

De l'oralité à l'écriture : sur un exemple camerounais

Pierre Alexandre

Volume 12, Number 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036622ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036622ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Alexandre, P. (1976). De l'oralité à l'écriture : sur un exemple camerounais. *Études françaises*, 12(1-2), 71–78. <https://doi.org/10.7202/036622ar>

D

e l'oralité à l'écriture: sur un exemple camerounais

Pierre Alexandre

La littérature camerounaise d'expression française, qu'elle soit publiée à Paris, à Yaoundé ou même à Montréal, constitue jusqu'à présent un quasi-monopole des ethnies méridionales, et plus spécialement du groupe connu naguère sous le nom de « pahouin » et, aujourd'hui, sous celui de « beti ». Les raisons de cette disproportion entre nord et sud tiennent, évidemment, à la scolarisation beaucoup plus précoce et beaucoup plus poussée de la côte et de son arrière-pays immédiat, où un enseignement de type européen fut introduit dès le milieu du XIX^e siècle. Quant à la prédominance beti, elle reflète en partie la répartition démographique, et en partie également, la situation linguistique et scolaire : des langues étroitement apparentées, dont deux — ewondo et bulu — utilisées systématiquement pour la scolarisation et l'évangélisation dès la conquête allemande, alors que le seul autre groupe d'importance démographique comparable, les Bamileke, est caractérisé par un morcellement en parlers multiples et divers, que leur difficulté phonique et structurelle n'a pas permis,

jusqu'à une date récente, de doter de transcriptions pratiques et satisfaisantes.

Les spéculations qui suivent ne concernent que la littérature, orale et écrite, des Beti, ou plutôt leur littérature orale et leur littérature écrite. Cette dernière est, évidemment la plus connue dans le monde : les romans de Mongo Beti (Eza Boto) et Ferdinand Oyono ont eu une résonance internationale considérable. Plus récemment les pièces du dramaturge bilingue Guillaume Oyono Mbida ont connu une popularité véritablement panafricaine (j'en ai vu jouer en Afrique Orientale) ; en fait, son œuvre est certainement plus connue et plus appréciée dans son pays que celle de ses deux aînés, observation qui vaut également pour les auteurs d'expression française publiés par les éditions CLE de Yaoundé, et qui, hors d'Afrique et du Cameroun, ne sont guère connus que de quelques spécialistes universitaires. Ce qui vaut, *a fortiori*, pour les quelques œuvres en langue vernaculaire — essentiellement le *Nnanga Kôn* de J.-L. Njemba Medu et le *Dulu Bon be Afri Kara* d'Ondua Engutu —, inconnues même de ces spécialistes, encore que (ou peut-être parce que) leurs éditions successives aient été épuisées en quelques mois.

La littérature orale, elle, comporte en premier lieu ce qu'on peut appeler un domaine public, qui ne diffère guère de ce qu'on observe dans les ethnies voisines, et même, plus généralement, dans la plupart des sociétés africaines : jeux de parole-énigmes ou devinettes formalisées — ; proverbes, aphorismes et devises ; chants gratuits ou de circonstances ; contes parlés et chantefables mêlés de parties chantées ; art oratoire et rhétorique, enfin, le domaine est, dans les limites des normes sociales (répertoires féminin et masculin — pièces réservées aux adultes ou aux jeunes — interdiction de conter entre le lever et le coucher du soleil, etc.), ouvert à tous. Sans doute connaît-on des conteurs, des chanteurs, des orateurs plus doués, plus talentueux que le commun de leurs contemporains. On leur donnera de préférence la parole au cours des veillées ou des fêtes villageoises, on les invitera même à venir se produire dans d'autres villages, comme l'on dirigera sur

eux le folkloriste en quête de matériaux pour son magnétophone. Mais il ne s'agit en aucun cas de professionnels, même si leur prestige et leur renommée leur valent parfois quelques avantages en nature ou en espèces, à l'occasion d'une noce par exemple.

Il n'en va pas de même des praticiens du domaine qu'on peut dire réservé : ce sont des professionnels, formés par un apprentissage long, ardu et coûteux à la pratique d'un genre original tant par sa forme que par son contenu, le *mvét*.¹ Les *bebômo mvét* — aèdes? ménestrels? trouvères? — diffèrent profondément des griots soudanais en ce qu'ils ne constituent en aucun cas une caste héréditaire et mise à part, mais bien plutôt une association professionnelle initiatique volontaire, jouissant d'un prestige social certain. Le répertoire des maîtres du *mvét* est vaste et comprend des pièces qui rappellent — avec peut-être plus d'élaboration et de recherche formelle — le contenu de ce que j'ai appelé le domaine public, mais il reste caractérisé par l'exclusivité de composition et d'exécution d'œuvres épiques de grandes dimensions (jusqu'à douze heures d'affilée), les *biban*, qui constituent un phénomène tout à fait particulier, d'une très grande originalité, peut-être unique en Afrique, ou, en tous les cas, n'ayant que très peu d'équivalents.

L'*éban* est une sorte de roman d'aventures épiques (avec, parfois, des séquences picaresques), mêlant l'héroïque au burlesque, récit ou psalmodié en non-prose, avec des interludes chantés pour séparer les chapitres. Il est à souligner que le *mbômô mvét* donne, au début de chaque *éban*, une « généalogie » (*éndan*) du texte, décrivant sa chaîne de transmission jusqu'à l'inspiré initial, ce qui signifie que l'œuvre n'est pas anonyme, confirmant ainsi la nature professionnelle du genre : l'auteur « ancêtre », comme les exécutants contemporains, sont les gens de paroles de cette société comme nous avons — et comme elle a maintenant — ses gens de lettres.

1. Description sommaire et bibliographique in P. ALEXANDRE, « Introduction to a Fang Oral Art Genre : Gabon and Cameroon *mvét* », *B.S.O.A.S.* XXXVII (1), 1974, p. 1-7.

Actuellement, pour des raisons socio-économiques qu'on ne saurait développer ici, l'effectif de ces gens de paroles ne se renouvelle pas, et il paraît probable que les derniers d'entre eux auront disparu à la fin de ce siècle. Et pourtant leur art reste apprécié dans les villages et même dans les foules urbaines. Depuis une dizaine d'années, au surplus, des intellectuels et des universitaires camerounais ont entrepris d'enregistrer leurs œuvres au magnétophone, de transcrire, et même de traduire en français certaines des plus caractéristiques. En dépit de quoi on constate que cette littérature orale, fondamentalement enracinée dans la tradition du terroir, n'influence, ni même n'informe la littérature écrite. C'est même plutôt l'inverse qui s'est produit, puisque certains aèdes ont adapté pour le *mvèt* les livres en bulu mentionnés plus haut. Enfin, puisque l'on a évoqué les traductions françaises de certains *bìban*, force est de reconnaître que, jusqu'à présent, ces traductions, pour intéressantes et même passionnantes qu'elles soient aux yeux des ethnologues et des spécialistes de littérature comparée, n'ont guère, en général, de valeur esthétique. Les *bebômô mvèt* attendent encore leur Fitzgerald, leur Amyot ou leur Baudelaire. En égard à la compétence des chercheurs camerounais, au talent des romanciers, poètes et dramaturges, ce n'est peut-être pas un hasard, il faut sans doute des raisons profondes pour qu'aucune grande traduction n'ait encore été publiée.

Et d'abord traduction, pourquoi? ou plutôt : pour qui? Pour la grande masse des auditeurs habituels du genre, elle n'est pas nécessaire — mieux vaudrait, pour eux, des disques. La transcription en vernaculaire elle-même ne fait pas justice à l'original sonore, que l'écriture affaiblit inévitablement : le rapport de l'une à l'autre est à peu près celui d'une exécution musicale à sa partition. Certes, la langue des aèdes est raffinée, recherchée, souvent archaïque, au point d'être souvent difficilement compréhensible pour ceux des auditeurs (bientôt les plus nombreux) qui n'ont pas bénéficié d'une éducation traditionnelle. Cela ne fait qu'augmenter l'importance de la dimension dramatique inhérente à l'exécution *in vivo*. Dans cette optique, transcription et, éventuellement, traduction,

n'assument, vis-à-vis d'un public de même langue, qu'une fonction de référence documentaire, fonction mieux remplie, à la limite, par l'indigeste et précis mot-à-mot commenté du folkloriste ou de l'ethnologue que par une adaptation artistique.

Une traduction en forme d'œuvre d'art s'adresserait d'abord, semble-t-il, à un public africain, et, ici, plus spécifiquement camerounais. C'est, en tout cas, la conclusion à laquelle est arrivé un séminaire réuni en 1974 à Yaoundé. Il y a sans doute une sorte de contradiction avec l'idéologie, aujourd'hui prévalente, de l'Authenticité, dans le fait d'être obligé de passer par une langue non-africaine pour faire goûter un genre littéraire africain à des Africains. En l'état actuel de la situation linguistique en Afrique, ce détour est un raccourci obligatoire. Il ramène à un problème sempiternel, celui des oligarchies xénophones biculturelles. « Francophonie » comme « anglophonie » ne concernent sans doute pas plus de 10% — et encore — de la population, qui, pour les 90% qui restent, se contente d'être africanophone. Sans entrer dans le détail, on rappellera que c'est cette minorité capable d'user du français ou de l'anglais qui détient le pouvoir politique et économique et exerce une domination de fait sur le reste de ses concitoyens. C'est aussi, et par définition, dans cette minorité que se recrutent les écrivains d'expression française ou anglaise, qui, à quelques exceptions près (e.g. Amos Tutuola), ont acquis leur technique selon des modèles principalement ou exclusivement européens — guttenbergistes dirait un disciple de Mac Luhan. Et c'est aussi dans cette minorité — ou bien alors hors d'Afrique — que se recrute leur public.

Dans ce public — ces publics, plutôt, car il faut y compter l'Europe — et avec ces auteurs, l'explosion littéraire des années quarante et cinquante doit être considérée comme un phénomène politique, qui présente des analogies avec ceux qu'ont connu au siècle précédent l'empire austro-hongrois et la Russie tsariste. Mais ce phénomène se manifeste non point par une résurrection et un passage à l'écrit des cultures

autochtones, mais bien plutôt par une utilisation de la langue, des genres et des techniques littéraires du dominateur colonial. Ceci d'une part parce que c'est à ce dominateur que s'adressent les œuvres qui contestent sa domination, et, d'autre part, parce que sa culture — ou la version coloniale de cette culture — est souvent la seule qu'aient en commun, par delà leur hétérogénéité tribale, les membres du groupe contestataire. En 1955, en d'autres termes, et s'agissant du Cameroun, utiliser comme modèle littéraire, ou comme arme idéologique, un thème épique bulu ou ntumu aurait été à contre-courant de la lutte anticoloniale à l'échelon nationale. Ce qui n'empêchait pas, d'ailleurs, l'utilisation combative au niveau du district ou de la province — correspondant, en gros, à celui des ethnies — de genres et de thèmes traditionnels. Mais leur influence restait locale, ignorés qu'ils étaient non seulement du public de la métropole coloniale, mais encore aussi bien des Camerounais d'autres ethnies.

La situation, en principe tout au moins, change avec l'indépendance, et l'on aurait pu, théoriquement, envisager à ce moment la constitution d'une sorte de corpus culturel national, supra-tribal, se fondant sur les différentes traditions ethniques exprimées dans une langue neutre. L'hypothèse a, d'ailleurs, été envisagée sur place, et en haut lieu. Elle se heurte à un obstacle difficile à définir brièvement sans tomber dans un évolutionnisme simpliste. Disons : la coexistence de deux univers de discours anachroniques l'un par rapport à l'autre : *mutatis mutandis* la geste de Guillaume du Courb-Nez et *Voyage au bout de la nuit*, sans leurs intermédiaires. On est tenté de parler de schizoculture, la schize intervenant aussi bien au niveau individuel que collectif. Reportons-nous à la culture nationale de la France contemporaine : ce n'est pas « la geste que Turolfus fecit » qui en constitue un élément significatif, mais bien plutôt un souvenir de cette geste, mythifié, digéré et intégré au niveau de la bande dessinée. Au Cameroun, au contraire, les *biban* du cycle d'Akoma Mba sont encore assez vivaces pour produire une situation qu'on pourrait qualifier d'anachronisme synchronique, du moins

pour ceux qui participent de la double culture traditionnelle et néo-africaine.

Il est possible, au demeurant, que l'anachronisme de l'oralité soit plus futuriste que passéiste. La tendance subsiste sans doute trop dans les sociétés européennes — et l'on revient à Mac Luhan — à assimiler culture et écriture. Or il n'est en rien évident — ce serait plutôt l'opposé — que la sauvegarde, la perpétuation et la revitalisation des cultures africaines doivent obligatoirement passer par le détour graphique. L'électronique est aujourd'hui moins coûteuse et souvent plus efficace que la presse à imprimer, encore qu'il n'y ait pas exclusion de l'une par l'autre, mais plutôt complémentarité.

Encore faut-il que la distance de l'oral à l'écrit ne soit pas trop considérable, ce qui est le cas, actuellement, non seulement de l'écart français/vernaculaire, mais encore de l'écart français écrit/français parlé. Ce dernier tend de plus en plus à se dialectaliser à la fois linguistiquement (écart par rapport à la norme académique) et démographiquement (nombre de locuteurs). Une minorité de la minorité dite francophone parle — et écrit — un français « correct », senghorien, ou, si l'on préfère, un français-pour-examens-et-concours-nationaux. C'est le seul qui soit utilisé dans les œuvres littéraires reconnues par la critique parisienne. Par contre, le français ouest-africain et centre-africain, attesté dans la presse locale et, déjà dans des romans, nouvelles et poèmes inconnus à Paris, reste, bien que seul utilisé par la majorité des « francophones », un idiome sans prestige.² Or c'est ce dialecte, précisément parce qu'africanisé, qui paraît le plus propre à traduire, ou adapter, certains types de style oral africain pour leur donner une diffusion extra-tribale. Il y a ici contradiction entre la création d'un médium graphique original et les efforts des pédagogues — africains comme expatriés, d'ailleurs — qui tendent à imposer, spécialement dans l'écrit, la norme académique française. D'où vient cette

2. Précisons qu'il ne s'agit ni d'un pidgin ni d'un créole, mais bien d'une variété dialectale du français, directement intelligible, à quelques vocables près, dans toute sa zone d'extension.

impression souvent ressentie que certains romans africains en français sont plutôt des romans français à sujet africain, l'exotisme que bien des critiques européens croient déceler dans leur style provenant surtout du caractère quelque peu scolaire et désuet de celui-ci.

Il est difficile, et sans doute imprudent, de tenter une projection sur l'avenir. Le regain d'intérêt, ou plutôt la prise de conscience des valeurs culturelles traditionnelles qui se manifeste actuellement conduit d'ores et déjà, on l'a vu, à la publication, en original et en traduction, de textes de littérature orale. Jusqu'à présent ces écrits ont une valeur plus scientifique et documentaire qu'esthétique. Il n'est certes pas impossible qu'un traducteur génial — nous procure, demain ou dans dix ans, un chef-d'œuvre de ce type. Il semble cependant qu'une telle éventualité doive représenter une exception plutôt que la norme d'une nouvelle école littéraire africaine de langue française. Il paraît plus vraisemblable qu'une telle école ne se bornera pas à re-produire en français standard des pièces africaines traditionnelles, mais, bien plutôt, devrait, en s'inspirant de la tradition thématique et stylistique vernaculaire, et en y adaptant l'outil du français, produire des œuvres non affectées de cette espèce d'anachronisme dans le contemporain que nous définissons plus haut.