# *Le COURRIER de la SIELEC* — n° 10

## Sommaire

*La Représentation des cultures populaires* **p. 2**

*Dans « La Colline oubliée » de Mouloud Mammeri* **p. 4**

*À propos de quelques éléments de la culture populaire béti* **p. 11**

*Culture populaire berbère en Kabylie* **p. 19**

*Traditions orales dans l'esthétique d'Ahmadou Kourouma* **p. 26**

**Editions** **p. 30**

**Agenda** **p. 34**

Si vous souhaitez contribuer à un
prochain numéro, prière d'envoyer les livres, articles, comptes rendus
ou toutes informations à :
Roq.durand@wanadoo.fr

Adresse postale
19 rue Planet
30150 Roquemaure
France

**L'association sur le net**
**www.sielec.net**

# *LA REPRESENTATION DES CULTURES POPULAIRES DANS LES LITTERATURES DE L'ERE COLONIALE*

## Le mot de la SIELEC

… *Cultures populaires dans les littératures de l'ère coloniale*…, le propos peut sembler de prime abord insolite, tant nous avons peu coutume de considérer les unes sous l'angle des autres. Pourtant dans la perspective ici esquissée, les quatre contributions de notre ensemble étudient les représentations littéraires, sur cette assez longue période (1850-1950) qui voit les écrits se multiplier (certes de qualité inégale) autour d'une réalité ressentie comme pittoresque, curieuse, romanesque, et parfois dangereuse, inquiétante, archaïque quand elle alimente une puissante et diffuse résistance culturelle à la pénétration étrangère et aux perspectives modernisatrices. A l'évidence, entre fascination exotique et fantasmes et peurs coloniales, les sensibilités les plus contrastées s'expriment dans ces textes.

Les lignes de force ici dégagées par les quatre contributions envisagent la persistance, dans ces cultures, d'univers magiques, comme autant d'autres mondes aux antipodes des cultures modernes, rationalistes et utilitaristes. S'y joignent les formes populaires du Sacré, avec leur syncrétisme, leur inventivité mythique, ainsi que l'importance de l'oralité tout comme les formes et l'esthétique d'un art collectif que l'on qualifiera plus tard de tribal, primitif, ou premier. De grands mythes littéraires qui se construisent autour de ces mondes : l'immémorial, le sauvage, le « naïf », quête aussi de l'origine, avec toutes ses variantes et ses métamorphoses. Les esthétiques exotiques, fascinées par le Divers (Segalen) prennent différents chemins que prennent en même temps qu'elles constatent la lente érosion de ce dernier. C'est la rencontre entre le texte littéraire et le récit anthropologique et ethnographique à une époque qui vit se construire le discours savant sur l'autre (orientaliste, africaniste) en même temps qu'une littérature « grand public » se laissait aller à un imaginaire parfois débridé. Les écrivains utilisent aussi le reportage de presse à thématique africaine ou orientale, entre recherche systématique du spectaculaire et précision documentaire, en s'appuyant même sur les courants littéraires européens (naturalisme, symbolisme, réalisme…) et leur influence sur la représentation des cultures vernaculaires, sans ignorer l'instrumentalisation politique de ces cultures dans le cadre de la gouvernance coloniale.

En effet dans leur dimension colonisatrice, les littératures francophones rencontrent des peuples qu'elles jugent, à travers leurs conceptions de l'époque, le plus souvent *attardés.* Mais étonnamment ces peuples leur rappellent leur propre passé qui en art et en littérature, peuvent se révéler un … présent ! Romantisme, symbolisme puis cubisme n'ont-ils pas remis au goût du jour sculpture, musique et religions africaines, c'est-à-dire des arts populaires comme le romantisme avait tenté de le faire pour les plus anciennes traditions européennes ? En Europe, tout au long du XIXème siècle, la sensibilité romantique, entre autres, avait grandement contribué à jeter un regard nouveau sur ces expressions considérées parfois comme marginales, naïves, superstitieuses, et que l'on percevait désormais comme des sources de « vivante poésie » (Michelet). Des mondes paysans de George Sand, avec leurs traditions musicales et leurs rituels collectifs, aux profondeurs animistes, magiques, polythéistes, redécouvertes par Michelet dans son chef d'œuvre *La sorcière* (1862), ou encore avec l'affirmation que toute langue est une véritable vision du monde, que l'on retrouve au cœur de l'œuvre de Mistral, c'est un puissant mouvement culturel qui modifie la sensibilité de toute une époque.

De plus, avec l'expansion coloniale et le renforcement des grands empires mondiaux, écrivains et voyageurs vont aussi s'intéresser à des ailleurs culturels où ces cultures populaires se manifestent avec encore plus de vivacité et certainement avec une plus grande charge d'inconnu et de mystère. Certains ne manqueront pas d'établir des comparaisons suggestives entre ces réalités profondes d'Orient et d'Occident, d'Afrique et d'Europe : André Chevrillon par exemple qui dans sa *Bretagne d'hier* (1925) rapproche les *moussems* maghrébins et les pardons bretons et constate, en occident même, la persistance d'un sacré bien proche de

celui qu'il avait pu observer au Maroc ou en Inde. En effet, tout lecteur de la riche littérature consacrée à la découverte des cultures d'Afrique et du Maghreb durant l'ère des Empires, mais aussi bien des récits postcoloniaux, ne peut qu'être frappé par l'importance d'un thème transversal : celui de l'expression des cultures vernaculaires, autrement dit du vaste continent de l'oralité, des contes et légendes, des pratiques rituelles et magiques, des religiosités, en dehors même des formes plus savantes de la culture, celles que légitiment Ecoles, institutions officielles, orthodoxies religieuses, universités, pour l'essentiel dans le cadre d'une civilisation du livre et de l'écrit.

Pourtant Chevrillon n'est peut-être que l'annonciateur de l'entrée en scène des écrivains maghrébins et africains, et la manière nouvelle dont ils voudront exprimer, à partir d'une expérience vécue et non plus extérieure, ces cultures diverses. La problématique de l'identité culturelle, d'autant plus centrale que l'on se rapproche de l'ère des Indépendances. De Mohamed Dib à Tahar Ben Jelloun ou Mohamed Choukri, d'Amadou Hampaté Bâ à Léopold Sedar Senghor et Aminata Sow Fall la culture populaire occupe une place essentielle dans la création francophone. Elle est bien sûr au cœur du mouvement de la négritude et de son désir de donner une légitimité nouvelle à la poésie orale, aux mythologies et cosmogonies traditionnelles. Au Maghreb comme en Afrique noire, dans des contextes certes différents, on assiste à un même mouvement profond de relégitimation, de relecture et de littérarisation des croyances anciennes, bien qu'elles puissent nourrir des visions antagonistes : d'une vision romantique, relevant avant la lettre du réalisme magique, à la critique radicale de la superstition et la remise en cause des mondes illusoires dont griots et traditionnistes tissent la légende (Amadou Kourouma, Yambo Ouologuem).

… *Cultures populaires dans les littératures de l'ère coloniale* ?, nous demandions-nous à l'origine. … Pour finalement nous apercevoir que ces littératures finissent par se métamorphoser complètement réciproquement, et à se transformer dans la fameuse littérature du Tout-Monde que prônait Édouard Glissant : « Les auteurs qui écrivent en français proviennent des cinq continents, notamment de l'Afrique et même des pays outre-espace francophone. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils pensent qu'il n'est plus pertinent de parler de « littérature francophone ». Il faut plutôt parler de « Littérature-monde »[1] pour faire ressortir l'éclatement des frontières de l'espace francophone par cette littérature ». Dont acte.

Notre *Courrier de la SIELEC n° 10* présente, non en double publication, mais en avant-première, les quatre articles de cinq contributeurs du colloque *La Représentation des cultures populaires dans les littératures de l'ère coloniale,* (dont les actes vont paraître prochainement au Maroc) : **Aïni Betouche, Fatima Bouhkelou, Denise Brahimi, Jean -Bernard Evoung Fouda et Rachid Zaouri**. La sélection de la SIELEC n'est qu'un panel, forcément limité, basé sur une recherche de diversité caractéristique. Les articles non retenus sont d'aussi bonne qualité. Les auteurs le comprendront. Mais il fallait faire un choix, sachant que la totalité sera bientôt disponible.


## Annonce pour la revue *Le Saharien*

*Le Saharien* est une revue culturelle s'adressant à un public averti et exigeant qui souhaite enrichir sa compréhension du monde saharo-sahélien A raison de quatre numéros par an, la revue se propose donc d'offrir des clefs de compréhension de ce monde complexe et multiple dont l'importance ne peut être ignorée, non seulement en raison de l'actualité mais aussi parce que cet espace, son histoire, ses hommes ont encore beaucoup à nous apprendre.

Seule revue généraliste entièrement consacrée au Sahara, elle publie des articles de recherche de bonne lisibilité, tout autant que des relations de voyage, des documents et des analyses peu accessibles ou des informations d'intérêt majeur.

S'appuyant sur "La Rahla-Amicale des Sahariens", association forte de ses 80 années d'existence, de ses 600 membres et de son fonds documentaire **exceptionnel** (bibliothèque, cartothèque ...), *Le Saharien* est une quasi-exception dans le monde des médias spécialisés.

Diffusée par abonnement dans une douzaine de pays, elle peut prétendre au statut de revue internationale.

Editée par une association reconnue d'utilité publique, son indépendance est le gage de sa continuité.

**Pour tout renseignement concernant la revue (abonnement, achat de numéros ...), contact :** 01 44 92 05 03 ou redaction@lesaharien.fr

**Pour toute soumission d'articles, contact :** sre-daction.revue@gmail.com

# *La mise en représentation de la culture populaire dans « La Colline oubliée »*
## *de Mouloud Mammeri*

**BETOUCHE Aïni** et **BOUKHELOU Fatima-**
Département de Français, Faculté des Lettres et des Langues, Université Mouloud Mammeri, Tizi Ouzou, Algérie

Publiée en 1952 aux éditions Plon, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri met en représentation un univers primordial que meuvent et promeuvent des rituels et des traditions plusieurs fois séculaires. Il s'agit, dans la présente communication, de démontrer en quoi les rituels festifs tels que la *sehdja* et la *hadra* constituent des formes populaires fortement imprégnées de Sacré favorisant la structuration de la communauté tout en lui évitant toute désintégration. En effet, toute communauté se régénère et perdure grâce à la coexistence des deux dimensions que sont la dimension apollinienne représentant la structure d'en haut et la dimension dionysiaque ou champêtre représentant la structure d'en bas incarnée dans *La Colline* oubliée par la figure androgyne de Mouh le berger.

La combinaison des deux dimensions *sus-citées* garantit la cohésion de tous les éléments *« sociétaux contradictoriels »*[1] en présence. La structure surplombante supporte de se laisser porter par la structure d'en bas. Ainsi, lorsque l'apollinien en vient à s'affaiblir, la réactivation de la dialectique des deux dimensions se sous-tendant rentre en action pour redynamiser l'élan jubilatoire. La structure apollinienne en appelle à l'irruption des forces souterraines qui s'originent au sein même de la *« socialité intérieure »*[2]. Une fois convoquées, ces forces entrent en lice pour restaurer la cosmogonie.

Nous allons démontrer que la *sehdja* et la *hadra,* qui constituent, pour reprendre Michel Maffesoli, des formes euphémisées de l'orgiasme, sont omniprésentes dans *La Colline oubliée* et partant dans la société berbère traditionnelle, qu'elles sont convoquées et vécues chaque fois que le corps social ressent le besoin de se régénérer. En effet, la régénération d'un ordre sociétal ainsi que la perdurance de sa vitalité résultent de l'inversion des rôles : *« En mimant le désordre et le chaos au travers de la confusion des corps, le mystère dionysiaque fonde périodiquement un ordre nouveau, il souligne aussi la prééminence du collectif sur l'individualisme et son corrélat rationnel qu'est le social »*[3].

### *La sehdja*

La sehdja est l'une des formes la moins orgiastique des deux. Périodiquement célébrée par les jeunes gens, exclusivement masculins, avec toutefois la présence féminine/masculine de Mou l'Androgyne, la sehdja favorise la régulation du trop plein de l'énergie pulsionnelle, qu'elle extériorise et canalise. La cérémonie que nous allons analyser présente un caractère particulier en ce sens où elle est exceptionnelle du fait qu'elle est initiée à l'instigation du cheikh, garant de la morale religieuse et de la tradition. L'événement que s'apprête à vivre la communauté est grave au point de requérir la présence de tous. En effet, la mobilisation de tous les jeunes gens aux côtés des Forces Alliées affecte la communauté au plus profond d'elle-même si bien qu'elle réagit en faisant appel à toutes les forces qui l'animent, et dans une « totalisation rituelle »[4], elle fait en sorte de revenir à une « régression à l'indistinct primordial » [5] pour réactiver la cosmogonie. Aussi peut-elle être à même de conjurer la mort et le malheur :

*« Que les femmes aillent ce soir à la fontaine comme aux jours de fête. Le cheikh pensait ainsi exorciser le malheur (…). Dès le début de l'après-midi commença le défilé chatoyant des femmes, jeunes et vieilles, belles ou laides, vers la fontaine. Il n'y en avait jamais tant eu parce qu'il fallait tout ce nombre pour écarter la menace »*[6].

Les frontières entre les interdits s'effacent. Toutes les jeunes forces mâles du corps social sont convoquées pour se conjoindre par l'esprit à leurs homologues femelles qu'ils admirent sous le regard jadis farouche des gardiens de la tradition devenus complices[7] le temps que s'accomplisse la cosmogonie. Aussi la *sehdja* va-t-elle favoriser l'accomplissement de cette opération, au cours de laquelle a lieu la transformation psychique en dynamique sensuelle : les jeunes gens qui se sont repu/rempli les yeux du spectacle des plus belles femmes durant ces moments vespéraux auront à évacuer cette énergie psychique et à la transformer en dynamique sexuelle. La *sehdja*, avec son

substrat érotique, est une manière de rappeler l'intime liaison de la vie et de la mort, de conjurer celle-ci et d'exsuder l'éros. La *sehdja* rééquilibre les deux dimensions, ouvre les possibilités et allège les contraintes sociales ; c'est un vecteur de puissance, de dynamisme et d'effervescence indispensable à l'équilibre individuel et sociétal. La *sehdja* culbute l'institué par trop mortifère :

*« Quelque chose vraiment était changé dans Tasga. Pour voir passer le long cortège nous étions là, tous les jeunes du village, à la fois ceux de la bande et ceux de Taasast, assis en file sur les dalles de schiste de la place des Ormes (…). Les autres descendirent sur l'aire pour une sehdja qui devait être pour moi la dernière. Je ne crois pas que j'oublierai jamais cette nuit, dont notre longue attente sur les dalles froides de la place ne fut que le silencieux prélude »*[8].

La conjonction des deux univers a lieu à la faveur de la nuit, à même l'aire - laquelle constitue l'assise, le nid, et réfère aux profondeurs abyssales. Ainsi, c'est de ce creuset de la chaleur qu'est le centre du monde, et partant, de l'énergie[9], que sourd la passion souterraine et profonde qui vient irradier le monde de la surface. *« Comme une présence obscure, mais qui n'en est pas moins réelle, elle sous-tend toutes les situations et les représentations qui se donnent à voir»*[10]. Cette force abyssale vient alors ressourcer et renflouer le monde de la surface. Tel est le rôle de la *sehdja*, menée par Mouh, le berger, qui agit à l'image de son dieu tutélaire, Dionysos *« l'indivisé »*, avec la participation de tous les jeunes bergers *« venus nombreux se joindre sur l'aire »* et conjoindre les forces dionysiaques en présence surdéterminées évoquées par *« les champs de figuiers d'alentour »*[11].

Le figuier étant, dans la mythologie grecque et latine[12] l'arbre de Dionysos/Priape, l'on infère qu'il s'agit bien d'une opération de régénération des forces apolliniennes dégénérescentes par l'impulsion de forces contradictorielles et régénératrices. Ainsi que le souligne Michel Maffesoli *« l'orgiasme est bien une plurialité conjointe »*[13] : ce sont donc les diverses composantes de l'agrégation humaine constituant la structure anthropologique qui sont sollicitées pour assurer dans la « synarchie » - ce principe d'ordre- la cohérence et l'équilibre de cette agrégation. La plurialité dans la confusion revigore un corps social qui, en perte de force, risque de s'anémier. Pareille anémie est, en l'occurrence, évoquée par les *« dalles froides de la place »*, lesquelles vont pouvoir être réchauffées grâce au feu nouveau, allumé par les jeunes, un feu sexualisé, qui ne meurt pas ; selon Bachelard, en effet: *« Le feu rénové retrouve sa nécessité génétique. »*[14] Les métaphores filées de la régénération de la terre fécondée mettent l'accent sur cette confusion évocatrice de débridement orgiastique.

L'ensemble des jeunes du village, aidés par les bergers des alentours procèdent à la co-re-création du monde, à l'instauration de la confusion primordiale. Ils miment cette dernière en y apportant leurs forces paroxystiques, dans une alliance de fougues toutes neuves. L'aire, qui réfère à la Grande Mère, à la terre - *génitrix*, est violemment caressée, doucement violentée par ces jeunes dieux pleins de vitalité qui *« débordent les champs de figuiers d'alentour »*, c'est de la sorte que s'instaurent la *co-union* et la *comm-union* des êtres et du cosmos. Le débordement atteint son comble par la danse qui déroule ses évolutions à proximité des flammes : c'est une danse tour à tour lente et violente, langoureuse, voluptueuse et passionnée, qui s'engrène dans un déchaînement extatique. Ces trépidations et trépignements collectifs à la lueur du feu annoncent le renouvellement : « Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà »[15]. L'élément igné, fortement sexualisé, surdétermine le symbolisme de la scène et lui prête un caractère des plus orgiastiques.

Les pieds trépidants et frénétiques - *analogons* phalliques- battant la terre-mère, confèrent à la scène un aspect d'autant plus surréel et mystique que l'opération suggère une pénétration dans l'intériorité intime de la substance, d'une substance saisie dans sa profondeur et dans sa puissance génésique. De telles images renforcent la surréalité et la cosmicité de l'opération cultuelle. Le monde ancien et moribond, dont les forces déclinent et vont s'affaissant, se trouve ainsi suppléé par un autre, juvénile, plein de sève et de robustesse. Les puissances chtoniennes viennent ressourcer les forces apolliniennes. Ce sont là des images de la réintégration de la totalité primordiale :

*« Pour un soir cependant il redevint le Mouh*

*qu'il avait été. Je le revois qui danse. Loin du grand feu que nous avions allumé et dont les lueurs le rendaient vaguement semblable au sorcier de quelque peuplade fétichiste, Mouh évoluait comme irréel, tour à tour frénétique comme si quelque démon l'habitait, ou lent comme s'il procédait à un envoûtement. La flamme faisait se jouer des ombres sur sa figure impassible ».* [16]

Mouh, efféminé, est à l'image de Dionysos, doué à la fois *« pour l'amour et la mort »*[17]. Il conjugue jouissance et volupté, il multiplie le désordre des passions, provoque le resurgissement d'une nature débridée. Le grand feu dont les *« lueurs le [Mouh] rendaient vaguement semblable au sorcier de quelque peuplade fétichiste »*[18] lui confère cette stature de thaumaturge officiant à la mort d'un monde et au renouveau de la vie avec ses forces neuves et vives : *« Quand il eut fini, il s'enveloppa dans les pans amples de son burnous et sans rien dire, comme jadis, Mouh alla s'adosser seul dans un coin contre un frêne, comme pour attendre que le dieu doucement le quittât »*[19].

Ces icônes présentent un Mouh à l'âpre beauté démoniaque, à la « figure impassible sur laquelle se jouent les ombres de la flamme » procédant à l'hiérogamie que Michel Maffesoli définit comme « un simulacre, ritualisant l'union fécondatrice de la nature et de l'homme »[20]. Cette simulation est celle d'un mariage généralisé qui garantit la continuité du monde, en unissant les puissances chtoniennes et le monde de la surface. Il faut noter que Mouh avait ôté son burnous comme pour *« se dépouiller ainsi de la peau d'un animal »* – ici *« du serpent »* qui selon Mircea Eliade, est une virtualité du Feu, de la Vie- Agni, le dieu du Feu et du foyer, le dieu lumineux est consubstantiel, au serpent[21]. En se débarrassant de la condition profane, Mouh est en mesure d'effectuer le cérémonial. Mircea Eliade affirme par ailleurs que *«c'est peut-être de l'image de la naissance du feu que dérivent les spéculations de l'essence oephidienne d'Agni »*[22]. Naissant des ténèbres ou de la matière opaque comme d'une matière chtonienne, le feu rampe comme un serpent. Ces images du berger avec ses évolutions reptiliennes, s'enroulant dans son burnous et s'adossant à l'arbre sacré sont des images qui montrent la résorption des contraires et l'annulation des oppositions, survenant au terme de toute opération rituelle de ce genre[23].

Si l'on pense par ailleurs que dans l'imagerie alchimique, le serpent est la base de toute Œuvre, selon Gilbert Durand[24], l'on peut facilement inférer que le Feu et l'Eau se combinent pour donner naissance à la Parole et à l'Esprit, à la *tamusni*. Au terme de l'opération rituelle, Mouh remet son burnous, lequel se trouve être un autre symbole, celui d'un corps de valeurs supérieures. L'acte cultuel se parachève au moment même où Mouh[25] s'adosse contre le frêne, arbre symbolisant, dans la mythologie kabyle, l'arbre fondateur[26] supportant la voûte céleste et prenant racine dans la Sagesse. Ainsi les images s'enracinent-elles de plus bel et le foyer d'ambivalence, que ces images analogues rendent plus congruent, se renforce : le déchaînement dionysiaque plonge dans les profondeurs, se repaît de la sagesse de l'apollinien qu'il dé-construit pour mieux procéder à sa *re-création*. Les deux mondes *co-habitent* et *co-opèrent* de concert à la perdurance d'un sociétal équilibré. En définitive, la socialité résulte nécessairement, non de l'exclusion totale de la différence, mais de son acceptation et de son intégration, si dissemblable et si singulière soit-elle. Toute communauté fût-elle la plus rigoriste - désireuse de préserver son harmonie et de se préserver elle-même- se doit d'admettre en son sein des valeurs diverses, particulières et contradictorielles, lesquelles, conservées en tant que telles, lui assurent vitalité et continuité.

L'exemple de la *sehdja* est une illustration parfaite de ce que peut apporter un comportement aussi insolite dans une société aussi rigide et aussi puritaine que peut être la société berbère. C'est l'élément dionysiaque festif par excellence, avec la flûte et la danse, qui constitue une sorte de soupape de sécurité. Le sentiment vitaliste permet à l'agrégation sociale de se régénérer, de se maintenir vivace en s'acceptant dans toute son hétérogénéité : *« La fusion mystique, orgiaque, permet à la subjectivité de trouver sa plénitude. En acceptant la finitude que représente le contradictoire et la mort, en l'affrontant tragiquement elle s'inscrit dans une globalité cosmique »*[27]. La figure du berger se travestissant joue un rôle capital dans la *re-constitution* de la culture berbère, elle incarne cette force profonde, la plus inconsciente, qui irrigue le corps social grâce à un pluralisme passionnel,

pulsionnel et fusionnel, en lui insufflant de continuelles bouffées d'oxygène. Meneur même de la *sehdja*, Mouh en est aussi la sève, il est le cœur même de ce chœur, le cœur de cette sève.

***La hadra*, forme euphémisée de l'orgiasme**

Fortement enracinée dans les pratiques quotidiennes sous des modulations diverses, la *hadra* est la plus significative des formes euphémisées de l'orgiasme. Elle consiste dans la manipulation de cette immense réserve de forces souterraines, secrètes et sacrées que recèle toute société, et notamment la société populaire. Les forces anthropologiques qui renferment toutes les virtualités préexistant à la fissure de la « *totalité compacte* »[28], constituent un formidable réservoir dans lequel la société vient régulièrement puiser de nouveaux élans, et ce, en réintégrant cet état originel *in illo tempore* afin de *re-susciter* l'accroissement de ses puissances et de renouveler ses virtualités. Aussi, le passage suivant vient-il mettre en exergue la présence latente et occulte de la dimension orgiastique au sein de la culture populaire. Cette dimension, semblant constituer le substrat qui fonde cette culture, sous-tend de la sorte la structure sociétale.

L'activation de cette dimension est mise en branle aux moments les plus cruciaux auxquels peut être confrontée la communauté. L'explication que donne Michel Maffesoli semble des plus appropriées à la situation analysée : « *Quand l'élan initial est rouillé, quand la sclérose guette la structuration humaine, le désordre, la débauche, l'effervescence rappellent la nécessité de l'organicité, d'un ordre différencié* »[29]. Ici, s'établit un rapport autre que celui que nous avons vu plus haut. C'est la femme-terre -culture qui est fécondée par l'absorption de l'énergie masculine, de la force virile qui doit aider à sa régénération. Dans une communion plurielle qui mime la Confusion originelle et orgiastique, hommes et femmes se retrouvent et s'adonnent à cette « grande mort » qui est une explosion de vie de l'ensemble :

« *Soudain un grand coup d'archet du turban vert fit gémir le violon ; un tam-tam battit à se rompre, ( …) une vieille femme vint conduire une à une au milieu de la salle toutes les jeunes femmes qui étaient venues subir la hadra. Elle les entassa toutes en une grosse masse vivante où l'on ne distinguait rien que des étoffes parce que toutes baissaient la tête. La musique continuait (…) sauvage, monotone, martelante, déchaînée…* »[30].

La musique joue un rôle prépondérant dans la mise en situation et participe à l'instauration d'une atmosphère orgiastique. Tour à tour provocatrice et suggestive, elle est prélude et accompagnement à cette con-fusion des esprits et des corps, brouillant les limites et effaçant les barrières. L'accompagnement musical permet et favorise « *le renversement des comportements [qui] implique la confusion des valeurs, note spécifique de tout rituel orgiastique* »[31]. Tout est mis en œuvre pour que cette ré-union orgiastique s'accomplisse et que les participants s'y adonnent dans la con-fusion la plus débridée. De fait, la « *régression à l'indistinct primordial* »[32] s'effectue et aide à « *la restauration symbolique du Chaos* »[33], au travers de cette « *masse vivante* », que sont les femmes réunies à cet effet :

« *Dans chaque coin des hommes, des femmes étaient secoués de frissons; ils (…) remuaient convulsivement les épaules au rythme du violon. Un second coup d'archet prolongé et plusieurs hommes à la fois, rejetant leurs burnous, poussèrent un cri de bête fauve et sautèrent au milieu de la pièce; ils se tenaient par les bras et dansaient.(…) Des femmes, des hommes, des jeunes gens fougueux, des vieillards, dont le délire orgiaque décuplait les forces, sautèrent à leur tour et, se tenant aussi par les bras, formèrent autour du tas immobile des jeunes femmes stériles un cercle délirant* »[34].

Nous avons là une union double, un androgynat féminin /féminin, figurées par les deux jeunes femmes qui s'acharnent sur Aazi, de deux manières complémentaires et duelles comme pour décupler les forces génésiques et provoquer la « *pénétration-fécondation* » confuse et *con-fusionnelle*. Cette con-fusion des consciences et des inconscients est une *comm-union*, Emile Durkheim soutient en effet que « *toute communion des consciences, sous quelques espèces qu'elle se fasse, rehausse la vitalité sociale* »[35]. Le travestissement intersexuel et l'androgynie symbolique -de ces femmes mimant les hommes - dans un « *déploiement de force bestiale* » *sont* « *homologables à des orgies sexuelles* »[36].

Un isomorphisme certain peut être dégagé à travers l'évocation des deux jeunes femmes aux cheveux crépus qui renforce ainsi l'aspect orgiastique de la scène. Cet isomorphisme se trouve alors surdéterminé par une métaphore filée animalière et sauvage: « *glousser, bêtes fauves, force bestiale…* ». Les femmes « *venues subir la hadra* » sont effectivement passives, elles sont « *entassées toutes en une grosse masse vivante* ». Une telle communion de chair d'où n'émerge aucune tête - parce qu'elles étaient « *toutes baissées* » -, évoque la mère-génitrix se faisant labourer par les analogons phalliques des danseurs fougueux, sautant de toutes leurs forces décuplées autour du « *tas immobile* », consentant et passif que forment les « *jeunes femmes stériles* ».

Le redoublement de toutes les forces conjuguées et plurielles est un outrepassement de soi dans tous les sens du terme, généré par la multiplication des énergies pulsionnelles et génésiques des forces créatrices. Cet outrepassement est par ailleurs renforcé par le dédoublement des rôles masculin/féminin et le dépassement des forces déclinantes se décuplant dans un rejaillissement sans cesse renouvelé :

« *Pelotonnée sur elle-même, la tête sur les genoux de Davda et couverte d'un foulard noir, Aazi laissait déferler sur elle ce déchaînement ( …) de râles extatiques dans l'espoir qu'un pareil déploiement de force bestiale allait éveiller dans son sein un souffle de vie. Une toute jeune femme vint lui enfoncer sa tête crépue dans les côtes* ».[37]

La multiplication des forces est justement rendue possible par l'évocation de toutes les puissances cosmiques, animales, instrumentales, animées et non animées, puisque même les violons gémissent et que l'archet se met à vivre et à vibrer. L'ordre devient désordre, chaos où se mêlent le féminin et le masculin et où s'abolissent les frontières du mal et du bien. La société oublie ses normes pour se repaître à même l'original chaos. La communion de tous, advient par déchaînement des passions dans une plurialité conjointe[38]. Le contradictoriel est à l'œuvre, il opère alors pleinement pour impulser la flamme du renouveau à un social anémié, mais aussi à cette dimension surplombante qu'est l'apollinien figuré par la culture d'en haut.

l'originel Chaos, qui a pour fonction la refécondation de la *tamusni*. Incarnée par Aazi, l'épouse stérile, cette dernière, est dans l'attente d'être réactivée par ce « *déchaînement de rythmes démoniaques et de râles extatiques dans l'espoir qu'un pareil déploiement de force bestiale allait éveiller dans son sein un souffle de vie* »[39]. Pareille déviation aux normes érigées en dogme montre manifestement que la socialité fonctionne, et qu'elle ne le fait pas seulement sur un moralisme rigide, qui se trouve être « *un devoir-vivre* », un « *vivre* » selon un code de bienséance rigoriste. Cette déviation ou déviance est une manière absolument éthique de vivre le collectif, de vivre une relation à l'Altérité qui, de la sorte, intervient comme force de contradiction et d'équilibre, force extrêmement salubre et salutaire, du fait qu'elle constitue un contrepoids aux forces surplombantes, étouffantes et mortifères. Nous pouvons conclure alors que la collectivité est loin d'être figée dans l' « immobilité enchantée des sociétés « *ethnologiques* » »[40] ainsi que le soutient Mouloud Mammeri[41]. Gilbert Durand confirme cette thèse, affirmant que « *toute psyché, individuelle ou collective* » *normale* » (c'est-à-dire ayant un pronostic normal de survie, et non condamnée à un effondrement rapide) est équilibrée d'altérités diverses, elle est « *tigrée* ». [42]

La mobilité, la variabilité et la discontinuité sont nécessaires et requises au maintien de la cohérence de l'ensemble du corps sociétal, tout en l'étant néanmoins dans le respect de certaines limites, car au delà d'un certain seuil, la société court le risque de voir ses composantes se déliter et se désagréger. En effet, ainsi que nous venons de le voir, un social monolithique où ne dominerait que le primat de l'apollinien est condamné à connaître une inéluctable dégénérescence de ses forces. C'est pourquoi il a besoin d'un apport contradictoriel puissant : la dimension dionysiaque apporte la contradiction et constitue un contrepoids énergique et énergétique à la puissance apollinienne. La fureur et la frénésie dionysiaques contrebalancent la frilosité et la rigidité apolliniennes. Les deux dimensions que nous venons de voir constituent les deux pôles de la culture berbère, mises en représentation dans *La Colline oubliée.* La première structure est régie par des principes de rigueur et de productivisme. La seconde est la dimension dionysiaque que avons

analysée.

Cette double polarité recoupe sur le plan métaphysique une polarité entre « *essence* » et « *substance* ». La polarité terrestre est une polarité féminine, matricielle et matérielle, qui vient se poser et s'opposer comme alternative à la polarité masculine, active et spirituelle. Il faut noter la forte synergie entre la pensée, qui est représentée par la culture codée, et la sensibilité, qui se trouve être symbolisée par la culture vécue. Cette synergie se manifeste dans les rapports même qu'entretiennent les expressions des deux aspects de la culture, des deux manières de vivre et de se situer par rapport à la vie et à la mort, au monde. Nous venons de voir aussi que les rapports sociaux sont des rapports animés par et à partir de tout ce qui est intrinsèque, profondément et organiquement vécu au quotidien. Il y a, en outre, recentrement de ces rapports sur ce qui est de l'ordre de la proximité. Ces rapports forment une chaîne qui relève de l'ordre de l'émotionnel, ils participent à l'élaboration d'une manière d'être et d'un art de vivre, d'un savoir-vivre, où tout ce qui est ressenti, vécu et partagé avec les autres prédomine sur tout le reste, et l'emporte sur n'importe quelle autre considération.

Ces deux aspects qui s'opposent par leur polarité n'en constituent pas moins pour l'un et l'autre *l'ispe* et *l'idem*. La tradition vécue, populaire est le versant de la tradition codée et savante. Ces deux dimensions essentielles, bien que contradictorielles, sont nécessaires à la pérennité de la vie et de la survie de cette culture. Les deux ordres se soutiennent, s'opposent et entrent en conflit non pour s'éliminer l'un l'autre mais pour se réactualiser l'un dans l'autre, l'un par l'autre. Parce qu'une tradition, toute traditionnelle fût-elle, est vivante, vivace et de ce fait, elle sécrète elle-même sa propre modernité. Elle se meut et dans cette labilité incessante et secrète, elle produit de la vie, de l'art et des manières d'être, qui, tout en étant profondément particulières, n'en sont pas moins absolument universelles.

**Bibliographie**

**Corpus :**

MOULOUD, Mammeri, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

**Ouvrages théoriques :**

- BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du Feu*, Paris, Librairie Gallimard, 1949.
- DURAND Gilbert, *L'Âme tigrée*, Paris, Denoël Gautier, 1980.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études», 1969.
- DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 1996.
- DURKHEIM, Emile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuses. Le système totémique en Australie,* Paris, PUF, 5°éd. coll. « Quadrige, Grands textes », 2003.
- ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe*, Entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Paris, Pierre Belfond, coll. « Entretiens », 1978.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
- MAFFESOLI, Michel, *L'Ombre de Dionysos*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985.
- MAFFESOLI, Michel, *Au Creux des Apparences. Pour une éthique de l'esthétique,* Paris, Plon, 1990.
- MAFFESOLI, Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, 1979. Réédition Desclée de Brouwer, 1998.
- MAMMERI, Mouloud, « « Aventures et avatars de la modernité en pays du tiers-monde », (*Table Ronde sur modernité et traditions dans les sociétés berbères*, Ceram, Mai 1986, Paris), repris in *Culture savante, culture vécue* (Études 1938-1989), Alger, Tala, 1989

1 Nous empruntons ces termes à Michel Maffesoli *in L'Ombre de Dionysos*, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1985, p. 126.

2 Michel Maffesoli, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, 1979, Réédition Desclée de Brouwer, 1998, p. 13.

3 Michel Maffesoli, *Au creux des apparences*, Paris, Plon, 1990, p. 19.

4 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, p. 140.

5 *Ibidem*.

6 *La Colline Oubliée, op. cit*., p. 94.

7 « Plusieurs vieillards passèrent qui ne nous dirent rien. Ils savaient que nous n'étions là en silence que pour admirer les jeunes femmes les plus belles… » *La Colline oubliée*,

8 *La Colline oubliée, op. cit.,* p.94.

9 Michel Maffesolli, *L'Ombre de Dionysos*, *op cit*., p. 184.

10 Michel Maffesolli, *L'Ombre de Dionysos*, *op cit*., p. 184.

11 « Des jeunes d'Aourir avertis par Raveh, des bergers s'étaient joints à nous, nous étions si nombreux que sur l'aire nous débordions sur les champs de figuiers d'alentour. » *La Colline Oubliée*, *op. cit*., p. 94.

12 « Dans des inscriptions funéraires latines, Priape est désigné comme *mortis et vitea locus* ». Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos, op.cit*., p. 124.

13 *Ibid.,* p. 140.

14 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 76.

15 Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 35.

16 *La Colline Oubliée*, *op. cit*., p. 95

17 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos, op. cit.,* p. 27.

18 *La Colline Oubliée*, *op. cit.*, p. 94.

19 *La Colline Oubliée*, *op. cit*., p. 95.

20 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos*, *op. cit*., p. 63.

21 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit*., p. 110.

22 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit*., p. 110.

23 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit*., p. 110.

24 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études», 1969, p. 147.

25 « Quand il eut fini, il s'enveloppa dans les pans amples de son burnous et sans rien dire, comme jadis, Mouh alla s'adosser seul dans un coin contre un frêne, comme pour attendre que le dieu doucement le quittât ». *La Colline oubliée,* p. 95.

26 *Dictionnaire des symboles*, *Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Editions Seghers et Jupiter, Paris, 1973, p. 361.

27 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos*, *op. cit*., p. 144.

28 Nous empruntons cette expression à Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit*., p. 141.

29 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos*, *op. cit*., p. 130

30 *La Colline Oubliée*, *op. cit.,* p. 90.

31 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit.,* p. 143.

32 *Ibidem.*

33 *Ibidem*.

34 *La Colline Oubliée*, *op. cit.,* p. 90.

35 Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*. *Le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 (5ème édition), p. 575.

36 Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, *op. cit*., p. 143.

37 *La Colline Oubliée, op. cit.,* p. 90.

38 Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos, op. cit*., p. 140.

39 *La Colline Oubliée, op. cit*., p. 89-90.

40 Mouloud Mammeri, « Aventures et avatars de la modernité en pays de tiers-monde », *Culture savante culture vécue*, *op. cit*., p. 209.

41 *Ibidem*.

42 Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, coll. « Ateliers de l'imaginaire », 1996, p. 157.

# *À propos de quelques éléments de la culture populaire béti (Cameroun) dans l'épopée de Ndzana Ngazo'o*

**EVOUNG FOUDA Jean Bernard**
Université de Yaoundé I, Département de français

## Introduction

Dans la classification des différents types d'expressions culturelles, il y a une forte tendance à ranger la culture populaire dans la première catégorie, celle qui fait allusion à la culture folklorique qui a partie liée avec les arts, avec les usages et les traditions populaires. Richard Laurent Omgba le perçoit justement. Il écrit :

« *Le folklore est défini comme l'ensemble des arts, des usages et des traditions populaires. Dans l'acception la plus usuelle, il est l'ensemble des choses, des faits, des comportements que l'on juge amusants et pittoresques, que l'on ne saurait prendre au sérieux. À l'observation, il correspond le mieux à notre pratique courante de la culture* »[1].

Dans ce sens, la culture populaire renverrait donc à la pratique courante de la culture, avec ce que cela comporte comme habitudes, croyances, comportements, conceptions de la vie et des phénomènes qui y surviennent, etc. Évidemment, l'épopée de Ndzana Ngazo'o met au goût du public des pratiques, des comportements ainsi que certaines habitudes des Bétis du Cameroun dans le temps passé qu'il convient de convoquer afin d'en saisir la portée générale au cours de notre réflexion. Nous pensons notamment au recours à la magie par les Bétis pour des besoins de séduction, de guérison, de conquête ; aux ruptures et continuités entre le monde des vivants et celui des morts dans cet univers ; à la pratique de la palabre publique (*l'essié*) pour des cas de guérison spéciale. Mais avant l'analyse de ces différents éléments dans cette épopée, il semble utile de rappeler ou de faire une synthèse du chant en question.

## Le posé

L'épopée de Ndzana Ngazo'o a été longtemps chantée par le Mvet, et parfois de bouche à bouche, avec des variations d'un chanteur à un autre, d'un compositeur à un autre. Elle n'avait donc pas de supports fixes, quoiqu'elle relatait dans son ensemble les (més)aventures de Ndzana Ngazo'o. Mais, ces dernières années, elle a connu un regain d'intérêt sur un double plan : artistique et scientifique. Sur le plan artistique, l'épopée de Ndzana Ngazo'o a connu une bonne interprétation/adaptation musicale par l'artiste camerounais Oncle Pathaléon. Ce musicien semble restituer à cette épopée son ton véritable et ses sensations originales. Il paraît même donner forme, corps, âme et vie à ce chant populaire. Sur le plan scientifique, l'épopée a connu une transcription qui, au regard du ton, de la ponctuation, de la forme même de ses vers, respecte les aspects de l'écriture oragraphique ; ce qui par la suite a alors permis aux chercheurs et universitaires camerounais de tenir un grand colloque ayant donné lieu à une publication scientifique[2].

Mais, malgré cette récente activité, la matière de Ndzana Ngazo'o est loin d'être épuisée, tant sa richesse est pluridimensionnelle : l'épopée peut en effet être lue par les anthropologues, les littéraires, les philosophes, les ethnologues, etc. Raison pour laquelle nous y revenons. Sur le fond, le texte recueilli, auprès du Barde Awono Ekassi en langue Eton par Ernest Pierre Mani et Marcien Towa, raconte l'histoire de Ndzana, un homme qui aimait beaucoup les femmes, au point de signer un pacte avec l'une d'elles qui était mariée, Agnès Abomo. Quand elle décède et va dans l'au-delà, Ndzana est obligé de la suivre pour respecter le pacte qu'ils avaient signé. Par conséquent Ndzana meurt[3] et, dans l'au-delà, il continuera à aimer cette femme. Son mari va chercher à éliminer physiquement l'intrépide amoureux. Heureusement pour Ndzana, les Benyagda volent à son secours. Ndzana à la fin recouvre la santé.

Cependant, comme l'indique à raison Hubert Mono Ndzana[4], certaines variantes de l'épopée font de cette Minko (Dans le corpus Agnès Abomo) une veuve d'Ossongo, père de Ndzana Ngazo'o, et coépouse de Nga Zogo, que le fils restera

aimer comme il est de coutume. D'autres en font plutôt la veuve d'un autre notable du village (une banlieue d'Obala) qui, de son vivant, supportait mal ce cocuage qu'il va sévèrement punir par la mémorable bastonnade servie au pays des morts à ce rival téméraire. Comme on peut le constater, l'épopée Eton comporte plusieurs variantes et connaît à coup sûr des réactualisations nécessaires. Mais dans l'ensemble, sauf dans de rares cas, le fond de l'histoire demeure identique et intacte dans son organisation ainsi que sa relation des faits.

**De la magie dans l'univers béti**

L'un des éléments saillants de la culture populaire des Bétis du Cameroun qui transparaît dans l'épopée de Ndzana Ngazo'o est le constant recours à la magie par le peuple en question. Certaines versions de ladite épopée montrent en effet Ndzana en difficulté avec sa virilité. Ce qui vaut des railleries à sa mère, elle-même veuve, qui décide de soigner son fils grâce à la pharmacopée traditionnelle et avec l'aide de ses coépouses. Le remède ainsi administré tient à plusieurs écorces d'arbres dont les vertus aphrodisiaques ne sont aucunement contestables (certaines versions parlent plutôt d'un philtre magique). Ce qui en fait ipso facto un super héros aux vastes capacités sexuelles et qui dispose désormais d'un caleçon banlon ayant sept poches. Dans chacune desdites poches se trouve une écorce qui soutient la virilité de Ndzana.

Le rôle ainsi assumé par la mère et ses coépouses lui convient parfaitement dans l'univers Béti au Cameroun. Pour des questions de guérison en effet, c'est la femme qui s'en occupe le plus souvent. C'est aussi elle qui est la garante de la purification des hommes (la question des sexes exclue) dans les faits au sein de cette société[5]. C'est dire alors qu'elle maîtrise parfaitement la science des écorces et des herbes au point de conduire heureusement un rituel pourtant enclenché par les hommes. Dans ce sens, elle joue un rôle capital dans la société béti et justifie, à partir de là, le titre des travaux de Doctorat de Henri Ngoa : *Non, la femme camerounaise n'était pas opprimée*[6]. Cependant, les variantes de l'épopée qui considèrent que Agnès Abomo était la femme du père de Ndzana ne seraient pas totalement dénuées de sens car, elles s'appuient sur un principe de la culture populaire béti bien connu et répandu : la tradipraticienne qui guérit l'infirmité sexuelle subit elle-même le premier test de virilité de son patient et, il n'est pas interdit qu'une relation amoureuse naisse entre les deux. Hubert Mono Ndzana consolide cette thèse. Il écrit :

« *Bien que certaines versions de l'épopée dépeignent le héros comme un superman de l'érotisme, incapable de discipliner ses instincts (Nké Abessolo), d'autres le décrivent au contraire sous les traits d'un impotent sexuel qui désespérait sa mère Nga Zo'o, mais que la coépouse de cette dernière va soigner à l'aide d'un philtre magique, avant de l'expérimenter elle-même et d'en faire son amant pour toujours* »[7].

De toutes les manières, la scabreuse description des ébats amoureux des deux partenaires dans l'épopée est tout à fait hallucinante, tant les performances de Ndzana sortent de l'ordinaire. Tenez par exemple : les quatre pieds de leur lit se sont effondrés, les sept couvertures que comportaient le lit furent déchiquetées, la femme elle-même fut complètement épilée, alors que ce même rapport sexuel ne touchait toujours pas à son terme. Il s'agit donc là des performances qui relèvent de l'extraordinaire, du magique tout simplement. Sur un tout autre plan, on note également le recours à la magie dans l'épopée de Ndzana Ngazo'o à travers le pacte que les deux amants signent. Celui-ci met en exergue des pratiques et des objets que l'univers Béti n'ignore pas dans sa réalité ainsi que son quotidien. Il s'agit par exemple du sang, véhicule de l'âme et gage de l'attachement indéfectible à l'engagement pris, de la bague qui devient un liant spirituel (et non simplement social comme le veut l'usage courant et moderne de cet objet) entre les deux parties. D'ailleurs, Mircea Eliade[8] reconnaît une telle valeur à cet objet qui en réalité marque et signifie l'appartenance d'un individu à un ordre mystique, à une loge précise.

L'alliance mystique entre Ndzana Ngazo'o et Agnès Abomo tient donc sur deux paramètres essentiels qui viennent d'ailleurs d'être énumérés. En ce qui est du premier, le pacte de sang, il participe d'un principe bien connu dans l'univers béti : c'est la liaison de deux personnes, l'union indéfectible de deux vies en une seule, de telle sorte

que ce qu'il advient de l'un, la mort en l'occurrence, advient aussi à l'autre. Selon les différentes langues qui composent le grand groupe Béti au Cameroun, ladite pratique prend son appellation. La langue éwondo, pour ne parler que d'elle la désigne par le terme *mbourna*. Dans le cadre du *mbourna*, on note un vaste répertoire de chansons rappelant les termes du contrat initialement signé au parjure. Ces chansons sont supposées êtres dites par le premier amant qui a quitté le monde des vivants et qui revient, grâce à une quelconque métempsychose, demander les comptes à son compagnon resté en vie et qui a transgressé l'interdit ou commis un impair digne de châtiment.

Ledit pacte, signé entre un homme et une femme, scellerait alors un amour éternel entre les deux amants ou même les deux mariés. Généralement, il est frappé d'un certain nombre d'interdits dont le moindre mais aussi le plus régulièrement transgressé est la fidélité mutuelle librement consentie. Cette clause est bien reprise dans l'épopée de Ndzana Ngazo'o : « *Si jamais je te trompe/Je rendrai compte à cette bague/Dont je bois l'eau en ce jour./Par contre, si jamais tu me trompes,/ Tu rendras compte à cette bague/Car, vous femmes, êtes infidèles de nature* »[9]. Au regard de son fonctionnement, le pacte consacre une certaine dépossession : la vie et le sang de l'homme appartiennent à la femme et vice versa.

Cette clause est également explicite dans leur pacte : « *Si je viens à mourir, tu mourras aussi,/Et si par contre c'est toi qui viens à mourir,/Je mourrai également* »[10]. La littérature camerounaise semble cependant indiquer que sur le plan culturel et traditionnel, le pacte de sang n'est pas l'apanage du peuple béti exclusivement. D'autres peuples de la forêt, les Bassa en l'occurrence en font également usage. Dans ce registre, on a qu'à lire *Quand saigne le palmier de Charlie Gabriel Mbock*[11]. On y voit notamment du sang qui se verse, se partage entre Nyemb Bitchoka et Lién lors de la signature de leur alliance mystique, le même sang qui sera revendiqué à Nyemb Bitchoka qui a rompu le contrat. Ndzana Ngazo'o et Agnès Abomo le signent également, en se jurant fidélité et amour indéfectible. À part le pacte qui est signé dans l'épopée de Ndzana Ngazo'o, on note également le recours à une autre forme d'alliance mystique par l'usage de la bague. Cet objet, pris dans ce contexte, est un liant concret entre l'homme et la femme. Il s'agit donc d'un symbole mystique, puisque dans ces sortes d'alliances, sa provenance est souvent suspecte. La bague que l'on voit en scène dans cette épopée est la propriété de Agnès Abomo, qui la met au doigt de Ndzana au moment de la signature de leur pacte. Donc, dans une certaine mesure, on retrouve une fois encore la femme au cœur du pouvoir magique dans l'univers Béti du Cameroun. La littérature coloniale française fait cas de l'usage de la bague (ou anneau) en Afrique par la gent féminine en qualité d'objet magique. Nous pensons dans cette perspective notamment à Pierre Benoît et à son héroïne Antinéa qui dispose des forces occultes lui permettant de séduire, d'envoûter et de perdre ses amants.

C'est ainsi que dans son rituel, Antinéa noue d'abord entre elle et son amant une alliance mystique à travers la bague qu'elle met sur le doigt de celui-ci. Le lieutenant de Saint-Avit s'en souvient : « *Il y avait à son côté une grande coupe d'onyx. Elle y prit un anneau d'orichalque, très simple. Elle le passa à mon annuaire gauche. Je vis alors qu'elle portait le même* »[12]. L'écrivain français fait ainsi du recours à la magie par la mante religieuse africaine, un atout qui milite en faveur de la cause africaine vis-à-vis d'une Europe envahissante et oppressante. Ce que ne fait pas un Pichon dans son texte *La Petite grammaire éwondo.* Le missionnaire et homme d'Église reconnaît, pour le déplorer et surtout prévenir tout Européen qui désire séjourner à Yaoundé ou en zone béti en général, le statut de grand magicien à l'ethnie béti en général. Il écrit : « *Bebe migegan be ne woe*». Traduction : « *Ils sont tous de puissants magiciens* »[13].

Ce trait de culture, fût-elle populaire, trouverait son explication et sa légitimation dans l'histoire originelle de ce peuple qui, appelé à fuir l'adversité des Foulbés[14] qui étaient à leur poursuite, devait traverser nuitamment la Sanaga, une étendue d'eau pratiquement infranchissable par la nage ou sans pirogue. Face au péril, leur ancêtre Aso Abanda, « *frappant le fleuve de son ngékémbé (bâton magique), en fait surgir un arc-en-ciel ; c'est cet arc-en-ciel qui devient sur l'eau le serpent python qui sert de passage* »[15]. Il est ici question du recours aux *Megan* (la magie) au bord de

la Sanaga pour faire apparaître un énorme serpent, le *Ngan medza* sur le dos duquel l'ethnie est parvenue à l'autre rive de la rivière. Aussi,

« *tout Béti digne de ce nom était supposé jouir de son propre ngan medza, c'est-à-dire d'une ruine pour (tout) charme adverse, sous la forme d'un python (Mvom) invisible qui le protégeait en dépouillant les autres* »[16]. Dans ce sens, Pinchenel et Ozouf ont raison de dire que « *L'Afrique de race noire est fétichiste. C'est le pays des sorciers et des gris-gris* »[17].

Dès lors, l'usage de la magie, le recours au rituel magique, la croyance en l'existence des mondes parallèles fait partie intégrante de la culture populaire de cette ethnie. L'épopée de Ndzana Ngazo'o ouvre un pan de voile sur les usages possibles de la magie dans l'univers béti du Cameroun en même temps qu'elle constitue une rémanence de la pensée primaire de ladite ethnie. Tout ou presque dans la pensée populaire de ce peuple fait alors appel à l'invisible, aux forces surnaturelles : la séduction, le veuvage, certains rites tels le *so* dans son parcours initiatique[18], les funérailles, l'intronisation à la chefferie, le commandement, etc.

**De la cosmontologie chez les Bétis : entre ruptures et continuités**

L'épopée de Ndzana Ngazo'o traduit un autre aspect de la pensée de la culture populaire chez les Bétis du Cameroun : il s'agit de leur croyance en ce que Hubert Mono Ndzana[19] appelle l'omnidimensionnalité de l'être humain ou encore la cosmontologie. Dans ce registre, on assiste à l'abolition des logiques classiques, donc traditionnelles qui subdivisent le monde en trois dimensions, en trois points distincts pour établir une sorte de fluidité entre les différents espaces qui composent l'univers. À ce niveau justement, on semble quelque peu voir tracé un possible parallèle entre l'épopée de Ndzana Ngazo'o et le mythe d'Orphée du fait de la traversée par les deux héros des frontières du monde sensible et même celles du monde invisible. Cependant dans l'épopée Eton, cette traversée n'est pas à sens unique, tant elle est faite par le héros et sa dulcinée qui pourtant est décédée. En sus, il y a clairement interaction à plusieurs niveaux entre les vivants et les fantômes.

Commençons par les traversées. Selon les variantes de l'épopée, plusieurs traversées des mondes opposés et croisés sont effectuées. Mais la première est celle qui va de l'invisible vers le visible, du royaume des fantômes pour le monde des vivants. Là commence la différence entre l'épopée Eton et le mythe d'Orphée : Eurydice ne revient pas dans le royaume des vivants, c'est plutôt Orphée déboussolé qui se lance à sa « reconquête ». Or, dans l'épopée Eton, Agnès Abomo est la première à franchir le cap, à partir de l'invisible pour le visible, à remonter la pente pour atteindre Ndzana. En effet, après la mort de Agnès Abomo, Ndzana ne respecte leur pacte que le temps d'un souffle, au regard même de son insatiabilité sexuelle.

En un temps record, il connaît plusieurs femmes, certains conteurs parlent de cinq femmes, avant même l'enterrement de Agnès Abomo. Un comportement qui contrevient aux clauses du pacte, de leur *mbourna* et qui appelle une réponse ferme de la part de la femme ainsi bafouée. Voilà pourquoi de son nouveau monde, Agnès doit se réveiller pour venir à la rencontre du parjure Ndzana pour lui réclamer sa bague, son alliance, signe de fidélité et d'amour éternel. Les détails de l'incursion de cette femme dans le royaume des vivants dépendent également des conteurs. Certains disent qu'elle aurait trouvé Ndzana perché sur un palmier et qu'elle se serait mise à lui revendiquer sa bague en chantant.

Cette version pourrait être de quelque crédit dans la mesure où la plupart des contes, des épopées de l'aire culturelle béti figurant des fantômes chez les vivants pour la rédition des comptes suite à la violation d'un pacte mettent au-devant de la scène un chant (*Tcholi Tcholi Tcholi Tcho Tcholiii ou à moé é é, koum koum koum, etc.*), un fleuve ou une rivière, ainsi qu'un un gros animal, notamment l'éléphant. Mais Agnès Abomo apparaît en personne, sans déguisement comme à l'accoutumé. Sans doute elle retourne aussitôt dans le royaume des fantômes. Elle accomplit ainsi un aller et retour. Il s'agit à ce niveau d'un voyage parfait, d'un voyage à la Ulysse, puisqu'il est encadré par une ouverture et une fermeture, même si le sien est sans heurt.

La seconde traversée est celle de Ndzana lui-même. Il accomplit également un aller et retour. Raison pour laquelle Hubert Mono Ndzana a pu

dire qu' *« en, dehors des révélations nécessairement approximatives du sorcier-voyant du village, seul Ndzana Ngazo'o lui-même, de retour sur « la terre des causeries » a pu raconter, au point que l'on puisse « en parler » aujourd'hui, son séjour dans l'au-delà »*[20]. Mais son voyage est des plus difficiles à cause des imprévus. Le voyage aller de Ndzana est rendu presque dans les plus petits détails dans l'épopée. Il y est dit qu'un matin, avant le lever du soleil, Ndzana se décida à retrouver l'Inoubliable. Dans sa marche, Ndzana traversa maintes contrées apparemment inhabitées, se désaltéra dans des ruisseaux (cinquième plus précisément) avec des espèces de récipients qui l'étonnaient, vivants quelques miracles au passage, croisant des passants qui lui étaient indifférents et à qui il rendait leur indifférence, jusqu'au village des morts. Cette relation du voyage de l'intrépide Eton est l'émanation de monsieur Onguéné dans sa version de l'épopée.

Par contre, la version de Monsieur Nke Assolo laisse entendre qu'au bout de sept pas sur le chemin du marigot, Ndzana avait aussitôt atterri dans un monde merveilleux. Il ne lui a par la suite fallu que quelques pas supplémentaires pour qu'il soit à destination. Cette première traversée de Ndzana a des allures de voyage initiatique dans l'ensemble : il l'accomplit seul, il va vers l'inconnu, vers l'incertain, voire l'incertitude, il semble également naïf. Les différentes traversées des deux mondes enregistrées dans cette épopée trahissent, voire traduisent la conception et la vision de la vie, de la mort et du monde en général des Bétis. Une certaine fluidité entre les deux mondes se conçoit souvent dans la tradition populaire dans la mesure où le Béti ne croit pas fondamentalement à la mort, mais plutôt à un changement de condition, de dimension. La mort sonne le départ du monde sensible et visible pour le monde intelligible et invisible. Les deux mondes n'étant pas éloignés cependant. La pensée populaire béti d'antan mettait au compte du rapt des fantômes, certaines disparitions mystérieuses d'objets, de personnes ou d'enfants que par la suite l'on retrouvait. Certains patriarches ou tradipraticiens étaient aussi soupçonnés de participer des deux mondes quoi qu'encore vivants, etc.

Cette fluidité entre les deux univers expliquerait peut-être certaines pratiques rituelles lors des funérailles chez les Bétis : on dépose sur la tombe du défunt de la nourriture et de la boisson. En le faisant, l'idée d'ensemble qui se dégage est que les morts ont faim et soif comme le commun des mortels. La nourriture et le vin ainsi déposés sur leur tombe constituent leur part qu'ils viendront en leur temps consommer. Mais, l'épopée présente également un autre type de fluidité entre les deux mondes : il s'agit des interactions entre les fantômes et les vivants. Ces interactions ont lieu à plusieurs niveaux et endroits. Il y a d'abord les festivités liées aux retrouvailles dans le monde des fantômes entre Ndzana et Agnès Abomo. L'épopée dit que la défunte veuve accueillit Ndzana avec un plat de couscous de manioc qui ne s'épuisait jamais. Ensuite, elle lui servit un nectar de vin de palme. Enfin vint la scène d'amour dont, d'après Mono Ndzana, « *les ardeurs érotiques pulvérisèrent tous les records en la matière. Les draps étaient réduits en lambeaux, et les pieds du lit purement et simplement cassés par le poids de l'amour et la force des ébats* »[21].

Le second niveau de l'interaction fantômes/vivants succède à ces festivités de retrouvailles : le mari de Agnès Abomo surgit et décide de prendre sa vengeance sur un Ndzana déjà épuisé par un coït hors normes. L'épopée précise que « dès qu'il (le mari) franchit le seuil de la porte, Ndzana Ngazo'o se mit à trembler comme une feuille ballottée par une bourrasque. Le mari cocu s'essuya sept fois les yeux pour se rassurer qu'il s'agissait effectivement de son rival :

*« Quelle audace, Ndzana Ngazo'o !!! Quand j'étais vivant, tu avais une femme dont la beauté était féerique, et tu l'as abandonnée pour venir arracher la mienne après la mort. Et comme si les délices que tu avais eus avec elle ne suffisaient pas, tu as de surcroît préféré la suivre jusque chez nous les fantômes en vue de perpétuer le concubinage. Trop c'est trop… Ndzana Ngazo'o ne savait quoi dire à son interlocuteur... »*[22].

C'est ainsi que le mari courroucé administra une fessée à nulle autre pareille à Ndzana ; ce qui le plongea dans l'inconscience. Le troisième et dernier niveau de l'interaction fantômes/vivants arrive avec l'échappée de Ndzana. Agnès Abomo, ayant considéré la souffrance de son amant qui agonisait pratiquement, « *résolut de le faire rentrer en lui indiquant le boulevard qui l'avait conduit au pays des fantômes. D'un pas mal assuré, le jeune homme regagna le monde des humains* »[23]. Avec ce

retour, on pourrait dire que l'épopée clôt pratiquement le cycle Ndzana Ngazo'o/Agnès Abomo. Cependant, selon les versions de ce chant populaire, un autre volet de la culture populaire béti s'ouvre après les misères de Ndzana chez les fantômes : il s'agit de la palabre curative dont le but est de rendre la santé à l'infortuné Ndzana.

**La palabre curative ou « *l'essié* »**

Un autre élément de la culture populaire béti figure dans la chanson populaire Eton qui tient lieu de corpus dans cette étude : il s'agit, pour la langue française de ce que l'on pourrait désigner par la palabre curative et, pour la langue éwondo, cela s'appelle *l'essié* qui est une pratique populaire et curative en vigueur dans toute l'ethnie. *L'essié* en question n'intervient qu'en cas de péril grave : maladie conduisant à l'infirmité ou à la mort, événements inexplicables survenant dans une famille ou une contrée, problèmes liés à la difficulté de procréation et menace de disparition d'une lignée, etc. dans ces conditions, le village, le clan ou même la contrée se rassemble, sous la convocation des patriarches, pour exorciser le mauvais sort et ramener soit la sérénité, soit la santé là où elle n'existe plus. Dans son essence, *l'essié* est une grande cérémonie d'invocation, de purification et de guérison. Ses accents incantatoires recourent sans équivoque à l'invisible, à l'incoercible, voire à la magie. Le rituel de *l'essié* varie cependant d'une contrée à une autre, d'une situation à une autre et en fonction aussi de la gravité des cas. Trois étapes capitales lui sont néanmoins reconnues : la levée/la confirmation des doutes des différents participants à la palabre, la confession du principal concerné et le rituel de la guérison/délivrance proprement dit.

La levée/la confirmation des doutes des différents participants à la palabre curative a un but précis : s'assurer que la cause de la maladie ou de l'infirmité dont souffre le principal protagoniste ne provient pas d'un membre direct de sa famille ou de son clan qui, à tort ou à raison, lui en veut ou lui revendique un bien. Il peut s'agir d'une dette non payée, d'un adultère que l'époux a de la peine à digérer, ou de tout autre prétexte allant dans le même sens. Des fois, il peut aussi simplement s'agir de la concupiscence, de la jalousie ou de l'envie. L'homme malade pour qui siège *l'essié* peut posséder des biens, des plantations ; tout comme il peut avoir des enfants intelligents, une belle épouse, un talent qu'il utilise dextrement. Autant de choses qui peuvent lui valoir un mauvais sort, un empoisonnement ou des pratiques de sorcellerie par ses frères. La première étape de *l'essié* vise donc à écarter ou à clarifier cette situation.

Mais si la levée/confirmation des doutes n'accable aucun participant à *l'essié* (parfois même si un des membres est accablé), le malade doit procéder à la confession. Il doit pouvoir dire à l'assemblée ce qui pour lui pourrait être à l'origine de son infirmité ou de sa maladie. S'il est incapable de le déterminer lui-même, il se contente alors de relater sa vie dans ses moindres détails. Les patriarches, les initiés ainsi que les autres membres présents pourront alors le faire à sa place, en évaluant, en jugeant aussi. La troisième et dernière phase de *l'essié* est consacrée à la cérémonie de guérison/délivrance proprement dite. À ce niveau, des incantations, des invocations et des rites sont faits. Parfois on fait recours à des sacrifices, les animaux essentiellement, selon la gravité de la maladie ou de la faute commise. En cas de menace de mort, le sang de l'animal sacrifié doit être versé, en substitution du sang du malade qui lui est purifié. Mais *l'essié* procure toujours quelque remède, des décoctions, des ablutions, etc. sensés venir à bout du mauvais sort que l'on veut conjurer ou de la maladie que l'on veut guérir.

L'élément de la culture populaire béti ainsi décrit est à la source de la guérison de Ndzana. Ses étapes semblent aussi respectées dans la déclinaison de la dite épopée. Tout d'abord, à l'annonce de la mort imminente de Ndzana, *l'essié* est aussitôt convoquée : « *Je t'annonce que Ndzana Ngazo'o/ est sur le point de mourir sans soins rituels[…] Lors Kogo Bikele se mit à frapper le tam-tam/Le tam-tam d'appel qui disait,/ avec une voix mâle, que Ndzana Ngazo'o se mourait/ Tous les Benyagda arrivèrent/ en poussant des cris de colère* »[24]. *L'essié* ainsi convoquée comment directement par la levée/ confirmation des doutes :

« *Ils interpellèrent son frère Yana et dirent:/ C'est bien toi qui veux tuer Ndzana/ Bien que tu sois encore jeune homme,/ tu as déjà le cheveu tout chenu/ N'est-ce pas un fait de sorcellerie ?/Yana Biloa haussa les épaules et dit:/Je ne suis pas cause de la mort de cet*

*homme/Adressez-vous plutôt à Awono, le neveu de la fille Esele,/ qui peut éventuellement hériter de sa cacaoyère »*[25].

Cette séquence se poursuit avec la levée de tout soupçon dans l'entourage de Ndzana Ngazo'o jusqu'à la confession de ce dernier qui du reste est de mauvaise foi dans la mesure où la cause de sa maladie ayant été clairement identifiée, il adopte une attitude nihiliste : « *Que les malades eux-mêmes parlent !/Ils interpellèrent Ndzana Ngazo'o et lui dirent:/ C'est une femme Mbele qui est cause de ta maladie ?/ Quelle est elle ?/ Tu as mangé le couscous./ Ndzana nia.* »[26]. À l'observation, Ndzana semble plus apeuré par les représailles des fantômes, d'où le mensonge qu'il avance face aux *Benyagda.* Il sait que Agnès Abomo est à ses trousses. Il sait également qu'il doit retourner donner son dû au mari de cette dernière qui n'a accepté de le libérer qu'à cette seule condition. Mais il se montre intelligent au moment de sa guérison : il renverse les termes rituels en sa faveur. Cette autre pratique est aussi courante dans l'univers Béti. Raison pour laquelle le maître de *l'essié* doit veiller à ce que tout se passe dans les bonnes conditions et qu'il n'y est pas duperie. La cérémonie rituelle pour la guérison de Ndzana a néanmoins lieu, en dépit de son attitude. Ngandeme, le maître des cérémonies, prit « *le petit caillou, le suça neuf fois […]/Les Benyagda étaient au nombre de cent individus/ Ils touchèrent tous le caillou/ Avant de le passer en dernier lieu à Ngandeme/qui dit : Voilà Ndzana que je vous livre/ Je le soigne pour sa guérison* »[27].

À tout prendre, les cérémonies de guérison et même de délivrance au cours de *l'essié* dépassent l'entendement humain car elles sortent de l'ordinaire et relèvent de l'irrationnel. Celle ayant conduit à la guérison de Ndzana est toute aussi irrationnelle qu'inexplicable par la logique cartésienne. Il est difficile de justifier la transformation en un puissant curatif du *petit caillou sucé, touché* par cent personnes puis tenu par le malade pour une dernière incantation. D'après l'épopée, aucun autre traitement ne fut administré à Ndzana. Tout semble donc se jouer à l'ombre des regards naïfs et non initiés. Le jeu apparaît donc double puisque visiblement il se déroule sur deux terrains, un visible qui serait en réalité un trompe l'œil, et l'autre, invisible, le véritable terrain d'opération accessible seulement aux initiés. Dès lors, comment ne pas penser que de par ses faits, ses rites, ses croyances et au regard même de son histoire, le Béti est profondément ancré dans une conscience magique ?

**Conclusion**

L'épopée Eton dans laquelle ont été captés de façon inexhaustive les éléments de la culture populaire Béti montre à quel point le Béti authentique est attaché à l'invisible, à la croyance aux forces surnaturelles qui semblent le protéger, guider ses pas et assurer sa vie. Depuis la traversée de la Sanaga qui a consacré le recours initial aux *Megan* par leur ancêtre jusqu'aux temps contemporains, le Béti n'a cessé de concevoir deux vies, deux univers, deux mondes intimement liés : un monde invisible et un monde physique, un univers intelligible et un univers sensible, une vie nocturne et une vie diurne qui, en somme, résument sa condition d'homme. Les éléments analysés dans cette épopée visent à montrer le Béti ancré dans une conception dualiste de l'existence à laquelle l'Église catholique va s'attaquer avec toute la violence possible.

Les premiers missionnaires, les premiers Pères, les premiers Évêques en service colonial au Cameroun, tels François Pichon, René Grafin, etc ont eu pour principal objectif de mettre un terme aux différents mystères, rites et croyances qui faisaient l'existence du Béti. Ils ont fini par imposer à ce peuple, les mystères de la Trinité, une représentation et une cosmogonie tirées de la Bible. Cependant, la réactualisation de l'épopée de Ndzana Ngazo'o, notamment par son regain d' intérêt sur les plans scientifique et artistique récemment, pourrait être vu comme une résistance culturelle, une tentative de réminiscence du passé en vue d'un éventuel retour aux sources, quoique les événements semblent avoir pris des trajectoires difficilement réversibles.

**Bibliographie**

- BENOIT, Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1920.

- COMBELLES, Henri, GROISARD, Louis, *Matins d'Afrique*, Paris, Hatier, 1984.

- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation,* Paris, Gallimard, 1976.

- LABURTHE-TOLRA, Philippe, *Les Seigneurs de la forêt : essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens Béti du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2009, nouvelle éd., 487 p. Texte remanié d'une thèse, Paris 5, 1975.- *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion Béti, Paris, Khartala, 1985.*

- MATATEYOU, Emmanuel, *Ndzana Nga Zogo : Les nouveaux défis de la littérature orale africaine, problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 1999.

- MBOCK, Charlie Gabriel, *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, Éditions Clé, 1989.

- MVIENA, Pierre, *Univers culturel et religieux du peuple Béti*, Yaoundé, 1970.

- NGOA, Henri, *Non, la femme camerounaise n'était pas opprimée*, Yaoundé, Cameroun Tribune, 1974.
- OMGBA, Richard Laurent, *Culture et émergence d'une nation. Pour une approche humaniste du développement au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- OMBOLO, Jean-Pierre, *Être Béti, un art africain d'être un homme et de vivre en société ? Essai d'analyse de l'esprit d'une population, une étude ethno-historique*, Yaoundé, Presses universitaires de Yaoundé, 2000, 111 p.

- PICHON, François, *La Petite grammaire éwondo avec exercices appropriés*, Yaoundé, Mission catholique Yaoundé Cameroun, 1934.
- PINCHENEL, Ph. et Ozouf, M., *Nouveau cours de Géographie. Classe de cinquième*, Paris, Fernand Nathan, 1957.

1 Richard Laurent Omgba, *Culture et émergence d'une nation. Pour une approche humaniste du développement au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 18.

2 Emmanuel Matateyou, *Ndzana Nga Zogo : Les nouveaux défis de la littérature orale africaine, problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel*, Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé, 1999.

3 Cette variante fait beaucoup de débats. En fait, des versions contradictoires, que nous convoquerons également, disent que Ndzana est allé de son chef, vivant et bien portant, dans le royaume des morts pour respecter le pacte signé avec Agnès Abomo. Il n'est donc pas mort avant de la rejoindre dans l'au-delà. Cette version semble d'ailleurs plus crédible et, elle rend le chant plus passionnant et croustillant.

4 Hubert Mono, Ndzana «*La Convivialité des vivants et des morts : le cas de Ndzana Ngazo'o* », in *Les nouveaux défis de la littérature orale africaine, problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel,* p. 190.

5 Philippe Laburthe Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion beti*, Paris, Khartala,1985.

6 Henri Ngoa, *Non, la femme camerounaise n'était pas opprimée*, Yaoundé, Cameroun Tribune, 1974.

7 Hubert Mono Ndzana, op.cit., p. 190.

8 Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation,* Paris, Gallimard,1976.

9 V.173 à V.178.

10 V.169 à V.171.

11 Charlie Gabriel Mbock, *Quand saigne le palmier* Yaoundé, Éditions Clé, 1989.

12 Pierre Benoît, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1902, p.138.

13 François Pichon, *La Petite grammaire éwondo avec exercices appropriés*, Yaoundé, Mission catholique Yaoundé Cameroun, 1934, p. 60.

14 On peut notamment lire l'épopée de la traversée de la Sanaga dans *Matins d'Afrique*, Paris, Hatier, 1984.

15 Philippe Laburthe-Tolra, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion Beti, op.cit., p.41.*

16 Idem.

17 Ph. Pinchenel et M. Ozouf, *Nouveau cours de Géographie. Classe de cinquième*, Paris, Fernand Nathan, 1957.

18 Cf. Mviena, Univers culturel et religieux du peuple Béti, Yaoundé, 1970.

19 Hubert Mono Ndzana «*La convivialité des vivants et des morts : le cas de Ndzana Ngazo'o* », in *Les nouveaux défis de la littérature orale africaine, problématique d'une conciliation du réel et de l'irréel,* p. 197.

20 Mono Ndzana, op.cit., pp.192-193.

21 Mono Ndzana, op.cit., p.193.

22 Transcription Nke Assolo, p.08.

23 Idem.

24 Vers 610 à 618.

25 Vers 620 à 627.

26 Vers 680 à 685.

27 Vers 704 à 721.

# *Culture populaire berbère en Kabylie :*
## *rupture et/ou transmission*

**BRAHIMI Denise**
Université Paris VII Denis Diderot, France

Si la question des « cultures vernaculaires » se pose de toute façon, s'agissant de la représentation qui en est donnée dans les œuvres littéraires, il me semble qu'elle se pose encore davantage dans le cas de certains auteurs, définis par des données biographiques d'où découlent des relations très personnelles à leur culture d'origine. Pour le dire sommairement, il s'agit d'écrivains et d'artistes qu'on convoque généralement dans le cadre d'une réflexion sur la double culture — mais avant d'être le sujet d'une réflexion pour leurs lecteurs et critiques, ils l'ont été si l'on peut dire pour eux-mêmes et il leur a fallu exprimer, quel que soit leur sentiment à cet égard, comment ils ressentaient la présence en eux, pour eux, de leur appartenance *première* (au sens des arts *premiers* )forcément recouverte, ce qui ne veut pas dire occultée, par leur culture acquise, devenue dominante, la plus visible en tout cas et même l'unique selon certaines apparences.

L'exemple auquel je pense et dont je vais parler est celui des écrivains de la famille Amrouche, originaire de la Kabylie à l'époque coloniale, région d'Algérie dont la culture et la langue étaient dites berbères jusqu'à ce qu'on substitue à ce mot celui d'amazigh décliné sous plusieurs formes et de tamazight (s'agissant de la langue) — mots que les Amrouche ont toujours ignorés (ce que je ferai donc à leur suite).

Je parle de *famille* Amrouche bien que le plus connu des écrivains porteurs de ce nom soit Jean Amrouche (1906-1962) parce que sa sœur, Taos Amrouche (1913-1976), romancière et musicienne -interprète s'est située toute sa vie au cœur des problèmes posés par le rapport à sa culture d'origine, et justement parce qu'elle a tenté de les résoudre ou de les exprimer autrement que ne l'a fait son frère aîné. Mais le mot *famille* implique également la volonté de remonter à la génération précédente, celle de leur mère commune Fadhma Aït Mansour Amrouche (1882-1967), auteur d'une autobiographie et déjà incluse dans un processus de représentation plutôt que de vie immédiate au sein de la culture populaire ; en cela Fadhma se savait différente de sa propre mère Aïni, qui elle était une paysanne et une femme du peuple, sans intervention ni acquisition d'aucune autre culture que celle dans laquelle elle était née. Cette évolution va évidemment dans le sens d'un éloignement de l'origine (et pour commencer au sens géographique) mais pas nécessairement de la culture originelle, si l'on veut bien jouer sur deux sens du mot culture, le premier anthropologique, désignant l'ensemble des pratiques des façons de faire dans lesquelles on vit, et le second désignant un patrimoine culturel et artistique de références à l'égard duquel on se sent redevable, en partie au moins, des fondements de sa personnalité. Avec la famille Amrouche on passe de l'un à l'autre de ces deux sens mais c'est surtout à la troisième génération, celle de Jean et de Taos, que se pose la question de la représentation, pour reprendre le mot employé dans le sujet de ce colloque.

**La famille Amrouche (en suivant la chronologie)**

Le plus clair est de présenter d'abord un certain nombre de faits dans l'ordre chronologique, historique et biographique : Le fragment de culture populaire dont il sera principalement question est un recueil de poésie kabyle[1] publié par Jean Amrouche en 1939, mais dont la genèse remonte bien avant.

**La première étape**

dure pendant des années dès que la famille Amrouche quitte la Kabylie d'Ighil Ali pour venir à Tunis. Jean, né quatre ans plus tôt en 1906, fait déjà partie de la famille tandis que Taos naît à Tunis en 1913. En cette même année 1913, toute la famille est naturalisée française. Mais déjà auparavant, les enfants portent un prénom kabyle et un prénom français, car les parents sont convertis au christianisme et se sont mariés chrétiennement en 1899.

Dans ce qu'elle considérera toute sa vie comme un exil, Fadhma *"la Kabyle"* comme l'appellent d'ailleurs ses voisines de Tunis, Radès etc. (non sans une nuance de mépris) berce son chagrin et s'enchante elle-même par des chants, évidemment en langue berbère, de manière tout à fait intime au sein du foyer familial, pour elle-même et pour

bercer ses enfants (les *Chants* comportent beaucoup de berceuses !)

A ce stade, les *Chants berbères* sont une poésie intime et purement orale, car d'elle-même Fadhma n'a pas l'idée de les transcrire. Elle les chante tels qu'elle les a entendus de la bouche de sa mère Aïni (à laquelle est dédiée *Histoire de ma vie*, l'autobiographie de Fadhma[2]), pendant son enfance et pendant son adolescence (principalement en 1898). Fadhma a cette mémoire inimitable, incroyable, que développent les cultures purement orales, où toute transmission est mémorielle—d'où l'importance de cultiver cette faculté, pour un résultat qui comporte d'ailleurs toutes les nuances et peut-être les particularités personnelles de la voix qu'on a entendue.

Cette poésie chantée est essentiellement traditionnelle, c'est-à-dire telle que transmise par la tradition (quoi que signifie ce mot, qui n'exclut pas l'existence de poètes-chanteurs, les aèdes comme diront Jean et Taos). Cependant, elle permet aussi, à l'occasion, des modifications dans un sens purement personnel, ce dont Fadhma elle-même nous donne la preuve. En 1939-1940, elle perd trois de ses fils en une seule année, véritable carnage auquel la tuberculose d'une part et les désastres de la guerre d'autre part ont contribué. Fadhma a survécu et il n'est pas absurde de croire que les chants l'y ont aidée. Des chants devenus personnels, du moins dans leurs paroles, car leur mélodie, elle, reste traditionnelle. Taos explique dans son recueil de contes et de chants, *Le Grain magique*[3], comment elle a recueilli ces poèmes de sa mère, les a traduits et écrits.

Mais ceci n'a été pensable que grâce à l'entreprise beaucoup plus générale de transcription et de traduction qui bat son plein dans la famille Amrouche depuis deux années déjà. Et c'est la deuxième étape, la plus connue peut-être grâce à Jean, dont il faut parler maintenant.

Cette **deuxième étape**

est celle où sont publiés, sous le titre *Chants berbères de Kabylie* et sous le prénom et le nom de Jean Amrouche, un certain nombre de *Chants* recueillis par le frère et la sœur, Jean et Taos, de la bouche de leur mère Fadhma. On a là dessus les témoignages de trois membres de la famille qui s'y trouvent impliqués, et qui expliquent très clairement comment les choses se sont passées, à partir de 1937 et principalement en 1938.

Fadhma situe ces épisodes de manière un peu vague dans la période qui précède la deuxième guerre mondiale. Il se trouve que c'est un moment où Taos vit à proximité de la maison familiale et Jean également. Jean est déjà un poète assez connu et admiré (en 1938 il a 32 ans) qui a publié deux recueils de vers en français (*Cendres* en 1934 et *Etoile secrète* en 1937) et qui est devenu un spécialiste de la poésie française et européenne contemporaine, pour laquelle il a la plus grande admiration. Taos admire tout ce que son frère admire et lui fait partager, mais elle n'en suit pas moins ses propres voies puisque c'est le moment où elle est en train d'écrire ce qui sera son premier roman, *Jacinthe noire*, en français évidemment.

Les *Chants* sont publiés en traduction française. Il faut pour le comprendre se reporter à la longue et célèbre *Préface* écrite par Jean pour ce recueil, publié en 1939 aux éditions Monomotapa, comme le rappelle Fadhma, alors que la *Préface* est datée d'octobre-novembre 1938. Son idée très forte et tout à fait importante voire décisive pour le destin des *Chants* est qu'ils appartiennent au patrimoine de l'humanité et doivent être reconnus comme tels ; et pour ce faire, il faut évidemment qu'ils soient connus du monde littéraire de l'époque (en tout cas celui que Jean lui-même connaît et fréquente)—ce qui passe par le fait qu'ils soient publiés, certes, mais publiés en français, la seule langue qu'il puisse imaginer, en 1938, comme véhicule d'un trésor patrimonial, qui sans cela resterait l'apanage de quelques spécialistes de la langue berbère, c'est-à-dire une poignée d'érudits de l'époque coloniale. A condition de se replacer dans le contexte historique et politique de l'époque, on peut parfaitement comprendre la logique qui préside au projet de Jean Amrouche : faire connaître les *Chants* aussi largement que possible ne peut signifier qu'une chose: les faire connaître en français.

Cependant, s'il y a bien une évidence qui nous apparaît en tout cas maintenant et sans doute tout de même depuis un certain nombre d'années (avant même le grand retour de la langue amazighe), c'est la disproportion et la très inégale

valeur des deux parties qui composent le recueil composé par Jean: autant la *Préface* est un texte admirable de beauté et d'émotion, autant les *Chants* eux-mêmes dans leur traduction française, peuvent donner le sentiment non d'en manquer mais plutôt de ne pas parvenir à les faire ressentir pleinement. Une frustration qui vient du fait qu'on les ressent comme « en-deçà » de ce qu'ils pourraient être — et ce pour une raison bien simple, à savoir qu'ils sont en français. On a l'impression d'avoir ainsi *le texte* des chants -poèmes à titre indicatif, si on peut dire les choses ainsi, mais sans véritable tentative pour transmettre leurs qualités pourtant si vantées dans la *Préface* du recueil. D'ailleurs cette *Préface* parle admirablement de la *voix* de la mère qui les a chantés, c'est-à-dire de leur oralité, dont on comprend bien qu'il serait vain de tenter de la restituer dans une traduction en français. On ne peut rien faire d'autre que de l'évoquer avec des mots, comme Jean lui-même l'a fait. Et s'il est vrai que cette traduction des *Chants* en français et leur publication sous cette forme marquent une date importante dans l'appréciation de la culture ancestrale de l'Algérie, c'est tout de même beaucoup à cause de la *Préface* dont de nombreux passages sont dans les mémoires de ceux qui aiment la poésie.

Arrive alors *la* **troisième étape**,

que Fadhma aborde à la fin du passage d'*Histoire de ma vie* où elle parle des *Chants berbères de Kabylie*. Désormais c'est de Taos qu'il sera question beaucoup plus que de Jean, et cette nouvelle étape est caractérisée par plusieurs changements, celui de la langue, puisqu'il y a retour à la langue berbère, et aussi à la poésie orale et chantée. Ces deux changements, comme l'a fort bien vu Fadhma, sont la conséquence de la participation de Taos au festival des musiques traditionnelles de Fès en 1939. Elle y présente 95 monodies, qui constituent le patrimoine poétique et musical de la Kabylie. Pendant son séjour à la Casa Velasquez de Madrid, destiné à l'étude des survivances berbères dans le folklore ibérique, elle prononce à Madrid, le 15 novembre 1941, une conférence tout à fait intéressante et peu connue, intitulée *Le chant berbère en Kabylie, tel que l'ont fait les siècles.* Conférence en français, mais peu après son retour en France en 1945 avec son mari André Bourdil et leur fille, Taos commence à donner des concerts de chants berbères et aussi, à partir de 1952-1954, des conférences-récitals où les deux langues, le français et le berbère, se trouvent mêlées. Ainsi s'oriente-t-elle vers ce qui, pendant toutes les années 60, va faire son succès, les récitals ou concerts de chants berbères—et ce jusqu'à sa mort en 1976.

**1937-1938 : signification d'un choix**

Après ce parcours sur plusieurs décennies, je propose que nous revenions de façon beaucoup plus ponctuelle sur ce qui s'est passé vers 1937-1938 lorsque la famille Amrouche s'est posé de façon tout à fait explicite, consciente et formulée, la question de la transmission de la culture populaire dont elle (cette famille) se sentait détentrice.

**Jean :** Il vaut la peine de voir de près ce que dit Jean Amrouche dans la Préface *aux Chants berbères de Kabylie,* car on découvrira très vite que cette admirable Préface n'en est pas moins stupéfiante par les affirmations qu'elle contient. Dans ce texte écrit en 1938, Jean Amrouche parle de la poésie kabyle comme d'une forme de création à peu près disparue ou en voie de disparition et enfouie dans un passé lointain—dont rien ne pourra sans doute la tirer, en dépit des efforts qu'il fait lui même par la publication des *Chants.* Pour lui, l'idée d'anonymat est une caractéristique essentielle de la poésie populaire de Kabylie, le point de départ de la définition qu'il entend en donner. Et certes cette définition, en elle-même extrêmement poétique, peut passer pour un véritable manifeste en faveur de la poésie populaire, digne de ceux qu'on appelait les folkloristes dans le monde académique européen du 19e siècle.

Cette poésie anonyme serait selon lui transmise par les mères à leurs enfants sans qu'il soit jamais question des auteurs qui l'auraient produite et dont le lecteur de bonne foi peut supposer qu'ils sont et seront à jamais inconnus. Autre manière de dire qu'il est exclu d'y trouver des marques d'une sensibilité individuelle ou d'une histoire personnelle qui serait celle du poète. C'est une poésie qui développe des thèmes très généraux, séculaires voire millénaires, parfois universels comme celui de l'amour. Dans cette perspective, les textes ne sont ni datés ni datables, ils ne portent aucune marque événementielle et échappent à l'histoire. Anonyme et intemporelle, cette poésie est

purement orale, à l'opposé de la poésie moderne, à la fois savante et écrite, transmise par des livres sur lesquelles figure le nom de l'auteur. Par exemple celle que Jean Amrouche lui-même a déjà écrite à cette même époque de sa vie (*Cendres* en 1934 et *Etoile secrète* en 1937). Cette opposition fonctionne parfaitement…si ce n'est qu'elle fonctionne à partir de présupposés démentis par la réalité, une réalité que Jean Amrouche ne pouvait pas ignorer, en sorte que le statut de cette très belle *Préface* est d'être en partie au moins une sorte de déni de la réalité, au profit d'une invention tout à fait personnelle. Ce qu'elle exprime est un fantasme nostalgique, une merveilleuses déclaration d'amour à la Mère et sans aucun doute aussi l'expression d'une culpabilité tragique, celle qui est si présente chez Jean Amrouche et qui est toujours liée au constat d'une non-appartenance, une impossibilité d'appartenir à … au moment même où on se met au service de…

Pour dire en quoi la thèse de Jean Amrouche est un déni de réalité, on s'en tiendra à quelques noms propres, bien connus des spécialistes de la question. Et pour commencer celui de Si Mohand, grand poète kabyle du 19e siècle (1845-1906) dont Jean Amrouche cite d'ailleurs des poèmes dans cette petite anthologie que sont les *Chants berbères de Kabylie.* Si Mohand, dont on sait beaucoup de choses, présente les traits exactement inverses de ceux qu'on vient de résumer. Il ne cesse de parler de sa propre vie et de ses particularités, tout autant que des changements subis par son pays aux prises avec les tragédies de l'histoire contemporaine, notamment l'écrasement par les troupes coloniales de la dernière tentative de soulèvement en Kabylie, celle d'El Mokrani en 1871. En réalité, Si Mohand a toutes les caractéristiques d'un poète moderne, même si ce mot est un peu vague, évoquant notamment une forme de solitude liée à la nostalgie et au rêve. Un des grands commentateurs de Si Mohand, l'écrivain et berbériste Mouloud Mammeri[4], rattache de façon précise et intéressante ces caractéristiques de la poésie de Si Mohand aux changements historiques qui se produisent en Kabylie à partir de 1871, date par rapport à laquelle il y aurait un avant et un après, y compris en poésie.

Quoi qu'il en soit, entre 1871 et 1938, date des *Chants,* un grand travail de recherche sur la poésie kabyle a été accompli et c'est encore un autre nom important dans ce cadre qu'il faut citer maintenant, celui de Boulifa (1865-1931), érudit kabyle de formation française, enseignant de berbère et qui a publié en 1904 un recueil de poésies kabyles[5] qui évidemment fait date en ce début du 20e siècle. Pour préciser quelques repères qui utilisent les dates et tentent de leur donner sens, on pourrait dire que Jean Amrouche naît à peu près (en février 1906) au moment où meurt Si Mohand (en décembre 1905), et que la publication des *Chants* en 1938 précède de très peu le moment où va commencer sa carrière un des grands chanteurs (à texte) d'origine kabyle, Slimane Azem (1918-1983), chanteur en langue kabyle, évidemment, ce qui amène à revenir sur la question des langues (dont on verra ensuite qu'elle est traitée tout autrement par sa sœur Taos) .

On se souvient des trois étapes précédemment évoquées dans l'histoire de la famille Amrouche. Ces étapes sont aussi celles d'une évolution générale sur la question des langues, débordant sans doute le cadre de l'Algérie coloniale même si elle y est particulièrement apparente. Les langues qu'on disait alors dialectales, comme le berbère, sont d'abord le fait de deux groupes bien distincts:

— d'une part une partie du peuple, parfois (presque) illettré et qui les utilise pour son usage intime, familial ou villageois.

— d'autre part quelques spécialistes qui font un grand et magnifique travail d'érudition.

Une large transmission de quelque "trésor littéraire" que ce soit, autour des années 40 du siècle dernier, c'est-à-dire vingt ans avant l'indépendance, ne peut se concevoir qu'en français qui est vu comme la seule langue de culture donnant accès à l'universel, étant entendu qu'il y a aussi l'arabe réservé aux arabisants et qui a sur le berbère l'immense avantage d'être une langue écrite. Il est donc bien clair que le berbère se trouve tout en bas de l'échelle linguistique algérienne si l'on peut dire les choses ainsi.
S'il fallait retracer le parcours évidemment considérable accompli par le berbère pour accéder à un échelon linguistique supérieur, il faudrait évi demment souligner l'importance du travail

accompli par Mouloud Mammeri pour donner donner au berbère cette qualité de langue écrite, pourvu d'un alphabet, d'une grammaire, de règles. Mais avant lui nous retrouvons la famille Amrouche en la personne de Taos, qui a pris appui sur sa connaissance des *Chants berbères de Kabylie* pour revendiquer activement en faveur de cette langue. C'est elle qui assure le passage nécessaire pour que le tamazight (qu'elle n'appelait pas ainsi) acquière son droit de cité.

**A partir de 1940, entrée en scène de Taos** :

Taos Amrouche a incontestablement été une pionnière, elle a contribué au fait qu'à partir des années 50 et a fortiori 60 du siècle dernier (alors même qu'on est encore à l'époque coloniale), l'attitude à l'égard des langues a considérablement changé. Pour le dire vite, l'idée se répand qu'une culture littéraire n'a de sens et de valeur que si elle est exprimée par sa langue d'origine, la seule qui permette le contact avec sa qualité première et son essence même—étant entendu que le travail de traduction n'en est pas moins légitime et nécessaire.

Pour ce qui est de Taos elle-même, ce qui la différencie principalement de son frère est qu'elle revendique la langue berbère et s'est employée toute sa vie à la défendre, un combat dont on ne peut nier qu'il a été difficile, particulièrement après l'indépendance de l'Algérie en 1962 et pendant au moins deux décennies.

Taos commence à mener ce combat très peu après la parution (en français) des *Chants berbères de Kabylie*, à l'occasion de son séjour à la Casa Velasquez de Madrid. Elle se sent porteuse de l'héritage kabyle parce qu'elle a conscience de l'incarner, mais elle se donne aussi la mission d'en promouvoir la *"défense et illustration"*. On a d'elle le texte d'une conférence qu'elle fait à Madrid, en 1941. Il compte plus d'une vingtaine de pages et développe l'idée, certainement exacte à l'époque, que les chants berbères de Kabylie sont tout à fait méconnus. Taos y exprime fièrement, fermement, l'idée qu'elle s'est donné pour mission de les faire connaître. A lire l'éloge admirable qu'elle en fait, ce projet a en effet de quoi la remplir d'orgueil et du sentiment de son importance. Une fois de plus dans la famille Amrouche, cela commence par un hommage à Fadhma :

*« Une femme s'est trouvée là pour les recueillir (=les chants), une femme entre toutes admirable, ma mère. L'inestimable trésor qui lui venait de ses aïeux, elle me l'a remis, je l'ai reçu de ses mains dans les miennes et c'est ainsi que je me trouve être héritière de nos traditions musicales et poétiques et que chantent par ma voix tout un pays, tout un peuple et tout un passé ».*

Taos parle elle-même à propos du sentiment qu'elle éprouve à reprendre ce flambeau, d'*une orgueilleuse fierté,* et elle s'en justifie aussi par des caractéristiques propres au peuple kabyle dont elle fait partie. C'est, dit-elle, un *pays farouche et follement épris d'indépendance,* ce qui pourrait faire croire de sa part à une revendication anticoloniale, mais il faudrait de toute façon la tempérer du fait qu'elle affirme en même temps, et dans ce même texte, son admiration pour un certain nombre de personnalités françaises qui se sont mises à l'écoute de la berbérité. Reste qu'elle est sans ambiguïté dans son admiration pour la défense héroïque opposée par la Kabylie à ses envahisseurs :

*« Chacun sait que la conquête de la Kabylie — pour ne parler que de mon pays d'origine — a été l'une des plus difficiles que la France ait entreprises. Chacun sait — et je le rappelle ici avec une fierté que je crois légitime — que non seulement la Kabylie a été conquise village par village et rue par rue mais encore maison par maison ».*

C'est une des formes de l'orgueil que lui inspire son héritage kabyle. Et l'une des raisons pour lesquelles la transmission de l'héritage lui paraît une sorte de devoir sacré. Transmission est le mot clef, elle l'emploie notamment de manière éclatante dans la dédicace de son propre recueil intitulé *Le Grain magique* paru en 1966. Ce court texte mis en exergue est poétique et émouvant; important aussi parce qu'il énonce de façon tout à fait claire le principe de la transmission (orale mais aussi écrite), et plus spécialement de la transmission de mère en fille:

*« A Marguerite Fadhma Aït Mansour , ma mère, dernier maillon d'une chaîne d'aèdes: Pour toi, qui m'es toujours apparue comme un arbre fruitier visité par une multitude d'oiseaux chanteurs, ces légendes et ces chants, filtrés par les siècles, qui sont arrivés de bouche en bouche jusqu'à toi, et que tu m'as légués pour que je les fixe en cette langue française, presque aussi chère et familière que notre langue maternelle(...)*

*Et à travers toi à notre petite Laurence qui te ressemble, qui me relaiera un jour, je l'espère, comme je te relaie...* »(p.7).

Ce sont donc uniquement les mélodies au sens purement musical du mot qu'on peut juger très anciennes, et millénaires en effet, comme le dit le titre d'un des albums de Taos enregistrés par Arion: *Chants de l'Atlas-Traditions millénaires des Berbères d'Algérie* (1971). Il est certain que le phénomène de transmission a beaucoup joué, dans un monde à évolution lente ou très lente jusqu'au siècle dernier; et que les instruments eux-mêmes, comme la flûte et le tambourin, appartiennent à l'Antiquité méditerranéenne, comme le montrent de nombreux documents iconographiques, fresques, vases grecs etc.

Taos a beaucoup contribué à mettre au jour ce fonds méditerranéen de la musique berbère, dès lors qu'il lui a été donné de découvrir les affinités entres les chants berbères de Kabylie et les chants espagnols archaïques de la Alberca, transmis cette fois non par sa mère mais par une Espagnole, Tia Beatriz, vieille brodeuse d'Estramadoure. Lorsque le directeur de la Casa Velasquez la fait venir à Madrid, il la met sur la piste d'une recherche passionnante, qu'elle poursuit pendant les années 1941-1942. A l'origine il y a le fait qu'historiquement l'Espagne n'a pas été conquise par les Arabes, comme on dit souvent, mais en fait par les Berbères qu'ils avaient recrutés dans leurs armées ; à partir de cette conquête, la culture berbère n'a pas cessé de se développer en Espagne, sous les dynasties almoravide et almohade, au XIème et au XIIème siècles. Ainsi peut-on dire des très nombreux concerts donnés par Taos Amrouche qu'ils sont la réincarnation et la présence rendue vivante d'un passé très ancien. Pour qui a vu Taos chantant sur scène, ne serait-ce qu'en photo, et pour qui en a entendu des enregistrements, il est clair que l'impression produite est celle, paradoxale, d'un archaïsme encore entièrement vivant.

**Représentation, mise en forme conceptuelle, théâtrale et artistique (conclusion)**

La grandeur et l'éclat de Taos sur scène contrastent étonnamment avec la très grande simplicité des paroles de ses chants. Elle ne pouvait pas ne pas être consciente de cet écart et s'il en est ainsi c'est parce qu'elle l'a voulu.

Il s'agit d'une mise en forme théâtrale ou théâtralisation qui indique bien qu'on est dans la représentation et non dans la recherche ethnographique.

Le travail artistique accompli par Taos, bien qu'elle ait sur son frère Jean l'énorme avantage de la langue, peut pourtant être rapproché de la représentation de la culture populaire berbère qu'il a donné (par écrit et en français) dans sa Préface aux *Chants berbères de Kabylie.*

Les contradictions ont abondé tout au long de ce bref parcours concernant le rapport de la famille Amrouche à la culture populaire berbère. Epris l'un et l'autre d'authenticité, ils doivent leurs plus grands succès à une mise en forme artistique dont les qualities certaines sont pourtant d'un autre ordre. A la réflexion on se dit que ces attitudes qu'ils ont choisies ou du moins assumées sont sans doute la cause de leur impact ou de leur efficacité auprès du public que nous sommes encore aujourd'hui. Nous sommes du côté de l'art, qui n'a pas nécessairement le souci de l'exactitude ethnographique ou ethnomusicologique.

Faut-il affirmer, à partir de ces deux exemples prestigieux, que la culture populaire la plus vivante et la plus active n'existe qu'à travers ceux et celles qui ont tenté de lui donner une expression originale et si l'on peut dire personnalisée ? Ce qui ne peut manquer de paraître au moins un peu contradictoire.

Une autre affirmation éventuelle vient à l'esprit, qui n'est pas sans comporter elle aussi une certaine contradiction : c'est lorsqu'ils ont exprimé l'idée que la culture populaire est morte que ses plus fervents admirateurs tentent de lui redonner vie—et dans certains cas y parviennent !

**Bibliographie**

AMROUCHE Jean: *Chants berbères de Kabylie,* Tunis, Monomotapa, 1939 ; réed. Paris, L'Harmattan, 1986

AMROUCHE Fadhma: *Histoire de ma vie*, Paris, Maspéro, 1968

AMROUCHE Taos: *Jacinthe noire,* Paris, Charlot, 1947; réed. Paris, Joëlle Losfeld, 1996 (roman)

*Rue des tambourins*, Paris, La Table Ronde, 1960; réed. Paris, Joëlle Losfeld, 1996 (roman)

*Le Grain magique*, Paris, Maspéro, 1966 (recueil)
*L'Amant imaginaire*, (s.l.), Robert Morel, 1975; réed. Paris, Joëlle Losfeld, 1997 (roman)
*Solitude ma mère*, Paris, Joëlle Losfeld, 1995 (roman)

**Sur Taos Amrouche :**
Denise Brahimi, *Taos Amrouche romancière*, Paris, Editions Joëlle Losfeld, 1995
*Grandeur de Taos Amrouche*, Alger, Chihab, 2012
*Hommes et femmes de Kabylie, Dictionnaire biographique de la Kabylie*, Aix-en-Provence, Edisud, 2001, sous la direction de Salem Chaker, tome 1, pp.44-63
Revue *Awal*, Numéro 39, 2009, Paris, Maison des sciences de l'homme, *Taos Amrouche, une féministe avant l'heure?*

**Sur la famille Amrouche:**
*Etudes littéraires maghrébines n°12*, Sous la direction de Beïda Chikhi,*"Jean, Taos et Fadhma Amrouche"*, Paris, L'Harmattan, 1998
Revue *Expressions maghrébines* Vol.9, n°1, été 2010,*"La famille Amrouche"*, Université de Barcelone, Espagne.

**Enregistrements**
*Les chants de Taos Amrouche, Chants berbères de Kabylie*, coffret 5 CD,
— Marseille, L'empreinte digitale, 2002 (réédition intégrale des albums vinyle parus chez Arion
— Anthologie officielle en 5 CD, accompagnée d'un livret de 88 p., Frémeaux et associés éditeurs, la Librairie sonore, 2009
Dans ces deux éditions, les 5 CD ont le même titre et le même contenu :
CD 1 *Chants de l'Atlas*, traditions millénaires des Berbères d'Algérie.
CD 2 *Chants espagnols archaïques de la Alberca*, chants populaires archaïques, transmis par tradition orale, recueillis en Espagne.
CD 3 *Incantations, méditations, danses sacrées berbères*, Monodies traditionnelles du pays kabyle recueillies et chantées par Taos Amrouche
CD 4 *Chants berbères de la meule et du berceau*, Monodies traditionnelles du Pays kabyle recueillies et chantées par Taos Amrouche
CD 5 *Taos Amrouche au Théâtre de la ville*, Disque souvenir. Publication posthume réalisée grâce à Laurence Bourdil-Amrouche.
Jean Giono, *Propos et Récits, 25 entretiens improvisés avec Marguerite Taos*, Arles, Phonurgia Nova éditions, INA, 5 CD et 1 livre de 120 p., 1994 (Collection: *Les grandes heures de la radio)*, Série enregistrée du 9 au 22 octobre 1954 et diffusée du 6 janvier au 30 juin 1955.
Le livret comporte une reproduction du portrait de Giono peint par André Bourdil en 1948. On y trouve aussi une photo de Taos en 1955.

1 Jean Amrouche : *Chants berbères de Kabylie*, Tunis, Monomotapa, 1939

2 Fadhma Aït Mansour Amrouche : *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968

3 Taos Amrouche : *Le grain magique*, Paris, Maspero, 1966

4 Mammeri Mouloud : *Les Isefra, poèmes de Si-Mohand ou Mohand*, Paris Maspero, 1969

Annonce pour la revue *Le Saharien*

*Le Saharien* est une revue culturelle s'adressant à un public averti et exigeant qui souhaite enrichir sa compréhension du monde saharo-sahélien A raison de quatre numéros par an, la revue se propose donc d'offrir des clefs de compréhension de ce monde complexe et multiple dont l'importance ne peut être ignorée, non seulement en raison de l'actualité mais aussi parce que cet espace, son histoire, ses hommes ont encore beaucoup à nous apprendre.

Seule revue généraliste entièrement consacrée au Sahara, elle publie des articles de recherche de bonne lisibilité, tout autant que des relations de voyage, des documents et des analyses peu accessibles ou des informations d'intérêt majeur.

S'appuyant sur "La Rahla-Amicale des Sahariens", association forte de ses 80 années d'existence, de ses 600 membres et de son fonds documentaire **exceptionnel** (bibliothèque, cartothèque ...), *Le Saharien* est une quasi-exception dans le monde des médias spécialisés.

Diffusée par abonnement dans une douzaine de pays, elle peut prétendre au statut de revue internationale.

Editée par une association reconnue d'utilité publique, son indépendance est le gage de sa continuité.

**Pour tout renseignement concernant la revue (abonnement, achat de numéros ...), contact :** 01 44 92 05 03 ou redaction@lesaharien.fr

**Pour toute soumission d'articles, contact :** sredaction.revue@gmail.com

# Traditions orales dans l'esthétique d'Ahmadou Kourouma

**ZAOURI Rachid**
Université d'El Jadida, Maroc

En affirmant *« coucher par écrit le Grand parler, ce sera notre littérature »*[1] Amadou Hampaté Bâ semble d'un seul trait caractériser le mieux une tendance essentielle dans la littérature africaine d'expression française. Cette affirmation est tout à fait pertinente quand on aborde l'univers romanesque d'Ahmadou Kourouma. Ecrivant dans un contexte postcolonial, le romancier ivoirien pousse jusqu'à ses ultimes conséquences cette exigence à la fois esthétique et politique de faire rejaillir dans leur vif éclat l'identité et la culture africaines très loin du discours de l'hégémonie colonialiste. Mais, paradoxalement, ce désir de réappropriation et de relégitimation du discours sur Soi ne se manifeste qu'en empruntant la langue de l'Autre. Ce qui, d'emblée, inscrit le projet kouroumien dans le champ de la complexité et de l'hybridité. A cela s'ajoute un autre paradoxe : en donnant toutes ses lettres de noblesse au patrimoine culturel malinké, Kourouma ne saurait être confondu avec les chantres de la négritude et les nostalgiques de la Belle Afrique, car le regard qu'il porte sur les réalités sociales et politiques des indépendances est d'abord et sans concession un regard distant. Pour ainsi dire, la volonté de réenchantement esthétique du monde est contrebalancée par un regard ironique, très voltairien qui fait passer l'épaisseur de la parole épique à travers le prisme de l'illusion et du mensonge. Cette tension est particulièrement à l'œuvre dans *Monné outrages et défis.* De là notre intérêt pour ce roman d'autant plus qu'il témoigne de ce que Paul Gilroy appelle la mélancolie du postcolonial.

La problématique que nous soulevons est la suivante : montrer comment la mimesis de l'oralité chez Kourouma ne peut être formulée uniquement en termes d'emprunt au patrimoine oral africain (épopée, mythes, légendes, proverbes) mais aussi en termes d'invention et de subversion, entendons ici un effort soutenu de fécondation de l'écrit par les cultures de l'oral qui passe à travers une esthétique au sens premier de *aesthesis* sentir. Et, d'entrée de jeu, comment ne pas voir que la manière de sentir chez Kourouma traduit une vision du monde angoissée qui veut conjurer la violence de l'Histoire par les pouvoirs de l'ironie.

Rappelons ici que l'Histoire fait une irruption violente dans l'imaginaire de Kourouma ; celle des indépendances dans *Soleil des indépendances*, de l'installation coloniale dans *Monnè* et des dictatures africaines dans *En attendant le vote des bêtes sauvages.* Le texte kouroumien devient de ce fait l'espace d'Histoires mal accordées et où le temps du Mythe et le temps de L'Histoire se rencontrent sur le mode d'une tonalité grinçante. Cette réflexion n'est sans doute pas sans conséquence sur le statut de l'oralité subversive que nous abordons dans ces quelques lignes.

Pour tirer au clair les axes qui structurent notre analyse, nous nous permettons de suivre une piste de lecture du roman suggéré par Kourouma lui-même qui, définissant sa paratopie créatrice, signale la dette que son texte contracte à l'égard de ses sources orales et négocie son statut d'écrivain à la suite de la figure du maître de la parole:

« *Mon objectif est d'être authentiquement africain. Par exemple, avec Les Soleils des Indépendances, je recherche le modèle de la palabre [africaine]. Cet objet me permet de traduire la situation en cours. Dans Monnè, outrage et défi, le sujet est une épopée. Le protagoniste était un roi [...] le domaine appartient au griot. J'utilise par conséquent la méthode des griots* ».

En effet, l'esthétique narrative dans *Monné* n'échappe pas à cette volonté de resémantisation et de resubstantialisation du grand parler africain, asphyxié comme il était sous la tutelle du logocentrisme du discours colonial qui, selon les termes de Louis Jean Calvet, a pris les allures d'une glottophagie[2]. L'écriture prend la dimension d'un acte de résistance qui fait de l'oralité un lieu mémoriel où il est possible de réactiver le flux de la parole vive. Sur le plan symbolique, il recrée cette ambiance de l'arbre à palabres où le narrateur mime le geste cérémonial du griot traditionnel dont la voix donne poids et gravité à la parole qui, en une seule étreinte, est à la fois conte, chant et rythme. Comme le dit J. Chevrier, le griot est : « *Celui qui fait revivre le passé, il est le narrateur de l'histoire du monde, le détenteur de l'histoire du monde, le détenteur des récits relatifs aux fondations des empires, aux généalogies, aux faits et aux gestes des hommes illustres…*».

Cette même définition, le narrateur de *Monné* la reprend en substance, du point de vue de l'interprète Soumaré qui veut traduire au commandant de la colonie française la cardinalité du griot dans la culture mandingue. En effet :

*« Les griots constituent une caste, à la fois crainte et méprisée dans le Mandingue, appelée la caste des diéli : diéli signifie le sang. […] les griots sont des frères de sang des nobles. Ce sont d'authentiques nobles dont les aïeux, à l'époque préislamique du Mandingue,, ont accepté la déchéance pour loanger. […] les griots n'étaient pas seulement des panégyristes, mais aussi des entremetteurs, des généalogistes et des historiens » p.41.*

Cette centralité de la figure du griot est décisive dans les choix esthétiques de Kourouma. Dans la mesure où il semble prendre ses distances avec ce modèle occidental de la civilisation du livre et de la raison discursive qui conçoit le texte comme espace scripturaire et définit sa réception en termes de lectorat. Kourouma ajuste sa plume à la parole du griot, il veut placer son texte dans une affinité amoureuse avec cet héritage d'oreilles caractéristique des peuples de la primitivité, qui nouent un rapport au monde médiatisé par l'intuition et de la sensorialité.

En lisant, *Monnè,* on pourrait lire les marqueurs de l'oralité à l'œuvre dans le texte comme autant d'aspects d'une certaine vernacularisation littéraire. La palabre et son rituel de distribution de la parole est perceptible au niveau de la polyphonie des voix qui mènent la narration. L'histoire est tour à tour racontée à partir de différents points de vue : celui d'un narrateur qui tantôt est neutre et anonyme, tantôt s'exprime à la première personne du pluriel, mais aussi celui de Djigui et de djéliba Diabaté. Cette technique produit un double effet de relativisation et de théâtralisation de l'écriture narrative On pourrait également montrer la récurrence des malinkismes, les multiples cas de relexification du français à partir du malinké. Par ailleurs, les effets de l'oralisation du texte sont puissamment amplifiés par les formules parémiologiques. Loin d'être *« accusé de mesquinerie plate et d'ennui répétitif »*[3] comme le dit avec regret Alain Rey à propos de la fatigue de la parole proverbiale en contexte occidental, l'importance du proverbe chez Kourouma, en digne héritier de sa culture orale, n'est plus à démontrer. *« Le proverbe,* dit-il *Dans en attendant le vote des bêtes sauvages est le cheval de la parole. »* Qu'ils expriment une vérité gnomique ou qu'ils s'insèrent dans une énonciation métaphorique, les proverbes ouvrent les chapitres et les referment et émaillent le discours du conteur. Ils témoignent du désir de dire vrai et solide. Ils sont les signes du trop-plein de vitalité africaine que Kourouma recèle en lui et où se mêlent légèreté et sagesse. Sur un autre plan, la contamination de l'écrit par l'oral est manifeste dans la présence répétitive des chants qui s'inscrivent dans le texte à travers une disposition typographique en italique. Leur fréquence se justifie par les performances griotiques de Djéliba Diabaté, panégyriste et coraïste de Djigui, roi de Soba. Leur modulation permet de percevoir l'entremêlement de l'épidictique et de l'élégiaque qui composent l'épopée tragique des Keïta. Dans ce sens, il est possible de livre la totalité du roman comme un chant des Monew. Ainsi en est-il lorsqu'au terme de sa déchéance, le Centenaire se voit usurper son pouvoir par son fils Béma, pourtant

*« sorti de sa ceinture, de ses urines,*
*L'hippopotame s'envase trop profondément*
*Pour revenir sur ses pas ;*
*La parole du noble est une montagne.*
*Elle ne se reprend pas ;*
*La mort est vertu quand la vie est monnè » p.269 .*

Dès l'incipit, en effet, en usant du terme malinké monnè, intraduisible en langue française, kourouma donne à voir cette possibilité où la langue bute sur l'inénarrable.

*« Un jour le Centanaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot monnè. « outrage, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement, répondit le Toubab qui ajouta : « En vérité, il n'ya pas chez nous Européens, une parole rendant totalement le monnè malinké » p.9*

Ces quelques lignes suffisent à poser les limites de toute interprétation euphorisante de l'écriture de l'épopée chez Kourouma. Certes, chez ce dernier il y a un réel souci de l'authenticité qui se traduit par l'urgence d'une délimitation du champ imaginaire de l'identification[4]qui le rapproche par exemple d'un écrivain tel que djebril Tamssir Diane qui dans *Soundjata ou l'épopée mandingue* s'inscrit dans une apologie de l'épopée africaine et manifeste un réel désir d'anoblissement du griot en donnant donner vie et souffle à

la geste de *Soundjata*, dans une absolue confiance dans la pureté et la vérité des mythes de la fondation de la dynastie mandingue. Djébril Tamssir Diane fait encore sienne cette vision classique de l'épopée qui fait coïncider le substrat narratif et la fonction idéologique en présentant le héros fondateur comme l'incarnation héroïque des valeurs de la communauté. Kouroma s'inscrit en faux contre cette réécriture négro-africaine de l'épopée. Dans la mesure où il est rattrapé par le poids de l'Histoire, il n'est plus possible d'entendre ce chant harmonieux que composent la voix des ancêtres fondateurs, des totems tutélaires et celles des hommes. Le monde que raconte l'épopée est un monde clos et hiérarchisé. Or le monde que veut dire Monné est entamé par une déchirure irréparable, une blessure incicatrisable ; un monde acosmique en perte vertigineuse de ses repères, celui d'une Afrique violemment expropriée de son foyer de légendes et de mythes. Le contact avec la colonisation se fait dans l'humiliation. Le chant des monnew devient ainsi le chant de cygne d'un monde à tout jamais déserté par la pureté et la verticalité héroïque. La déterritorialisation impose dès lors le choix d'une autre parole pour dire l'identité humiliée, morcelée, abâtardie :

*« La voix qui a dit des héros comme Samory et ses sofas, des héros comme vous, Keita, ne s'honorera pas et ne vous honorera pas à dire ceux qui viendront après vous, ceux qui vivront sur une terre conquise. Avec la fin de Samory a fini la vaillance, donc la grioterie. La soumission, l'esclavage et la lâcheté dont viendra maintenant l'ère n'ont pas besoin de louanges : le silence, le regret, la nostalgie leur siéront mieux que la cora du griot. » p.15*

Cette crise du modèle de la légitimité héroïque impulsée par l'effritement du sol qui abritait l'ancienne table des valeurs entraîne l'urgence chez Kourouma de réécrire l'épopée en infléchissant son style et ses motifs par le truchement de la parodie. L'épopée ne tire plus sa substance du monde de la légende mais de celui de l'Histoire racontée du point de vue des vaincus. Selon D. Madelénat : *« la parodie exhibe la tension entre une forme archaïque et l'évolution d'une culture ; elle tourne en dérision l'ancien à partir du moderne. »*[5]

Le griot confirme cette vision des choses quand il dit « *nous, griots, nous savons que l 'histoire ne se répète pas sous la même forme.* » p.186. Avec Djigui, prend fin, en un ultime fracas, la saga des Keita qui *« descendaient de soundiata, l'empereur légendaire, unificateur du Mandingue »p.186.* Là où l'Almamy Samory choisit de résister à l'armée coloniale jusqu'à la défaite finale, Djigui, lui, s'inscrit dans la logique de la survie : *« j'étais une chèvre attachée à un pieu, obligé de brouter dans le lieu où je broutais* » p.33 En acceptant les ambigüités du double langage tenu par l'interprète Soumaré son frère à plaisanterie, il entre en collusion avec la nouvelle réalité coloniale où la préservation de son trône est tributaire de la perpétuation du dégué, rituel de la soumission qu'il doit accomplir au kébi chaque vendredi afin de prêter allégeance aux « nazaras ». Sa trajectoire comme celle de Fama de *Soleil des indépendances* est celle d'une déchéance sans appel, jusqu'à l'émasculation du nom propre: *« djigui signifie en malinké le mâle solitaire, l'ancien chef de bande de fauves chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort »* p.159 p.159. [paragraphe ajouté]Le sursaut d'orgueil ne lui revient que de deux manières : La première se fait sur le registre héroï-comique au sens où la parodie reprend des éléments triviaux dans un style sublime : djigui après quarante ans de collaboration, tel Don Quichotte combattant les moulins à vent, reprend son surnom de guerre Kélémassa à la tête d'une petite armada de vieillards et d'invalides pour signifier la boribana ou fin de reculades. La seconde prend un aspect tragique à travers la mort-suicide du dernier roi de Soba.

Les atroces référents de l'Histoire appellent à leur suite l'affolement, le travestissement des signes. Duplicité, mensonge, fausseté sont les maîtres mots d'un monde hybride, où la vieille entente entre les mots et les choses en terre mandingue se défait. Face à cet ultime abâtardissement de l'épopée. Kourouma pose à nouveaux frais question du statut du griot. Après la défaite lorsque djigui demande à Diabaté de rester à Soba ce dernier prend acte de la fin de la grioterie suite à la perte du foyer de sens qui alimente la parole épique : *« Je ne peux pas : les cordes de ma cora ne vibrent plus ; j'ai oublié la généalogie des grandes familles ; ma voix s'est éteinte. Seul me convient le labour.[…]nous retournons à la terre quand les horon (les nobles) et les fama (les princes) cessent d'être des héros » p.43*

L'on assiste dès lors à ce qu'on pourrait appeler l'exil du griot. Exil au sens romantique de la

perte de la Heimat. Si la grioterie peut avoir un droit à l'existence c'est à travers le divorce d'avec les univers de la qualité et le basculement dans les univers du trucage et de l'affabulation. Diabaté ne consent à rester au service du roi de Soba qu'après être gratifié d'offrandes. En contrepartie, il doit recomposer le nouveau chant des Keita sur fond de défaitisme absolu. Si La grioterie continue son bout de chemin, c'est en se prostituant. Le griot s'inscrit dès lors dans un rapport frauduleux à la mémoire, sa parole tombe ainsi dans la facticité du monde. D'où la nécessité d'inventer un langage qui dit à la fois la vacuité du monde et le désir de le renommer. Un langage qui privilégie l'envoûtement du verbe à la triste vérité de l'Histoire.

*« Je rejoins mon Konia […] apprendre les nouvelles vérités. L'infini qui est au ciel a changé de paroles ; le Mandingue ne sera plus la terre des preux. Je suis un griot et donc homme de la parole. Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pou tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. Dans mon Konia natal, j'observerai pour reconnaître les nouveaux symboles, et recommencerai l'existence pour retrouver les nouvelles appellations du soleil, de la lune, du courage, de la passion, de la lâcheté […] de l'héroïsme et celles des grands clans du Mandingue » p.42*

Ce passage est à notre sens révélateur des enjeux de l'écriture chez Kourouma en contexte postcolonial. La conscience aiguë de l'exil et de la séparation avec l'origine remet l'artiste sur le chemin de la quête de sa propre authenticité. Le retour au pays natal est ainsi une métaphore du désir de l'œuvre. Contrairement au chant de la négritude qui croit à la possibilité du mythe d'âge d'or et qui veut tirer un trait allègre sur la violence de l'Histoire. Kourouma ne croit pas à cette Afrique fantasmée, il cultive une surconscience à la fois identitaire et linguistique. Il est conscient qu'il ne retrouvera jamais le visage pur de l'Afrique. Ce visage a été défiguré. Il y a urgence donc à le transfigurer par le processus de la création qui dirait les multiples et inquiétants visages de l'Afrique, une Afrique du possible qui s'ouvre à l'énigme de son destin par delà les grands naufrages de l'Histoire.

**Conclusion**

Ce passage est à notre sens révélateur des enjeux de l'écriture chez Kourouma en contexte postcolonial. La conscience aiguë de l'exil et de la séparation avec l'origine remet l'artiste sur le chemin de la quête de sa propre authenticité. Le retour au pays natal est ainsi une métaphore du désir de l'œuvre. Dans l'imaginaire de Kourouma, l'Afrique n'est pas fantasmée, contrairement au chant de la négritude qui croit à la possibilité du mythe d'âge d'or et veut tirer un trait allègre sur l'histoire coloniale.. Le romancier est conscient qu'il ne retrouvera jamais le visage pur de l'Afrique. Ce visage a été défiguré. Défiguration qui n'est pas métissage mais hybridité au sens latin de hibrida bâtard, et au sens grec de hybris la démesure. De là la nécessité de réinventer l'identité non en termes de nature et d'essence mais en termes d'une poétique de la relation.

1 Amadou Hampaté Bâ, cité par Anne Douaire, « Introduction », Oralités subversives (ouvrage collectif dirigé par Anne Douaire), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 10.

2 Voir Louis Jean Calvet, Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie.

Hachette, « Pluriel », 1999.

3 Alain Rey, Préface au dictionnaire de proverbes et de dictons, le Robert, 1980

4 Pierre Halen, dans son article « Le 'système littéraire francophone' : quelques réflexions complémentaires », définit les « zones imaginaires d'identification » comme « des réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles à l'entrance du francophone dans le champ central » (in, Lieven d'Hulst et Jean-Marc-Moura, Les études littéraires francophones, p. 28.

5 p.188

# Editions

### *2019*

**ALLIOUI** Youcef, *Idir* ou *Le Messager de Jugurtha*, Coll. Présence berbère, Harmattan,2019
**BAÏDA** Jamaâ, *Il était une fois Toumliline,* Archives du Maroc et CCME, 2019
**BENKLOUA** Abderrahmane, *Mostaganem, dure enfance en Algérie,* L'Harmattan, 2019
**BERTRAND** Georges A., *Les Déracinés de la grande Ile,* Le Lys bleu éditions, 2019
**HALLIT-BALABANE** Aïda, *Un parfum de Zaizafoun,* Paris, L'Harmattan, 2019
**LAZRAC** Rachid, *Jésus, grande figure biblique du Coran,* La croisée des chemins et l'Harmattan, 2019
**MOURA** Jean-Jacques (dir), Silvia Contarini et Claire Joubert, *Penser la différence culturelle,* une anthologie transculturelle, Editions Mimésis, 2019
**NABLI** Mustapha Kamel, *J'y crois toujours,* Sud Editions, 2019
**RUSCIO** Alain (dir.), *Encyclopédie de la colonisation française* III D-F, Les Indes savantes, 2019
**SAYAGH** Saïd, *L'Autre juive* (rééd.), Jean-Claude Taïeb éditeur, 2019
**TREFFEL** Frédéric, *La Tentation de l'Afrique,* néo-négritude, afropolis, mondialité, Paris, Honoré Champion, 2019
**YOUMNI** Abdelghani, *Le Maroc et ses riverains méditerranéens,* Histoire et perspectives méditerranéennes, L'Harmattan, 2019
**ZAMANE,** *Quand le Portugal a colonisé le Maroc,* n° 101, avril 2019

### *2018*

**AHMAD** Aeham, *Le Pianiste de Yarmouk,* La Découverte, 2018
**AMSELLE** Jean-Loup et Souleymane Bachir Diagne, *En quête d'Afrique(s*), universalisme et pensée décoloniale, Albin Michel, 2018
**ANDRE** Sylvie, *Pour une lecture postcoloniale de la fiction réaliste*, Honoré Champion, 2018
**ASSOULINE** Pierre, *Retour à Séfarad,* Gallimard, 2018
**BACHI** Salim, *Un jeune homme en colère,* Gallimard, 2018
**BEAUD** Stéphane, *La France des Belhoumi,* La Découverte, 2018
**BEN JELLOUN** Tahar, *La Punition,* Gallimard, 2018
**CUNARD** Nancy, *Negro Anthology,* Nouvelles éditions Place, 2018
**DE MONTAIGNE** Tania, *L'Assignation, Les Noirs n'existent pas,* Grasset, 2018
**DJEMAI** Abdelkader, *Le Jour où Pelé,* Ed. Le Castor astral, 2018
**FANON** Frantz, *Œuvres,* II, La découverte, 2018
**JAY** Salim, *Dictionnaire des romanciers algériens,* La Croisée des chemins, 2018
**KEPEL** Gilles, *Sortir du chaos,* Esprits du monde, Gallimard, 2018
**LE CLEZIO** JMG, *Bitna, Sous le ciel de Séoul,* Stock, 2018
**MANNING** Patrick, *Histoire et culture de la diaspora africaine,* Présence africaine, 2018
**MARYNOWER** Claire, *L'Algérie à gauche,* PUF, 2018
**MORRISON** Toni, *L'Origine des autres,* Christian Bourgois, 2018
**NOUDELMANN** François, *Edouard Glissant, l'identité généreuse,* Flammarion, 2018
**RAHARIMANANA,** *Revenir,* Rivages, 2018
**ROGERS** Dominique et Boris Lesueur, *Sortir de l'esclavage,* Karthala, 2018

### *2017*

**ABDEL-SAMAD** Hamed, *Le Fascisme islamique*, Grasset, 2017
**ADIMI** Kaouther, *Nos richesses,* Seuil, 2017
**AUDOIN-ROUZEAU** Stéphane, *Une Initiation, Rwan*da *1994-2016,* Seuil, 2017
**AUGIER** Justine, *De l'ardeur, histoire de Razan Zaitouneh,* Actes Sud, 2017
**BACHI** Salim, *Dieu, Allah, moi et les autres,* Gallimard, 2017

**BALDWIN** James et Raoul Peck, I am not your negro, Robert Laffont, 2017
**BARR** James, *Une Ligne dans le sable, le conflit franco-britannique qui façonna le Moyen-Orient,* Ministère de la défense, Domaine étranger, Perrin, 2017
**BELL** Gertrude**,** *En Syrie,* Bartillat, 2017
**BICHET** Yves, *Indocile*, Mercure de France, 2017
**BINEBINE** Mahi, *Le Fou du roi,* Stock, 2017
**BLACHERE** Emile, *Des fleurs sur des cadavres,* Plon, 2017
**BOUCHERON** Patrick (dir.), *Histoire mondiale de la France,* Seuil, 2017
**BOUDJEDRA** *Rachid***,** *La dépossession,* Grasset,
**BOUMEDIENE** Samir, *La Colonisation du savoir, un histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde,* Des mondes à faire, 2017
**CECCATY** René de, *Enfance, dernier chapitre,* Gallimard, 2017
**CHAMOISEAU** Patrick, *Frères migrants,* Seuil, 2017
**CONDE** Maryse, *Le Fabuleux et triste destin d'Ivan et Ivana,* JC Lattès, 2017
**COULIBALY** Adama, *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire,* L'Harmattan,
**DAOUD** Kamel, *Mes Indépendances, chroniques,* Actes sud, 2017
**DAOUD** Kamel, *Zabor ou les psaumes,* Actes Sud, 2017
**FELLOUS** Colette, *Pièces détachées,* Gallimard, 2017
**FREMEAUX** Jacques, *La Question d'Orient,* (rééd.), CNRS éditions, 2017
**GIRAUD** Brigitte, *Un Loup pour l'homme,* Flammarion, 2017
**GOEBEL** Michael, *Paris, capitale du tiers-monde,* Editions La Découverte, 2017
**GRUZINSKI** Serge, *La machine à remonter le temps,* Fayard, 2017
**HANNE** Olivier, *Les Seuils du Moyen-Orient,* Editions du Rocher, 2017
**JEANNENEY** Jean-Noël et Jeanne Guérout (dir.), *L'Histoire de France vue d'ailleurs,* Les Arènes, 2017
**JENNI** Alexis, *La Conquête des îles de la terre ferm*e, Gallimard, 2017
**QUELLA-VILLEGER** Alain, *Ailleurs et libre, errant,* Le Carrelet Editions, 2017
**LAABI** Abdelatif, *Petites lumières, écrits,* La Différence, 2017
**LACHENAL** Guillaume, *Le Médecin qui voulut être roi, sur les traces d'une utopie coloniale,* Seuil, 2017
**LAMOUREUX** Gérard (éd.), *Cent ans de poésie en Guadeloupe : une anthologie 1911-2017,* Editions Long Cours, 2017
**LAROUI** Fouad, *L'insoumise de la Porte de Flandre*, Julliard, 2017
**LEBDAI** Benaouda, *Afrique littéraire : entretiens, réflexions critiques,* ENAG, 2017
**LEBLANC** Guillaume et Fabienne Brugère, *La Fin de l'hospitalité,* Flammarion, 2017
**LE CLEZIO** JMG.**,** *Alma,* Gallimard, 2017
**LE DANTEC** Jean-Pierre, *Le Disparu,* Gallimard, 2017
**LOVEJOY** Paul, *Une Histoire de l'esclavage en Afrique,* Karthala, 2017
**MABANCKOU** Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui,* Seuil, 2017
**MAJDALANI** Charif, *L'Empereur à pied,* Seuil, 2017
**MINOUI** Delphine, *Les Passeurs de livres de Daraya*, Seuil, 2017
**NAJEEB** Michaeel, *Sauver les livres et les hommes,* Grasset, 2017
**OWUOR** Yvonne Adhiambo, *La Maison au bout des voyages,* Actes sud, 2017
**PAUTOT** Serge, *France-Algérie, du côté des deux rives*, L'Harmattan, 2017
**PHELINE** Christian et Agnès Spiquel-Courdille, *Camus, militant communiste,* Gallimard, 2017
**PRUDHOMME** Florence (dir.), *Cahiers de mémoire, Kigali,* Classiques Garnier, 2017
**ROGOZINSKI** Jacob, *Djihadisme : le retour du sacrifice,* Desclée de Brouwer, 2017
**RUSCIO** Alain (dir.), *Encyclopédie de la colonisation française,* vol. C, Indes savantes, 2017
**SLIMANI** Leila, *Sexe et mensonges, la vie sexuelle au Maroc*, Arènes éditions, 2017
**TAIA** Abdellah, *Celui qui est digne d'être aimé,* Seuil, 2017
**ZEGHIDOUR** Slimane, *Sors, la route t'attend,* Les Arènes, 2017
**ZENITER** Alice, *L'Art de perdre,* Flammarion, 2017

# *Autrement Mêmes*

**Paris, L'Harmattan**

***TITRES RÉCENTS***

## *2019*

**BERSOT** Daniel, *Sous la chicote : nouvelles congolaises,* présentation de Patrice Yengo, 2019, ISBN 978-2-343-17232-3

**BOURGEOIS** Prosper et Anicet, *Les Massacres de Saint Domingue* ou *L'Expédition du général Leclerc,* présentation de Barbara T. Cooper, 2019, ISBN 978-2-343-17562-1

**DORVIGNY,** Louis-François Archambaud dit, *Le Nègre blanc,* présentation de Sylvie Chalaye, 2019, ISBN 978-2-343-16669-8

**MILLE** Pierre et André Demaison, *La femme et l'homme nu*, présentation de Roger Little, 2019, ISBN 978-2-343-16597-4

## *2018*

**BEYE** Ben Diagaye et Boubacar Boris Diop, *Thiaroye 44,* présentation de Martin Mourre, 2018, ISBN 978-2-343-14708-6

**BLOCH** Jean-Richard, *Cacaouètes et bananes,* présentation de Roland Roudil, 2018, ISBN 978-2-343-14061-2

**DRUM** Henri, *La fille de Kondé,* présentation de Thérèse de Raedt, 2018, ISBN 978-2-343-16134-1

**DURAND** Oswald, *Terre noire,* présentation de Roger Little, 2018, ISBN 978-2-343-14262-3

**DURAND** Oswald, *Vertiges, Pellobellé, gentilhomme soudanais,* présentation de Roger Little, 2018, ISBN 978-2-343-14263-0

***GRAND PRIX*** de littérature coloniale I et II, présentation de Vladimir Kapor, 2018, ISBN 978-2-343-13880-0

**MALOUET** Pierre-Victor, *Mémoire sur l'esclavage des Nègres,* présentation de Carminella Biondi, 2018, ISBN 978-2-343-16123-5

**MARAN** René, *Nouvelles africaines et françaises,* présentation de Roger Little, 2018, ISBN 978-2-343-14966-0

**NOLLY** Emile, *Gens de guerre au Maroc*, présentation de Gérard Ghalaye, avec la collaboration de Guy Riegert et Roger Little, 2018, ISBN 978-2-343-14999-8

**SCRIBE** Eugène, *Le Code noir*, présentation d'Olivier Bara, 2018, ISBN 978-2-343-15444-2

**THEAULON,** Dartois et Brasier, *La Vénus hottentote ou Haine aux Françaises,* présentation de T. Denean Sharpley-Whiting, 2018, ISBN 978-2-343-15439-8

**VANDERBURCH** Emile et Charles Sewrin, *Séliko ou le petit nègre,* présentation de Barbara T. Cooper, 2018, ISBN 978-2-343-15007-9

## *2017*

**ANTHOLOGIE,** *Nouvelles antillaises du XIXè siècle,* présentation de Barbara T. Cooper, avec la collaboration de Roger Little, 2017, ISBN 978-2-343-09575-2

**AUDE** Joseph, et autres auteurs, *Gens de couleur dans trois vaudevilles du XIXè siècle,* présentation de Lise Schreier, 2017, ISBN 978-2-343-11238-1

**DELAVIGNETTE** Robert, *Mémoires d'une Afrique française I et II,* présentation d'Anthony Mangeon, avec la collaboration de Roger Little, 2017, ISBN 978-2-343-11663-1

**TRAVERSAY** Auguste Prévost de Sansac de, *Les Amours de Zémédare et Carina , et la description de l'île de la Martinique,* présentation de Jacqueline Couti, avec la collaboration de Roger Little, 2017, ISBN 978-2-343-1279-3

## *2016*

**ANTIER** Benjamin et Alexis de Comberousse, *Le Marché de Saint-Pierre,* mélodrame en cinq actes, suivi de nombreux documents inédits, présentation de Barbara T. Cooper, ISBN 978-2-343-09918-7, 2016

**AUTEURS VARIES,** *Les colonies ont la parole,* une anthologie, présentation de Carminella Biondi, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-09854-8 et 978-2-343-09855-5, 2016

**AUTEURS VARIES,** *Les tirailleurs sénégalais vus par les Blancs,* anthologie d'écrits de la première moitié du XXè siècle, choix et présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-09575-2, 2016

**BARTHE** François, *Oxiane ou La Révolution de Saint-Domingue*, présentation de Marshall C. Olds et Sarah V. Mécheneau, ISBN 978-2-343-09588-2, 2016

**BERTRAND** Louis, *Le Sang des races,* présentation de Peter Dunwoodie, ISBN 978-2-343-08776-4, 2016

**CARIO** Louis et Charles Régismanset, *L'Exotisme : la littérature coloniale,* présentation de Patrick Crowley, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-08510-4, 2016

**ESME** Jean d', *L'Homme des sables*, présentation de Justin Izzo, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-08917-1, 2016

**MARCELIN** Frédéric, *Marilise : roman haïtien,* présentation de Michèle U-Kenfack, ISBN 978-2-343-09901-9, 2016

## *2015*

**BARATIER** Colonel Albert, *A travers l'Afrique*, présentation d'Antoine Champeaux, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-05652-4, 2015

**BARATIER** Colonel Albert, *Epopées africaines*, présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-05651-7, 2015

**CARNOT** Hippolyte, *Gunima : nouvelle africaine du XVIIIè siècle,* présentation de Sarah Davies Cordova et Antoinette Sol, ISBN 978-2-343-07089-6, 2015

**DUGOUJON** L'abbé Casimir, *Lettres sur l'esclavage et l'abolition dans les colonies françaises, 1840-1850,* présentation de Nelly Schmidt, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-07468-9, 2015

**SAINT-GEORGES** Henry de et Hippolyte Monpou, *Le Planteur,* opéra-comique en 2 actes, présentation de Barbara T. Cooper, ISBN 978-2-343-07120-4, 2015

**NOLLY** Emile, *Le Conquérant : journal d'un indésirable Au Maroc,* présentation de Guy Riégert, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-07466-5, 2015

**PAUL-MARGUERITTE** Lucie**,** *En Algérie,* présentation de Denise Brahimi, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-06556-4, 2015

**PAUL-MARGUERITTE** Lucie, *Tunisiennes,* présentation de Denise Brahimi, avec la collaboration de Roger Little, ISBN 978-2-343-07843-4, 2015

## *2014*

**CHARBONNEAU** Louis, *Contes d'AEF, 1880-1910,* ouvrage inédit accompagné de documents inédits, présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-0246-6, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *Mambu et son amour,* avec de nombreux documents inédits, présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-02463-9, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *Fièvres d'Afrique* suivi de récits inédits : *La Duchesse : La Recluse et Minne Water : lac d'amour (extraits),* présentation de Roger Little, avec la collaboration de Claude Achard, ISBN 978-2-343-02851-4, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *Marikiri au paradis des bêtes,* ouvrage inédit accompagné de documents inédits, présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-02851-4, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *Jean Rouquier : la voix du sang,* présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-02850-7, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *Azizé : amours tropicales I,* présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-02771-5, 2014

**CHARBONNEAU** Louis, *L'Orchidée noire : amours tropicales II,* présentation de Roger Little, ISBN 978-2-343-02772-2, 2014

# Agenda

## Colloques - Rencontres - Appels à communication

Pour de plus amples informations, se reporter au site : http://www.fabula.org/

**Du 29 août au 5 septembre 2020,** CERISY la salle (France), Château, *Colloque du centenaire de la naissance de Mohammed Dib*

**13-14-15 novembre 2019,** FEZ (Maroc), Faculté des Lettres, Laboratoire *Langues, représentations et esthétiques,* Colloque international, *La rencontre Europe-Afrique dans la littérature romanesque*

**25-27 septembre 2019,** AIX-en-PROVENCE (France), Aix-Marseille université, Colloque 2015 de l'APELA, *Archives matérielles, traces mémorielles & littératures des Afriques*

**15 juillet 2019,** TLEMCEN (Algérie), faculté des lettres et des langues, colloque : *Dynamique des langues, des discours et des cultures en contexte méditerranéen*

**Juin 2019,** Date exacte à déterminer, IFRANE (Maroc), Université Al Akhawayn, Rencontres littéraires francophones, *Paysages littéraires francophones de l'Atlas marocain*

**Du 23 au 24 mai 2019,** BREST (France), Sociability / Colloque du GIS Sociabilités, *Les Espaces de sociabilité au cours du long XVIIIè siècle (1650-1850) en Europe et dans les empires coloniaux : approches historiques et perspectives actuelles*

**21-23 mai 2019,** PARIS (France) et Yaoudé (18-23 février 2019), ENS Echanges Yaoundé-Paris, Travaux interdisciplinaires communs : *Langues, textes, œuvres : culture et décentrement*

**Du 15 mai au 18 mai 2019,** GARGNANO (Italie), Global Congo : *Politiques et esthétiques d'une littérature mondiale 2000-2019*

**13 mai 2019**, PARIS (France), INHA, 2 rue Vivienne, 2è, *Révoltes, révolutions et performance au Proche et Moyen Orient au 21è siècle*

**7 mai 2019,** MACERATA (Italie), Université, Fête de la lecture 2019, Lectures d'hier et d'aujourd'hui : *La Traite négrière : « On a cloué un peuple aux bateaux de haut bord ».*

**6-7 mars 2019,** BENI MELLAL (Maroc), Université Sultan Moulay Slimane, Faculté des Lettres et Sciences humaines, *Fouad Laroui, écrivain transculturel.*