que
Dégage-moi la porte quand il va se ruer maintenant.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

EYI MOAN NDONG, *Eyeg Obama Moan Yemekin*, enregistré par Alexi Bienvenue Belibi, Mongomo, 2006.

II. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR

- *Akom Mba ante el tribunal de Dios* enregistré par Alexi Bienvenue Belibi, Mongomo, 2006
- *Le Tribunal d'Andomo Ela* enregistré par Alexi Bienvenue Belibi, Mongomo, 2006

III. OUVRAGES

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Edition du seuil, 2007.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, seuil, 1973.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BINAM BIKOI, C. et Soundjock, E., *contes du Cameroun*, Yaoundé, CEPER.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Liège, Nathan, 1979.

DUVAL, Sophie et Martinez, Marc, *La Satire*, Paris, A. Colin, 2000.

ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ENO BELINGA, Samuel Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-Les Moulineaux, Saint Paul, 1978.

- *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Paris, Cujas, 1966.

ETIEMBLE, René : *comparaison n'est pas raison : la crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1970.

GLAUDES, Pierre, et Reuter, Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, coll. « que sais-je ? », 1998.

GREIMAS, Aljirdas, *sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

GUIYوبا, François et P.Halen (dir.), *Mythe et effet de vie. Une discussion autour du concept d' « effet de vie » de Marc Mathieu Munch*, Strasbourg, Le portique, 2008.

JOURNEAU, Valérie Alexandre (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, coll. « l'univers esthétique », 2009.

JUNG, Gustave, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Buchet Chastel, 1960.

KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie Négro-Africaine... Histoire et textes de 1918 à nos jours*, EDICEF, 1968.

MAALU BUNGI, Crispin, *Littérature orale africaine : nature, genre, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles, Editions scientifiques internationales, 2006

MÜNCH, Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré champion, 2004.

MATATEYOU, Emmanuel, *Comment enseigner la littérature orale africaine ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

MBALA ZE, Barnabé, *La Narratologie revisitée entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY, 2001.

MEROLLA, Daniela, *De L'Art de la narration*, Paris-Louvain, Tamazight, 2006.

MVE ONDO, Bonaventure, *Sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légende*, Paris, L'harmattan, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours Général de linguistique*, Paris, Payot, 1964.

SCHAEFFER, Jean-Marie., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

SCHMITT, Michel-P. et VIALA, Alain., *Savoir lire : précis de lecture critique*, Paris, Editions Didier, 1982.

IV. ARTICLES

- « L'entrée dans le monde de l'écrit », in *Le Français aujourd'hui, penser à l'écrit*, n°174, mars 2011, PP. 27-36.
- « L'oralité, source de rénovation des techniques romanesques dans l'A-fric de Jacques Fame Ndongo », dans Ursula Bourgardt et Jean Derive (dir.), *Littérature africaine et oralité*, Paris, Karthala, 2013, PP. 9-28.
- « Mythe et littérature : deux « effets de vie » parallèles mais spécifiques », dans **F. Guiyoba** et **P. Halen** (dir.), *Mythe et effet de vie. Une discussion autour du concept d' « effet de vie »* de Marc-Mathieu Münch, Strasbourg, le portique, 2008.

ABOMO MAURIN, Marie-Rose, « *Langue, pensée et culture : tradition camerounaise orale et francophone* », Llacan, CNRS, université d'Orléans [En ligne], consulté le 04 mai 2016. URL : http://com.ulaval.ca/fileadmin/vontenu/afildoc_pdf/coloc_2006/III_9-Marie-Rose-ABOMO-MAURIN.Pdf.

BARTHES, Roland, « Théories du Texte » (1973), *Encyclopædia Universalis*, pp. 370-374

BERNADIN, Jacques, « Didactique : approche vygotkienne », dans *les dossiers des sciences de l'éducation*, n°21/2009, pp. 13-24.

BOUELET, Sylvestre-Rémy, « littérature écrite et littérature orale : divergences ou complémentarité ? », in Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, université de Yaoundé, 1989, P. 217-225.

CALAME-GRIAULE, Gèneviève, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », in Bernard Pottier (dir.), in *Langages : L'ethnolinguistique*, Paris, Larousse, 1970, pp. 24-47.

CAUX, Grégoire, « Effet ressentis et désirs d'effets », in V.A. Journeau (dir.), *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, Coll. « L'Univers esthétique », 2011, 225p.

CHAVE-DARTOEN, Sophie et Saura, Bruno, « le récit généalogique », in *Cahiers de littérature orale*, n°83 [En ligne], consulté le 15 novembre 2015. URL : <http://clo.revues.org/2285>.

DEHON, Claire L., « Les Influences du conte traditionnel dans le roman camerounais d'expression française », dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, université de Yaoundé, 1989, pp. 239-259.

EHRET, Jean, « L'effet de vie à l'écoute des œuvres », in *musique et effet de vie*, collection l'Univers Esthétique, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 33-58.

ENO BELINGA, Samuel-Martin, « La littérature orale et la culture des peuples », dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Université de Yaoundé, 1989, pp. 13-21.

ETONDE-EKOTTO, Grâce, « Zora Nearle Hurston et la tradition orale dans *Their eyes were watching God* », in Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Université de Yaoundé, 1989, pp. 261-277.

FAIK-NZUJI MANIYA, Clémentine, « modes de transmission et de conservation des œuvres orales », dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, Université de Yaoundé, 1989, pp. 25-39.

FAME NDONGO, Jacques, « Le Mvet, Entretien avec Eno Belinga », in *Littérature camerounaise*, notre librairie, Ed. Clé, n°99, Octobre-décembre 1989, pp. 24-25.

GUIYوبا, François, « Prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative », in *Revue d'art et de littérature, Musique*, n°30 [en ligne] consulté le 30 mars 2016, URL : <http://lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?page=sommairex&num30>.

HONA, KISITO, « effet de vie et plagiat », mis en ligne le 06 juin 2010 sur le site www.-effet-de-vie.org, URL ; <http://www.-effet-de-vie.org:x-et-y-effet-de-vie/effet-de-vie-et-plagiat>

KAM SIE, Alain, « Les Devinettes burkinabé », in Henry Tourneux (dir.), *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala, 2005, pp. 129-143.

LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho) logique du récit », in *Poétique*, n°19, 1974, pp. 368-388.

MALLART GUIMERA, Louis, « Les interludes du Mvet de Zwè Nguéma », *Journal des africanistes*[en ligne], 79-1 mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/2867>.

MBAH ONANA, Justin, « de la littérature orale bété, théorie d'une littérature », in *revue semestrielle du cercle d'études littéraires et artistiques* n°5, Université de Yaoundé(ENS), 1982, pp. 5-16.

MBOCK, Charly Gabriel, « La littérature orale : Malaise épistémologique et transculturation », in *Science et technique*, Vol. I, n°3, mars 1981.

MÜNCH, Marc-Mathieu, « littérature et neurosciences. Appel à une collaboration interdisciplinaire », sur le site www.effet-de-vie.org, mis en ligne le 02 décembre 2009.

NOAH MESSOMO, Albert, « Littérature orale et musique : la musique comme langage chez les Beti », in Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature Orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, université de Yaoundé, 1989, P.363-373.

NOUMBISSI WAMBO, Joseph, « Le genre dans la littérature orale : essai pour une classification nouvelle », in Alain. Cyr Pangop Kameni et Clément Dili Palaï (dir.), *Littérature orale africaine*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp.19-21.

ONDO, Angèle Christine, « L'espace corporel intérieur dans le mvet », *Journal des africanistes*[En ligne], 79-2/ 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 21 janvier 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/2991>.

ONGOUM, Louis-Marie, « Contes, conteur et société » dans, Louis-Marie Ongoum et Isaac-Célestin Tcheho (dir.), *Littérature orale de l'Afrique contemporaine, approches théoriques et pratiques*, université de Yaoundé, 1989, pp.119-123.

PARAIN, Brice, « Recherches sur la nature et les fonctions du langage », Paris, Gallimard, 10^e éd. 1942.

V. MEMOIRES CONSULTÉS

AMATAMA, Marguerite, *Effet de vie et contribution à la construction de la personnalité humaine : cas de Foyers éteints ou l'impossible retour à la case natale* de Soter Nah Owona, mémoire de Di.P.E.S. II, Université de Yaoundé I(ENS), 2014, inédit.

NOUNDJEM, Carole Diane, *Démythification de l'eldorado et effet de vie dans Descente aux enfers au pays des droits de l'homme de Régine Mfoumou*, mémoire de Di.P.E.S. II, Université de Yaoundé I(ENS), 2013, inédit.

OLAMA, Aristide Georges Romuald, *L'Effet de vie et la notion de chef d'œuvre : une lecture de l'Araigne d'Henri Troyat*, mémoire de Di.P.E.S. II, Université de Yaoundé I(ENS), 2015, inédit.

ONDOA NTSAMA, Anastasie Carine, *Eyeg obama Moan Yemekin, un mvet d'Eyi moan Ndong, Etablissement du texte et exploitation didactique*, Mémoire Di.P.E.S.II, ENS Yaoundé, 2014, inédit.

VI. DICTIONNAIRE SPÉCIALISÉ

TSALA, Théodore, Dictionnaire Ewondo-Français, Lyon, Imprimerie Emmanuel Vitte, 1955, 716 pages.

VII. SITOGRAPHIE

- Journal des africanistes [En ligne], 79-2/ 2010, mis en ligne le 01 avril 2013, consulté le 21 janvier 2016. URL : <http://africanistes.revues.org/2991>.
- <http://www.-effet-de-vie.org/etudes-d-oeuvres/40-Prevert/55-leffet-de-vie-dansqparolesq-de-prevert-consulté> le 29 avril 2016.
- « littératures orales africaines », Cahiers d'études africaines [On line], 195/2009, online since 22 septembre 2009, connection on March 2015. URL: [http:// etudes africaines.revues.org/14052](http://etudes africaines.revues.org/14052).
- Encyclopedie universalis [En ligne], consulté le 04 mai 2016. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-robert-jauss/>.

TABLE DES MATIÈRES

DEDICACE.....	III
REMERCIEMENTS.....	II
RÉSUMÉ.....	III
ABSTRACT	III
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE 1 : EFFET DE VIE ET LIMITES DE L'ÉCRITURE	7
1.1. EFFET DE VIE : PHÉNOMÈNE ANTHROPOLOGIQUE ET THÉORIE DES INVARIANTS.....	8
1.1.1. Un phénomène anthropologique	8
1.1.1.1. Rôle de la psyché.....	9
1.1.1.2. L'effet de vie en littérature	11
1.1.2. La méthode des invariants.....	13
1.1.2.1. La plurivalence	14
1.1.2.2. L'ouverture	17
1.1.2.3. La cohérence.....	18
1.1.2.4. Le jeu des mots	19
1.2. LES LIMITES DE L'ÉCRITURE PAR RAPPORT À L'ORALITÉ	20
1.2.1. Les systèmes d'écriture	20
1.2.2. Limites de l'écriture alphabétique.....	23
1.2.2.1. Au niveau esthétique	23
1.2.2.2. Au niveau de la réception.....	24
CHAPITRE 2 : SPÉCIFICITÉS DE LA LITTÉRATURE ORALE	28
2.1. DU CONTEXTE AUX MODES D'ÉCLOSION.....	29
2.1.1. Le Contexte non-scriptural	30
2.1.2. Les modes d'éclosion.....	33
2.2. LA DOMINANTE SÉMANTIQUE.....	36
2.3. LA FORME	37
2.3.1. Les Genres Historico-Chronologiques.....	38
2.3.1.1. Le Généalogique	38
2.3.1.2. Le Liturgique.....	39
2.3.1.3. L'Initiatique.....	40

2.3.2. Les Genres critico-gnomiques	40
2.3.2.1. La Berceuse	41
2.3.2.2. Le Proverbe	41
2.3.2.3. La satire	42
2.3.2.4. La devinette	42
2.4.1. Les genres philosophiques et théologiques	43
2.4.1.1. La légende	43
2.4.1.2. Le mythe	44
2.4.1.3. Le conte	45
CHAPITRE 3 : ANALYSE D'YEG OBAMA MOAN YEMEKIN, UN MVET D'EYI	
MOAN NDONG	50
3.1. CONTEXTE DE PRODUCTION	51
3.1.1. Le contexte bio-bibliographique	51
3.1.2. Le contexte socio-historique	52
3.1.3. Le contexte géographique	54
3.1.4. Le contexte artistico-littéraire	54
3.2. DOMINANTE SEMANTIQUE	57
3.2.1. Résumé de l'épopée	57
3.2.2. Structure de la dominante sémantique	58
3.2.3. Interprétation de la dominante sémantique	60
3.3. STRUCTURE DE L'ŒUVRE	61
3.3.1. Structure externe de l'œuvre	62
3.3.2. Structure interne de l'œuvre	62
3.3.2.1. Les personnages	62
3.3.2.2. L'Espace	66
3.3.2.4. Le temps	68
3.3.2.5. L'instance narrative	69
3.4. FORME	70
3.5. SYMBOLIQUE DE L'ŒUVRE	71
CHAPITRE 4 : EFFET DE VIE DANS <i>EYEG OBAMA MOAN YEMEKIN D'EYI</i>	
MOAN NDONG	72
4.1. L'EFFET DE VIE DE L'ŒUVRE	73
4.1.1. Eyeg Obama Moan Yemekin : une œuvre ouverte	73

4.1.2. De la cohérence dans l'œuvre	75
4.1.2.1. Cohérence dans le récit	75
4.1.2.2. Cohérence dans la déclamation.....	76
4.1.3. De la plurivalence de l'œuvre	78
4.1.3.1. Le concret pré disciplinaire dans <i>Eyeg Obama Moan Yemekin</i>	79
4.1.3.2. Le concret verbal	79
4.1.4. Le jeu des mots et le jeu d'idéophones	82
4.2. UNE ŒUVRE RÉUSSIE	83
4.2.1. Réussite dans la psyché.....	83
4.2.2. Réussite dans la réalité.....	84
CONCLUSION GÉNÉRALE	88
ANNEXE	92
BIBLIOGRAPHIE	116
TABLE DES MATIÈRES	122