

REVUE INTERNATIONALE D'ART ET D'ARTOLOGIE



Masque Fang de la société secrète Ngil

NUMÉRO 3. DÉCEMBRE 2019
sous la direction de François Guiyoba

La Revue internationale d'art et d'artologie est une revue en ligne qui est hébergée par le site « effet-de-vie.org ».

Son ambition est la quête d'une définition mondiale de l'art.

Elle publie ses articles en langue originale avec des résumés en anglais ou en français.

Publication annuelle. ISSN 2491-6366

Revue fondée par

Marc-Mathieu Münch, professeur émérite à l'Université de Lorraine (France),
Helena Bonito Couto Pereira, professeure à l'Université Presbytérienne Mackenzie (Brésil),
François Guiyoba, professeur à l'ENS de Yaoundé (Cameroun),
Tayeb Bouderbala, professeur à l'Université de Batna (Algérie).

Le comité scientifique comprend
des chercheurs, des créateurs et des interprètes de toutes les disciplines.

SOMMAIRE

Présentation du numéro 3 (français)	3
Preview of Issue #3 (english)	6
I - ARTICLES DE FOND	
1. François Guiyoba : La polyvalence des artistes et l'entrelacement des arts en Afrique noire traditionnelle : le témoignage des esthètes	9
2. Mama Nsangou Njoya : La création au carrefour des arts - cas de quelques sculptures africaines réalisées à Foumban	22
3. Chantal Bonono : L'inscription de la mémoire féminine et du rêve dans un triptyque romanesque : épopée, conte, chant - le cas de <i>La Saison de l'ombre</i> de Léonora Miano et de <i>L'Espionne des ancêtres</i> de WereWere Liking	36
4. Roger Fopa Kuete : L'Art bamoun à l'épreuve du chaos de la dépossession à l'ère coloniale - Une lecture de <i>Mont plaisant</i> de Patrice Nganang	52
5. Floribert Nomo Fouda : Arts, médias et ouverture esthétique dans l'œuvre de Camille Nkoa Atenga	62
6. Luc Claude Ngueu : Les ressources de l'art oral traditionnel africain dans l'écriture de Calixthe Beyala	77
II - COMPTES RENDUS	
1. Marie-Antoinette Bissay , <i>À la découverte des Espaces de Vassili Golovanov entre Éloge des voyages insensés et Espace et labyrinthes</i> , L'Harmattan, Espaces littéraires, 2019, 211p.	92
2. Yvon Quiniou , <i>L'Art & la vie, 2015</i> , Le Temps des Cerises, et, du même, <i>Apologie du matérialisme</i> , 2019, Encre marine	96
3. Marie-Pierre Lassus , <i>Le Non-savoir. Paradigme de connaissance</i> , EME éditions, 2019, 342 p.	104
4. Jean-Marc Chauvel , <i>La crise de la musique contemporaine et l'esthétique fondamentale</i> . Sampzon, DELATOUR FRANCE, 2018, 612 p.	108
III - COMITÉ SCIENTIFIQUE	110
VI - INDEX DES AUTEURS	114

LE SINGULIER DE L'ART : UNE SINGULARITE DE L'AFRIQUE NOIRE TRADITIONNELLE

No 3 de la *R.I.A.A.* - INTRODUCTION

Ce numéro de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* se veut une invitation aux uns et aux autres à continuer à réfléchir sur l'esthétique münchénne en ce qu'elle apparaît comme la base d'une théorie unitaire de l'art littéraire, qui postule que cet art repose sur quatre invariants, le premier subsumant les trois autres, à savoir l'effet de vie, la cohérence, le mot et le jeu des mots. De telle sorte que pour cet auteur, une œuvre d'art littéraire réussie est celle qui suscite un effet de vie chez le lecteur-auditeur par le jeu cohérent des mots. Dans l'évolution de son interprétation et de son évaluation, cette théorie a pu s'élargir à tous les arts et, donc, à l'Art tout court. Ce qui a impliqué que les invariants ci-dessus soient, en extension, l'effet de vie, la cohérence, le matériau de l'artiste et le jeu de ce matériau. Par conséquent, une œuvre d'art réussie est celle qui suscite un effet de vie chez l'esthète par le jeu cohérent du matériau utilisé.

Une telle généralisation requiert, pour sa validation, la méthode inductive inspirée d'Adrian Marino, qui consiste à interroger les artistes et les esthètes de tous les lieux et de tous les temps, procédant ainsi de la même manière que Münch pour valider sa théorie dans le cadre restreint de l'art littéraire.

Cette généralisation a été esquissée dans un article du No I de la *Revue Internationale d'Art et d'Artologie* relativement au champ de recherche de l'Afrique traditionnelle subsaharienne. Cet article est intitulé « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts » et a pour but de montrer que « dans la société traditionnelle d'Afrique noire, les arts fraternisent tout naturellement, pour ne se manifester qu'en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, cet état de choses procédant d'une constante aperception intégrale et totale de la vie ».

Cependant, cet article n'était encore, à notre sens, qu'un postulat relativement élaboré, dans la mesure où cette hypothèse n'était étayée que par un corpus restreint à un peintre et sculpteur nigérian et à l'artiste camerounais Francis Bebey, leurs témoignages sur leur art n'ayant d'ailleurs pas été recueillis directement et systématiquement.

Il s'agira donc, à partir de ce troisième numéro de la *RIAA*, d'élargir la réflexion en interrogeant un maximum d'artistes et d'esthètes de l'Afrique d'hier et d'aujourd'hui sur un Art dont le caractère total est inhérent à ce continent. Ce travail consistera à : recueillir des témoignages d'artistes ; examiner la critique d'art ; étudier des œuvres d'art ; se pencher sur la réception de celles-ci. Il commence dans ce numéro de la *RIAA* avec deux études de témoignages et quatre études d'œuvres. D'où l'architecture du volume.

François Guiyoba se livre ainsi à l'analyse de l'ouvrage *L'Art et l'artisanat africains* d'Engelbert Mveng, qui s'avère être un modèle et un vade-mecum incontournables pour quiconque voudrait s'investir dans le travail d'enquête de terrain sur l'aperception de l'art en Afrique noire traditionnelle. Il apparaît alors que, de manière générale, l'art total n'est pas, dans ce continent, une simple vue de l'esprit, ou une invention wagnérienne, mais un vécu permanent procédant d'une vision holistique du monde. Ce qui implique que le fait artistique africain est toujours une réussite parce que générant perpétuellement un effet de vie total et permanent chez le créateur et l'esthète et, par conséquent, dans l'ensemble de la société.

Sur les traces de Mveng qui a interrogé des sculpteurs bamoun des environs de Foumban sur leur art et qui l'ont fortement impressionné et inspiré dans son ouvrage sus-évoqué, Mama Nsangou Njoya rapporte son entretien avec des artistes de cette région camerounaise et confirme spécifiquement ce qu'avait déjà relevé son prédécesseur, et ce à la lumière des théories interartiale et münchéenne. Des entretiens avec ces artistes, il déduit la polyvalence de ceux-ci et l'importante veine interartistique de leurs oeuvres qui se situe à la confluence du photographique, du pictural, du musical et du chorégraphique, et qui comporte ainsi un fort potentiel de synesthésie et, partant, d'effet de vie.

Les auteurs contemporains abordés par Bonono, Fopa, Ngueu et Nomo sont d'authentiques héritiers de cette tradition totalisante de l'art. C'est ainsi que, chez Bonono, Léonora Miano et Were Were Liking, revisitant l'Histoire à travers leurs héroïnes, élaborent des cosmogonies en sculptant, peignant et musicalisant leurs univers à l'instar de « véritables caméras » que sont les griots africains. Elles éveillent alors la polysensorialité de l'esthète qui se laisse entraîner dans un monde féerique.

Ce synesthétisme féminin est également exploré par Fopa Kuété dans *Mont Plaisant*, un roman de Patrice Nganang, où il s'incarne métaphoriquement chez l'héroïne Ngungure dont le corps se veut à la fois représentation du pays bamoun, source d'inspiration et matériau d'une création artistique totale, cet état de choses traduisant, du point de vue idéologique, l'amour et la liberté inhérents à toute entreprise artistique. Parce qu'il est le siège vivant de toutes les facettes de l'esprit, le

corps féminin se prête à toutes les sollicitations et expressions artistiques, autorisant alors de déboucher sur une vision transartistique idéale du pays bamoun.

De manière moins sybilline ou élaborée, parce que plus classique, ainsi qu'elle se révèle dans les analyses de Floribert Nomo, la fraternisation des arts chez Nkoa Atenga prend la forme d'enchevêtrements de la musique, de la sculpture, de l'architecture, du mythe, de la fable et de la carte géographique. Le fait est si patent et même récurrent qu'il est une des caractéristiques essentielles des romans de cet auteur. Il apparaît alors que ce lacis des arts induit fortement la participation de l'esthète au travail d'élaboration de l'oeuvre, servant de ce fait le double mouvement idéologique qu'on connaît à Nkoa Atenga, à savoir l'enracinement dans la tradition africaine et l'ouverture au monde.

Calixthe Beyala s'abreuve, elle aussi, et de manière peut-être plus ostensible, à la source de la tradition artistique, chez qui la survivance de l'art oral est un facteur du caractère total de l'oeuvre littéraire africaine contemporaine. Luc Claude Ngueu montre ainsi que le roman *Les Arbres en parlent encore* de cette auteure est érigé en oeuvre d'art totale à l'aide des genres oraux traditionnels que sont l'épopée, le mythe, la légende, le proverbe et la chanson.

En définitive, la fraternisation des arts est bien une singularité de l'Afrique noire traditionnelle, dont on trouve des rémanences dans les oeuvres contemporaines de ce continent. Il ne peut en être autrement dans un contexte où les choses sont généralement appréhendées de manière totale à partir d'une perspective fédératrice transcendante. L'on peut en inférer que le wagnérisme occidental semble s'inspirer, consciemment ou inconsciemment, de l'archétype artistique africain. Et l'on peut aussi y trouver une forte légitimation de la postulation d'une théorie unitaire de l'art, si tant est que l'Afrique est le berceau de l'humanité, et donc de l'Art.

[François Guiyoba](#)

THE ONENESS OF ART AS A SINGULARITY OF TRADITIONAL BLACK AFRICA

Preview of Issue #3 • *R.I.A.A.*

This issue of the *International Journal of Art and Artology* is an invitation to all to continue reflecting on the Münchean aesthetics as the basis for a unitary theory of literary art, as it postulates that art is based on four invariants, the first of these subsuming the three others, these being the life effect, the coherence, the word and the play on words. Therefore, according to Marc-Mathieu Münch, a successful literary work of art is the one that generates an effect of life in the mind or psyche of the reader through the coherent play of words. In the evolution of its interpretation and evaluation, this theory could be extended to all arts and, therefore, to Art in general. This implies that the above invariants are, in extension, the life effect, the coherence, the material and the play on materials. Consequently, a successful work of art is the one that generates a life effect in the mind of the esthete through the consistent play of the materials resorted to by the artist. Such a generalisation requires, for its validation, the inductive method inspired by Adrian Marino, which consists in investigating the artists and esthetes of all times at a universal level, thereby imitating Münch in the validation of his theory within the limited framework of literary art.

That generalisation has been sketched in a paper of the first issue of the *International Journal of Art and Artology*, with regard to the research field of traditional sub-Saharan Africa. The said paper is titled "The fraternisation of arts in traditional black Africa : versatility of the artists and art interlacing", and aims at showing that " in traditional black Africa, arts fraternise naturally, and only come out as an interdisciplinary and, beyond, transdisciplinary interlacing, because of the versatility of any artist worthy of the name, this state of affairs resulting from a constant integral and total life overview " .

However, that paper was still, in our view, only a relatively elaborate postulate, insofar as its hypothesis was only supported by a corpus restricted to a Nigerian painter and sculptor and to the Cameroonian artist, Francis Beybey, their testimonies having not been collected directly and systematically. It will therefore be a question, from this third issue of the journal, of broadening the reflection by questioning a maximum of artists and esthetes from yesterday's and today's Africa, on an Art whose total character is inherent on this continent. This work will consist in

collecting testimonies from artists, examining art criticism, analysing works of art, and studying the reception of these works of art. The said work begins in this issue of the journal with two studies of testimonies and four studies of works of art. Hence the architecture of this issue.

François Guiyoba thus analyses the book of Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, which proves to be an essential model and vade-mecum for anyone who would like to invest in field investigation work on the vision of art in traditional black Africa. It then appears that, in general, total art, in this continent, is not a simple view of the mind, or a Wagnerian invention, but a permanent experience resulting from a holistic vision of the world. This implies that the African artistic work is always a success because it perpetually generates a permanent life effect in the creator and the esthete and, consequently, in the whole of the society.

In the footsteps of Mveng who interviewed the Bamoun sculptors around Foumban about their art, and who was greatly impressed by them as it appears in his above-mentioned book, Mama Nsangou Njoya reports his interviews with artists from this Cameroonian region and specifically confirms what his predecessor had already noted, and this in the light of interartial and Münchean theories. From these interviews, he infers the versatility of these artists and the important interartistic vein of their works which is located at the confluence of photography, painting, music and choreography, and which, thus, has a strong potential for synaesthesia and, consequently, for life effect.

The contemporary authors approached by Bonono, Fopa, Nomo and Ngueu are authentic heirs to this totalising tradition of art. Thus, from Bonono's perspective, Leonora Miano and Were Were Liking, revisiting History through their heroines, elaborate cosmogonies by sculpting, painting and musicalising their universes like African griots who are compared to "real cameras". This way, they awaken the polysensoriality of the esthete who lets himself be carried away in a magical world.

This feminine synaesthetism is also explored by Fopa Kuété in *Mont Plaisant*, a novel by Patrice Nganang, where it is metaphorically embodied in the heroin Ngungure whose body is both a representation of the Bamoun country and a material for a total work of art, this state of things expressing, from an ideological point of view, the love and freedom inherent in any artistic project. Because it is the living seat of all the facets of the mind, the female body lends itself to all artistic demands and expressions, thus allowing to achieve an ideal transartistic vision of the Bamoun country.

In a less sybillin or elaborate way, because it is a more classic way, as it is revealed in Nomo's analyses, the fraternisation of arts in Nkoa Atenga's novels corresponds to tangles of music, sculpture, architecture, myth, fable and map. The fact is so obvious, and even recurrent, that it is one of the essential characteristics of

these novels. It then appears that these tangles strongly induce the participation of the esthete in the permanent elaboration process of the literary work of art, thereby serving the double ideological movement that Nkoa Atenga is customary of, namely rooting in African tradition and opening up to the world.

Perhaps more conspicuously, Calixthe Beyala is also inspired by artistic tradition. With her, the persistence of oral art reveals the total character of contemporary African literary work. Luc Claude Nguen thus shows that the novel *Les Arbres en parlent encore* of this author appears to be a total work of art thanks to the epic, the myth, the legend, the proverb and the song, as traditional oral genres.

Ultimately, the fraternisation of arts is indeed a peculiarity of traditional black Africa, remnants of which are found in the contemporary literary works of this continent. It cannot be otherwise in a context where things are generally understood in a total way from a transcendent federative perspective. It can be inferred, from this, that Western Wagnerism seems to be inspired, consciously or not, from the African artistic archetype. Hence a strong legitimisation of the postulation of a unitary art theory, if indeed Africa is the cradle of humanity, and therefore of Art.

[François Guiyoba](#)

LA POLYVALENCE DES ARTISTES ET L'ENTRELACEMENT DES ARTS EN AFRIQUE NOIRE TRADITIONNELLE : LE TÉMOIGNAGE DES ESTHÈTES

Résumé

Cet article se propose de soumettre à l'épreuve des faits l'idée selon laquelle, en Afrique noire traditionnelle, les arts fraternisent tout naturellement et les artistes sont, par conséquent, et tout aussi naturellement, polyvalents. Pour ce faire, la méthode münchéenne du témoignage des artistes et des esthètes est convoquée par le truchement des travaux d'Engelbert Mveng qui a justement recueilli et analysé ces témoignages dans toute l'Afrique subsaharienne, travaux dont les résultats sont passés ici au crible de la démonstration.

Notions clés : fraternisation artistique, art traditionnel, Afrique noire, témoignage des artistes, polyvalence artistique.

Abstract

This paper aims at submitting to the test of facts the idea that in traditional black Africa, the arts fraternise naturally, and artists are, consequently, and also naturally, polyvalent. For this purpose, the Münchean method of artists and esthetes testimonials is resorted to through the works of Engelbert Mveng who, opportunely, has previously collected and analysed these testimonials in all sub-Saharan Africa. The results of these works are scrutinised to support the thesis of this paper.

Key-words : artistic fraternisation, traditional art, black Africa, artistic polyvalence, artists testimonials

Inscrivant notre propos dans le cadre de la recherche münchéenne d'une théorie unitaire de l'art, nous avons essayé de montrer, dans un article précédent¹, que « dans la société traditionnelle d'Afrique noire, les arts fraternisent tout naturellement, pour ne se manifester qu'en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, cet état de choses procédant d'une constante aperception intégrale et totale de la vie ». Commentant cette idée, un éminent théoricien observe que :

L'unicité de l'art n'est pas une utopie en Afrique traditionnelle [...]. Ce que l'art africain traditionnel semble montrer, c'est que l'art total n'est pas

¹ François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts » in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, No 1, novembre 2017.

quelque chose qui apparaît en Occident après une longue évolution (Wagner) et grâce à des moyens techniques complexes (l'opéra !), mais qu'il est impliqué à la racine même, dans la vraie nature de l'art : toucher tout l'humain pour créer un effet de vie, un "comme si" venant se superposer à, ou s'imbriquer dans la vraie vie [...]. Lorsque tu te demandes quelle est la cause profonde de l'art total de l'Afrique traditionnelle, tu lances l'idée que cela vient d'une pensée qui ne morcèle pas le monde mais le considère dans sa totalité. [...] Ce serait passionnant de creuser cette [...] idée et de voir comment elle s'incarne dans les œuvres, les pratiques et les discours².

Nous nous proposons donc d'approfondir notre réflexion en suivant cette suggestion par le truchement de la méthode münchénne du témoignage des artistes et des esthètes, méthode se situant dans le prolongement des propositions d'Adrian Marino. Nous allons, pour cela, passer au crible la pensée d'Engelbert Mveng dont l'ouvrage *L'Art et l'artisanat africains* constitue une référence en matière d'aperception de l'art africain fondée sur des enquêtes et des témoignages de toute l'Afrique noire traditionnelle. En effet, parlant de son travail au terme de la rédaction de celui-ci en 1977, Mveng tient les propos suivants :

Cet ouvrage est le fruit d'une longue et multiple collaboration. Il est né, en tout premier lieu, des lentes et patientes recherches de l'Atelier Art Nègre de Yaoundé, où depuis bientôt 15 ans, avec le groupe de mes artisans et de mes apprentis, je me suis remis à l'école des traditions les plus riches du continent africain. Il est né aussi des contacts avec les artisans africains, dans presque la totalité des pays d'Afrique noire, où j'ai eu le bonheur de leur rendre visite dans leurs ateliers de brousse ou des faubourgs des grandes villes, de les écouter longuement me raconter la sagesse des ancêtres, retransmise depuis des générations, à travers l'écriture sacrée de leurs arts. [...] D'années en années, avec mes dessinateurs et mes artisans de l'Atelier Art Nègre, nous nous sommes attelés au déchiffrement des signes et symboles qui constituent un véritable langage écrit³.

Par conséquent :

Il nous est [...] apparu que l'art traditionnel était une vaste encyclopédie populaire où se lisaient la sagesse d'autre-fois, les connaissances scientifiques, la conception du monde et de l'homme, la religion, la société, les travaux de tous les jours et les métiers, les jeux et les loisirs, et par-dessus tout, l'histoire du peuple créant sa pérennité à travers le temps. Les œuvres créées par les artisans d'autrefois constituent autant de textes épigraphiques.

² Cf. Marc-Mathieu Münch, dans un courriel à nous adressé en janvier 2019.

³ Et sq, Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980, p. 7.

Nous avons donc tenté de décoder ces textes. Désormais, il n'est plus vrai de dire que les traditions orales seules constituent les archives de l'histoire négro-africaine. Il existe et il a toujours existé une histoire écrite : celle du langage symbolique des arts.

On peut donc en inférer que « *L'Art et l'artisanat africains* constitue l'instrument de référence le plus autorisé en matière d'art et d'artisanat en Afrique aujourd'hui »⁴.

Nous aurons aussi recours à la sociologie durkheimienne, à l'esthétique münchénienne et au principe interartial. Le premier outil servira à mettre en évidence la vision holistique du monde des cultures africaines, et ce à partir du type d'organisation sociale prévalant dans la culture traditionnelle d'Afrique noire. Le second outil contribuera à dégager la quintessence sémantique et idéologique de l'art de ces lieux culturels. Le principe interartial servira de fond de toile aux modalités d'une fraternisation particulière des arts en ces lieux. Il en découlera le plan suivant du reste de notre propos :

- I - Le monde en Afrique noire traditionnelle : une aperception totale et intégrale ;
- II - L'art dans l'aperception africaine du monde ;
- III - la fraternisation des arts et la polyvalence des artistes en Afrique noire.

I - LE MONDE EN AFRIQUE NOIRE TRADITIONNELLE : UNE APERCEPTION TOTALE ET INTÉGRALE

L'Afrique noire traditionnelle réfère à l'ensemble des socio-cultures subsahariennes dont l'organisation est fondée sur une aperception holistique du monde. Selon Émile Durkheim, les sociétés naissent suivant une logique d'agrégation des individus : « En s'agrégeant, en se pénétrant, en se fusionnant, les âmes individuelles donnent naissance à un être, psychique si l'on veut, mais qui constitue une individualité psychique d'un genre nouveau »⁵.

L'agrégation, la pénétration et la fusion durkheimiennes sont donc d'ordre physique, mental et spirituel, qui entretiennent la cohésion du groupe social, au-delà de l'unité des individus dans leur grande diversité historique, géographique et biologique. De ce fait, la société s'érige en une transcendance relativement à ces individus considérés isolément.

⁴ *Ibid*, 4^e de couverture.

⁵ Emile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, 1895, chap. V, section 2, cf. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Règles_de_la_méthode_sociologique, page consultée le 9 juillet 2019.

Dès lors, du point de vue organisationnel, il existe deux types de société, dits traditionnel et moderne, respectivement. Dans le premier type, la solidarité entre les individus est mécanique et ces derniers sont peu spécialisés et peu différenciables par leurs fonctions, alors que dans le second type la solidarité est organique et les membres de la société sont spécialisés, et donc en situation d'interdépendance en contexte de division du travail social⁶.

Or, justement, les principes d'agrégation, de pénétration et de fusion des âmes individuels régissent profondément l'ontologie des cultures traditionnelles d'Afrique noire. Sous ces cieux, la socialité et la sociabilité sont telles qu'on n'imagine pas de philosophie individualiste, ce qui affecte jusqu'à la vie intime des uns et des autres, dont la frontière avec le collectif est plus que ténue. Ainsi peut-on partager, avec l'altérité, le gîte, le couvert, le lit, etc. D'où les vertus de générosité, de bonté, d'hospitalité, d'humilité, d'altruisme, de patience, etc. qui y sont courantes.

Dans ces conditions, la solidarité entre les membres de la société traditionnelle africaine ne peut être que mécanique. Les vertus ci-dessus sont si partagées que l'individu se fond dans la masse sociale où il participe aux activités de tous les domaines. Comme tout le monde, il est bûcheron, chasseur, prêtre, pêcheur, cultivateur, enseignant, médecin, historien, géographe, philosophe, etc., même si, dans certaines de ces activités, il peut se distinguer des autres par une expertise exceptionnelle.

Dans ces mêmes conditions, le principe de la mécanicité de la solidarité interhumaine s'applique, par conséquent, au rapport de l'homme à la nature. De même que ce dernier fait intimement corps avec la société, de même il fusionne avec cette nature dans une dialectique du rapport entre microcosme et macrocosme. Les vertus qu'il cultive lui sont inspirées par une nature bienveillante, généreuse, protectrice, altruiste, patiente, etc., dont il constitue, non pas un simple succédané, mais un véritable reflet, voire un paradigme complet. La vie quotidienne de l'Africain s'en ressent fondamentalement, non seulement dans ses rapports avec les autres, mais aussi avec la nature, et ce sur le double plan matériel et spirituel. L'Africain emprunte directement la diversité de ses ressources à la nature, pour se nourrir, se soigner, s'organiser, s'orienter, se projeter, s'exprimer, s'équiper, se protéger, s'instruire, etc. Il en résulte qu'il érige la nature en une transcendance à laquelle il voue des cultes à l'image de sa diversité et à la mesure de sa générosité et de son gigantisme. À la nature tutélaire, il adresse des prières et exprime une reconnaissance infinie, signes d'une humble et éternelle soumission à une entité qui, en aucun cas, ne saurait souffrir d'assauts prométhéens, ceux-ci ne s'avérant destructeurs et vains que pour les auteurs de ceux-ci. Raison pour laquelle à toutes les activités et à tous les

⁶ Nous reprenons ici des idées contenues dans : https://www.rse-magazine.com/Emile-Durkheim-et-la-solidarite-organique_a3431.html, page consultée en août 2019.

événements correspondent des rituels religieux spécifiques en tous lieux. Dès lors, peut-on dire, en paraphrasant Durkheim, qu'en s'agrégant, en se pénétrant, en se fusionnant, les âmes individuelles prennent conscience de la transcendance physique et spirituelle de la nature, celle-ci s'érigeant de ce fait en principe de leur organisation sociale, ce qui explique que la dynamique de cette organisation soit spirituellement rythmée en permanence.

Ainsi apparaît le holisme africain de l'aperception du monde.

Qu'en est-il alors de l'art dans un tel contexte ? Comment est-il appréhendé ?

II - L'ART AFRICAIN DANS L'APERCEPTION TOTALE ET INTÉGRALE DU MONDE

L'art est un anti-destin, c'est-à-dire une activité par laquelle le *dasein* humain transforme son statut d'être-pour-la-mort en celui d'être-pour-la-vie, une activité qui se veut donc éminemment décisive et antireligieuse. A priori, l'Africain se livre lui aussi à ce jeu transcendantal gadamérien. Pour lui, l'art « est le fruit du génie créateur de l'homme, modelant le monde à sa propre ressemblance »⁷. Et pourtant, l'activité artistique ne fait pas exception dans un monde régi par l'aperception holistique des choses, qui est donc, elle aussi, soumise à la solidarité sociale, mais aussi physique et spirituelle avec la transcendance naturelle.

Les fonctions de l'art sont d'ordre démiurgique, muséen, hermésien, mimétique, idéologique et institutionnel. Inspiré et encadré par son environnement, l'artiste suscite un idéal original qu'il propose à l'interprétation et à la consommation de la société, érigeant de la sorte sa praxis en co-création. S'il en est ainsi du principe co-créationniste en contexte de solidarité organique, c'est-à-dire de division du travail, à plus forte raison en celui de solidarité mécanique, c'est-à-dire d'indifférenciation des fonctions sociales. L'artiste africain travaillera donc toujours en équipe sociale, à l'instar de son homologue artisan :

L'artisan, ordinairement, n'est jamais un artiste isolé. Il est membre d'une société et travaille en équipe. Il faut qu'il soit initié à l'organisation, au fonctionnement et à la discipline de cette société. Il faut qu'il les accepte et s'y soumette pleinement [...]. L'artisan est avant tout un membre de sa communauté⁸.

En tant qu'expression de la solidarité sociale mécanique, la co-création induit une fonction mimétique de l'art forte qui transparaît dans l'obsession des fresques

⁷ Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980, p. 26.

⁸ *Ibid.*, p. 144-145.

d'un quotidien collectif appréhendé dans toutes ses dimensions, d'autant plus que cet art apparaît comme un langage et un livre d'histoires et d'Histoire. En effet :

[Le] langage [de l'art] exprime [...] l'humble condition de l'homme sur la terre, sous ses multiples aspects. L'art nègre est un traité de politique. On y lit l'organisation de la société et sa hiérarchie. On n'y raconte pas seulement des batailles. On y étudie la structure de l'armée, l'armement des soldats, voire la tactique d'autrefois. L'art nègre nous apprend ce qu'étaient nos finances [...]. L'art nègre nous raconte les travaux et les jours, il nous a conservés scènes de marché du pays Bamiléké, les chasses royales Bamoun, et un peu partout les jeux de tous les jours, les danses, ou des lamentations sur les morts de la tribu [...]. À travers cet art on peut reconstituer les techniques agricoles, les outils en usage, les instruments de musique, les armes pour la chasse ou pour la guerre⁹.

Cet extrait permet d'établir les fonctions de l'art africain traditionnel comme suit, relativement à la solidarité sociale mécanique :

- Fonction démiurgique = co-crédation de l'esthète avec le conteur et l'artiste-artisan.
- Fonction hermésienne = interprétation et appropriation collectives, et donc impersonnelles et univoques, de l'œuvre.
- Fonction mimétique = reproduction symbolique et archivage de la réalité collective.
- Fonction idéologique = proposition des idéaux d'affirmation et d'entretien de l'identité collective, ainsi que de resserrement des liens sociaux, tout cela revenant à l'enracinement culturel.
- Fonction muséenne = création, par le truchement du verbe collectif, parce que impersonnel, que constituent la parole et le matériau artisanal naturel.
- Fonction institutionnelle = création en se conformant aux genres collectifs tels que le conte, le chant, l'épopée, la légende, le mythe, la fresque sociale, aussi bien avec la parole que d'autres matériaux naturels.

La création est donc toujours une reprise, et c'est peu dire que d'affirmer que, sous les cieux africains, rien ne se crée ex-nihilo. Par conséquent, tout le jeu artistique se joue dans l'originalité de la reprise.

L'activité artistique est aussi soumise à la solidarité avec la transcendance naturelle. Il s'agit de faire corps avec cette dernière, dans une posture, non pas de subversion, mais d'intégration, et surtout de soumission. En effet :

Le propre de l'art est d'unifier l'homme et le monde, de donner à ce dernier de participer à la beauté du visage humain et au drame de notre destin. L'art

⁹ *Ibid.*, p. 40.

nègre en tant qu'écriture exprime avant tout le destin de l'homme. Ce destin y apparaît sous le signe de la division et de la lutte : lutte entre la vie et la mort. L'homme est un destin divisé et dramatique. Dépositaire du mystère de la vie, il se voit assailli inlassablement par cet autre mystère qu'est la mort¹⁰.

De telle sorte donc que l'art s'élève au statut d'activité éminemment spirituelle et religieuse :

L'art nègre est avant tout un livre liturgique, sa mission est de transformer le monde en l'associant au destin de l'homme. Il fait ainsi de la nature un véritable "Organon" sur lequel l'homme joue la mélodie de son destin. [...]. Il habille l'homme des richesses de la création devenues symboles. Par là, l'homme animal religieux porte dans ses rites la voix de tout le cosmos humanisé. Le masque, visage universel de l'homme, de l'animal ou de la plante, est ainsi un vêtement liturgique. La parure aussi ; la musique elle-même prête la voix de l'homme aux êtres sans voix. La danse soulève tout ce cosmos humanisé et prélude au triomphe de la vie sur la mort¹¹.

En somme, « l'art nègre, par ses structures fondamentales et par sa signification, exprime l'homme et le monde dans leur effort d'unification en face de Dieu »¹². Voilà pourquoi « la beauté de l'objet fabriqué doit refléter la pureté de l'âme de l'artisan qui l'a créé »¹³, pourquoi « les lieux de travail sont en même temps lieux de culte : on y fait des sacrifices, des prières et des libations au moment de commencer le travail », et pourquoi « dans la société traditionnelle, un [artiste] artisan est un homme de très grande qualité morale : son travail lui impose probité, honnêteté, désintéressement, ponctualité et grande fidélité à la parole donnée »

De manière plus systématique, ces fonctions de l'art africain traditionnel sont les suivantes, relativement à la solidarité mécanique de l'homme avec la transcendance :

- Fonction démiurgique = reprise du verbe transcendantal naturel, et donc adhésion co-créative à l'activité créatrice de cette transcendance.
- Fonction hermésienne = interprétation et appropriation de l'œuvre d'art sous le prisme transcendantal.
- Fonction mimétique = imitation symbolique et archivage de la réalité transcendantale naturelle.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹² *Ibid.*, p. 42.

¹³ Et sq., p. 144.

- Fonction idéologique = affirmation et entretien de la connivence avec la transcendance naturelle, un tel idéal étant le garant de l'identité collective, des liens sociaux et, donc, de l'enracinement culturel.

- Fonction muséenne = appropriation des genres collectifs tels que les cosmogonies, les mythes culturels, les légendes héroïques et autres genres religieux.

Compte tenu du principe de la solidarité des entités en contexte traditionnel, il apparaît que l'homme et la nature ne font qu'un. L'homme est le microcosme du macrocosme naturel. Les deux se trouvent ainsi dans un rapport hiérarchique, toutes les activités de l'homme constituant alors autant de cultes voués à la Nature qui le lui rend bien. L'Africain traditionnel a été créé par la Nature à son image.

L'art africain participe ainsi au holisme de la vision du monde dans cette culture. Il est communion entre les hommes, mais aussi, et peut-être surtout, culte, religion et, plus largement, spiritualité.

La conséquence en est que les arts fraternisent tout naturellement sous les cieux africains.

III - LA FRATERNISATION DES ARTS

De prime abord, cette fraternisation peut s'appréhender par le truchement du principe intermédial, et plus précisément interartiel. Ses modalités se ramèneraient alors aux jeux de l'« être entre » que sont l'hétérogénéité, la conjonction, le recyclage, la convergence, l'interaction, l'emprunt, l'intégration, l'adaptation, l'assimilation, etc., pour emprunter la terminologie qu'utilise Silvestra Mariniello pour définir le fait intermédial dans le cadre des « relations médiatiques variables entre les médias »¹⁴. Cependant, les relations entre les arts en Afrique ne relèvent pas du jeu de l'« être entre » les arts, mais de celui de l'« être dans » l'Art. Les jeux de Mariniello, comme ceux de tout les Occidentaux, supposent que les arts sont distincts les uns des autres, indépendamment d'un principe fusionnel transcendantal, alors qu'en Afrique, ce principe, qui est la Nature, se veut l'Artiste unique dont l'Art, lui aussi unique, est la référence de toutes les expressions artistiques humaines qui n'en sont alors que des ersatz.

En effet, même en art, les individus sont très peu spécialisés et différenciables par leurs fonctions. Ici aussi, les choses s'agrègent, se pénètrent et, surtout, fusionnent en une solidarité aussi bien interhumaine qu'entre les hommes et la

¹⁴ Cf. La Nouvelle Sphère Intermédiatique : I - Définitions de l'intermédialité, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>, page consultée le 12 avril 2018.

Nature, ce qui est encore perceptible dans les fonctions de l'art et dans l'effet de vie que suscite celui-ci.

Selon Mveng, « dès la période préhistorique, l'art nègre se révèle comme un art total : à travers les arts rupestres, nous découvrons la musique et la danse, étroitement associées à la vie quotidienne de l'époque, toute remplie de mystérieuses célébrations »¹⁵. De même :

L'art africain que l'on découvre dans les temps modernes apparaît comme un art total. Il représente l'homme. Il représente tout l'homme. Il représente toute sa vie. Les costumes (masques, parures), la musique et la danse, l'architecture, la sculpture et l'art décoratif, tout cela permet à l'homme d'associer tous les êtres à son destin en transformant par l'art la nature [...]. Il en fait, ainsi, par l'architecture, le masque, le bijou, la danse, la musique, l'art de la parole...une dimension de lui-même¹⁶.

L'art africain est ainsi intrinsèquement total, au sens wagnérien, dans sa forme et son fond. Ses matériaux, variés à l'infini, s'entrelacent en une myriade d'expressions qui se conjuguent pour ne dire que toute la vie et tout l'univers. Cette tension vers la totalité se cristallise dans le principe scriptural. Toutes les expressions artistiques se ramènent à l'écriture, c'est-à-dire au succédané par excellence du Verbe :

L'Art nègre est une écriture [...]. Le génie négro-africain transforme l'objet en signe, en symbole ; ce signe ou ce symbole sont lisibles à l'œil initié. L'art nègre crée donc un véritable langage écrit. Il est possible aujourd'hui de lire cette écriture. Nous connaissons la symbolique de l'art Tchokwé, grâce aux recherches de Mademoiselle M. L. Bustin (Tervuren). Nous connaissons les écritures "Baluba et Bakuba" grâce aux travaux de Tirako-Fourche, Marlighem, Mgr Bakole. Nous connaissons le déchiffrement des poids Ashanti, Akan, Baoulé et celui des bijoux Adinkra de la Côte-d'Ivoire et du Ghana. Dans mon livre *L'Art d'Afrique noire*, j'ai déchiffré la symbolique Bamiléké et Bamoun de l'Ouest-Cameroun. Madame Dieterlen nous a révélé le langage du tissage Dogon, tout comme J. P. Lebeuf a étudié celui de l'architecture Fali du Nord-Cameroun¹⁷.

Cette réduction de toutes les expressions artistiques en hyperart scriptural est à tel point le propre de l'art africain qu'elle relève d'une véritable loi :

L'Art nègre [...] procède par une dialectique savamment élaborée que [...] nous avons appelée loi universelle de création esthétique négro-africaine.

¹⁵ Engelbert Mveng, *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

D'après cette loi, la création dans l'art suit quatre moments. Elle commence par l'imitation de la nature : la mimésis des Grecs, le réalisme des Occidentaux. Moment consacré à l'objet comme tel. [...]. La seconde étape dégage de l'objet sa ligne essentielle, c'est le moment d'abstraction [...]. La troisième étape dégage de la ligne essentiel un motif. Ce motif devient un signe fixé, chargé de significations, mais aussi mobile qu'un caractère d'alphabet. Ce signe est donc à la fois symbole et écriture. [...]. Le dernier moment est celui de la composition. À partir du motif, l'artiste crée son œuvre décorative ou scripturale, elle est toujours une page écrite en symboles et chargée de significations [...]. Ce qui revient à dire que la création esthétique africaine passe de l'objet à son abstraction, sous le signe de sa ligne essentielle, puis au motif pour aboutir enfin à la composition définitive¹⁸.

En Afrique, l'œuvre d'Art n'accède donc à son statut qu'en un double mouvement, sa fusion avec les altérités artistiques et sa promotion de sa matérialité particulière à son abstraction verbale universelle. En cela, l'aperception de l'art ici se trouve aux antipodes de ce qu'il en est en Occident. Il n'existe pas des arts, mais des formes d'expression artistique qui dépendent des matériaux utilisés, et dont l'ensemble constitue l'Art dans les conditions de ce double mouvement. On est démiurge total ou on n'est pas démiurge. Du haut de son unicité, de son omniscience, de son omnipotence, de son gigantisme et de son éternité, Dieu ne saurait être spécialiste.

Grâce à un tel principe fusionnel, l'œuvre d'Art africaine sera toujours réussie. Pour paraphraser Marc-Mathieu Münch¹⁹, une œuvre d'art réussie est celle qui suscite chez l'esthète un effet de vie par le jeu cohérent du matériau utilisé. Elle suscite un bouleversement de tout l'être ici et maintenant, mais aussi ailleurs et toujours, grâce à sa cohérence de fond et à la manipulation véritablement démiurgique de son matériau, cette manipulation étant justement responsable de ce qui s'apparente à une émotion esthétique de l'ordre de la catharsis parce que profonde et pérenne. En d'autres termes, c'est une œuvre à très forte valeur pragmatique ajoutée en ce qu'elle touche tous nos sens et notre intellect (sa plurivalence, donc), qu'elle est universelle et atemporelle (son ouverture), qu'elle est réalisée à partir de rien (le matériau trivial) et que cette réalisation est un processus ingénieux de sublimation de ce rien.

Un indice, et non des moindres, de ce que l'œuvre d'Art africaine véritable est toujours une réussite, est qu'elle peut radicalement émouvoir, en Occident, des

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ Cf. Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004.

artistes de renom, parmi lesquels Pablo Ruiz Blanco Picasso, un des plus grands peintres de tous les temps, en dehors des autres Occidentaux, et ce jusqu'à nos jours :

1906 : un masque Fang du Gabon tombe entre les mains de Derain puis de Vlaminck, puis de Picasso. Il exerce sur eux plus qu'une séduction, un choc révolutionnaire. De son étude naîtra le Cubisme et avec lui, ce qu'on a appelé dans l'histoire de l'art la période nègre [...]. Cependant aux Antilles, au Brésil, aux États-Unis, l'art nègre avait permis aux Noirs de survivre et de créer une culture qui devait alimenter l'esprit même de leurs maîtres d'hier. Les samba, les merimba, les tango, les blues, le jazz, les negro-spirituals vont ainsi lancer sur la scène mondiale la musique et les danses nègres. [...]. Désormais, l'art nègre est devenu patrimoine de la culture universelle²⁰.

L'art traditionnel africain n'est donc Art que par le principe fusionnel transcendantal. Ce principe entraîne une réussite de l'œuvre d'autant plus grande que cette œuvre est toujours empreinte de spiritualité. L'Art est fondé en l'impersonnel, l'universel et l'éternité, ce qui lui confère son caractère classique. Cela ressort de la quintessence du « Message de l'Art nègre » :

Cet art [nègre] qui raconte la destinée humaine et la structure de l'homme dans ce qu'elles ont de radical, est un art universel. Il est classique. Et c'est parce qu'il est universel que son langage est essentiellement abstrait et symbolique [...]. Cet art est donc un art de dialogue. Dialogue ouvert au monde entier, il est accueil et non refus. Il est don ; il n'est pas impérialisme culturel. Notre art ne fonde pas des écoles à l'étranger ; il n'a pas de missions diplomatiques, il ne prétend pas être la Culture, la Civilisation, l'Art. Il parle seulement à tous les hommes de leur humble condition. [...]²¹.

Dès lors, les fonctions de l'art se présenteront comme suit, relativement à l'effet de vie charrié par celui-ci :

- Fonction démiurgique = co-création, avec la Nature, de l'universel.
- Fonction hermésienne = interprétation et appropriation totales, c'est-à-dire universelles et atemporelles, ou plurivalentes et ouvertes, de l'œuvre.
- Fonction mimétique = reproduction et archivage de la réalité universelle et atemporelle.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 42-43.

- Fonction idéologique = proposition de la fusion des êtres et des choses à l'échelle universelle.
- Fonction muséenne = utilisation du rien verbal naturel dans la création.
- Fonction institutionnelle = conformation à la mystique verbale universelle de la création.

Plus alors que polyvalent, l'artiste est essentiellement plurivalent, qui se trouve toujours en condition de créer avec tout son être, à l'image justement de Dieu dont il a été dit plus haut qu'il ne saurait point être spécialiste. La polyvalence, c'est la capacité à convoquer indifféremment l'un ou l'autre sens dans la création artistique alors que la plurivalence réfère à la capacité de les convoquer simultanément dans une création qui s'en trouve toujours marquées. L'artiste africain n'est pas, à l'occasion, ou sculpteur, ou musicien, ou peintre, ou danseur, ou conteur etc. Il est tout cela à la fois, même si, à l'occasion, il peut paraître l'un ou l'autre. Sa formation le prédispose à cette capacité, qui, à l'origine, est polyvalente du fait de ses bases religieuses :

On a souvent souligné la dimension essentiellement religieuse de l'art négro-africain. L'artiste, qui est le créateur de ses œuvres, est donc un personnage quasi sacerdotal. Sa formation ne peut être livrée à l'improvisation. Elle demande au contraire une longue initiation. Avant de devenir lui-même créateur, le jeune artiste doit connaître à fond la tradition globale de sa communauté. Il doit connaître les mythes, les cultes, les ancêtres, les symboles, l'histoire, la vie sociale, économique et culturelle dont son art sera l'expression. [...]. La formation de l'artiste comporte une [...] étape [...] religieuse et morale. Pour passer maître dans un métier, il fallait passer par une véritable initiation. On entrait ainsi en communion avec les ancêtres et on recevait de leurs mains la maîtrise du métier. On se sentait consacré pour une œuvre de promotion de toute la communauté. Alors, le travail de la forge, comme celui du sculpteur, commençait par la prière et le sacrifice²².

La plurivalence de l'artiste est donc tributaire de l'immersion sociale de celui-ci et de sa communion permanente avec la transcendance ancestrale et naturelle. Aussi ledit artiste peut-il insuffler à la fois goût, odorat, ouïe, toucher et vue aux œuvres, leur donnant de la sorte une véritable vie, un peu comme s'il se dédoublait en elles en une sorte de transe muséenne. Ainsi suscite-t-il un effet de vie durable dans la psyché des esthètes qui se délectent de ces œuvres, un peu comme s'ils étaient ses doubles en transe.

²² *Ibid.*, p. 90.

Dès lors, les fonctions démiurgique, hermésienne, mimétique, idéologique, muséenne et institutionnelle de l'art seront véritablement totales, c'est-à-dire plurivalentes et ouvertes, pour ne pas dire qu'elles relèvent de l'omniscience et de l'omnipotence, à l'instar de celles de la Création Suprême.

En définitive, en Afrique noire traditionnelle, il n'existe pas des arts, mais l'Art tout court, et la spécialisation n'est pas de l'ordre disciplinaire, mais de celui du matériau disponible que l'artiste-plurivalent soumet à son Verbe. À travers ce Verbe, il y a, plus que la fraternisation des expressions artistiques, leur fusion permanente à un niveau transcendantal où l'être psychique durkheimien résultant de l'agrégation des âmes individuelles est de nature spirituelle, qui est la Conscience de la Nature.

Telle est la quintessence des témoignages des artistes et des esthètes de l'Afrique noire traditionnelle sur l'ontologie et la praxis artistiques.

[François Guiyoba](#)

LA CRÉATION AU CARREFOUR DES ARTS : CAS DE QUELQUES SCULPTURES AFRICAINES RÉALISÉES À FOUMBAN

Résumé

Les objets d'arts africains sculptés à Foumban se caractérisent par une importante veine interartistique. Cet état de choses est lié à la polyvalence des artistes camerounais dont les œuvres d'art sont le reflet de l'art total wagnérien. La sculpture se situe ainsi à la confluence du photographique, du pictural, du musical et du chorégraphique. Cet entrelacement suscite une émotion esthétique car ces œuvres d'art sont génératrices d'un puissant effet de vie qui se manifeste par un saisissement synesthésique du récepteur. Mais loin d'exercer une activité artistique *stricto sensu*, les artistes camerounais se révèlent comme des porte-flambeaux, les voix des sans voix d'une société camerounaise et africaine en proie à l'injustice, à la corruption, à la chiromancie qu'ils s'évertuent à éradiquer par le truchement de l'art.

Mots clés : sculpture, art total, effet de vie, récepteur, idéologie.

Abstract

African art objects carved in Foumban are characterised by an important interartistic vein. This is linked to the versatility of cameroonian artists whose works of art reflect the complete Wagner's art. Sculpture is thus at the meeting point of the photographic, the pictural, the musical and the choreographic aspects. This interweaving arouses an aesthetic emotion due to the fact that these works of art generate a powerful life effect that manifests itself in a synesthetic grasp of the receiver. But far from exercising an artistic *stricto sensu* activity, cameroonian artists reveal themselves as torchbearers, the voices of the voiceless cameroonian and african society gripped by injustice, corruption and palmistry that they strive to eradicate through art.

Key words : sculpture, total art, life effect, receiver, ideology

Introduction

Étymologiquement formé à partir du latin « sculpere » qui signifie « tailler » ou « enlever des morceaux à une pierre¹ », la sculpture se définit comme « une activité artistique qui consiste à concevoir et réaliser des formes en volume, en relief, soit en ronde-bosse (statuaire), en haut-relief, en bas-relief, par modelage, par taille directe, par soudure ou assemblage. Le terme de sculpture désigne également l'objet résultant

¹ Jack C. Rich, *The materials and methods of sculpture* (1988), Ed. Courier Dover Publications, p.3.

de cette activité »². Cet art est très vulgarisé dans le Noun-Cameroun où l'on retrouve principalement la sculpture sur argile et la sculpture sur bois, motif de notre réflexion. Toutefois, devant chaque objet sculpté, le questionnement est à chaque fois le même, notamment ce qui fascine le récepteur de l'œuvre d'art au point de susciter en lui une émotion esthétique. François Guiyoba, devancier sur la question de l'art dans l'Afrique traditionnelle, observe qu'il relève de la pratique intermédiaire, et que les créations artistiques « fraternisent tout naturellement, dans la société traditionnelle d'Afrique noire, pour ne se manifester qu'en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom »³. La sculpture, la musique, la danse, le cinéma, la littérature, la photographie, l'architecture ne sont plus ainsi des monades isolées qui évoluent en vases clos. Ils sont davantage des lacis qui entrelacent d'autres arts, faisant de l'artiste un synesthète. Cette expérience synesthésique se donne à vivre dans la communauté artistique bamoun, située dans l'Ouest du Cameroun, plus précisément dans le département du Noun, et révèle que les objets d'art africains réalisés par des sculpteurs camerounais sont le reflet de l'art total wagnérien, car elle se situe à la confluence du pictural, du photographique, du musical et du chorégraphique. Cette hypothèse sera étayée à l'aune de la théorie wagnérienne de l'art total, qui s'articule, selon Claire Thouvenot, comme une « fusion [de] ce qui était auparavant séparé », notamment « poésie, musique, danse, peinture, architecture⁴ ». L'œuvre d'art totale se veut ainsi une « catégorie esthétique qui transcende les frontières des arts vers un art total⁵ ». L'artologie⁶, qui se veut une science de l'art, argue que l'effet de vie est la vérité de l'activité artistique et stipule qu'une œuvre d'art réussie est celle qui suscite « dans la psyché du récepteur un effet de vie par le jeu cohérent des formes⁷ ». Cette science est indispensable dans l'optique de notre démonstration. Ainsi formulée, notre réflexion s'articulera en trois axes : la description des objets d'arts africains sculptés à Foumban, l'analyse des arts qui influencent les artistes-sculpteurs camerounais et la dominante idéologique qui en découle.

Les objets d'arts africains sculptés à Foumban (Cameroun)

La sculpture à Foumban remonte à la période précoloniale marquée par les victoires guerrières du royaume dont l'histoire se résumait à travers des symboles

² <https://fr.wikipedia.org/wiki/Sculpture>, consulté le 09 juin 2019 à 10h57.

³ François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : polyvalence des artistes et entrelacement des arts », *Revue internationale d'art et d'artologie*, Numéro 1, décembre 2017.

⁴ Claire Thouvenot citée par François Guiyoba dans « L'effet de vie à la croisée des arts » (2012), in *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, Harmattan.

⁵ *Ibid.*

⁶ Marc Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable* (2014), Paris, Honoré-Champion.

⁷ François Guiyoba, *op.cit.*, p.38.

forts comme des statues, des masques, des animaux, etc. Pour s'imprégner de l'art sculptural des artistes Bamoun, nous avons entrepris une enquête auprès de quatre sculpteurs du département du Noun, dans l'Ouest-Cameroun. Les échanges ont permis de recueillir des témoignages sur la pratique de leur art, qui puise fondamentalement dans l'histoire et les traditions ancestrales africaines. Chaque sculpteur nous a ainsi renseigné sur la matière et les outils dont il se sert pour forger ses masques. Mongbet Hassan, Fouapon Houssein, Mouliom Ismaël et Motapon Ali, tous résidents dans la ville de Foumban, mais originaires d'arrondissements divers, ont été interrogés sur leur pratique sculpturale.

Il en ressort que le processus qui concourt à la fabrication d'un masque, d'une statuette ou de tout autre objet d'art se veut complexe de par la pluralité d'activités qu'il impose. De l'abattage de l'arbre au sciage, l'artiste use de la hache et de la machette pour dégrossir le bois. Une fois le bois scié, l'herminette et les ciseaux à sculpter permettent de modeler l'objet afin d'obtenir le masque recherché. Sur l'image-ci-dessous, le premier artiste, en œuvre, se nomme Mongbet Hassan.



Fig. 1. Statue Afo ou statue de la maternité.

Hassan forge une statuette nommée statue Afo ou statue de la maternité. Cet art est rendu possible grâce à un catalogue de photographies dont s'inspire l'artiste pour

réaliser des œuvres originales. D'origine nigériane, cette statue campe une mère accompagnée de ses trois enfants : l'un sur ses genoux recevant le lait maternel, les deux autres présents au dos de la pièce. Ces derniers sont agrippés au cou et au dos de la mère. Des scarifications sont perceptibles sur la poitrine, les bras et le visage. Elles se déclinent sous forme de lignes parallèles⁸, trace spécifique à l'art Afo. Ornée à base de matériau traditionnel, cette statuette sert à représenter la force de la maternité. Sa conception remonte à une tradition ancienne. Celle-ci enseigne qu'Afo était utilisée pendant les funérailles des femmes qui, au lendemain de leurs décès, avaient laissé de nombreux enfants. Les ancêtres nigériens l'exposaient dans la cour pendant la cérémonie funéraire pour témoigner de la vigueur de ces dernières et leur rendre hommage pour la riche progéniture laissée afin de perpétuer la communauté.

La statuette de la maternité se réalise grâce au bois dur, à la patine noire et au design en bleu. Elle est gardée pendant des jours dans le plafond d'une cuisine traditionnelle d'où les résidus de la fumée de bois accumulés sont recueillis pour la maquiller et l'embellir. Le résultat obtenu s'observe dans la figure ci-dessous :



Fig. 1 bis. Statue de la maternité sculptée.

⁸ <https://www.galerie-art-africain.com/art-africain/Maternites>, site consulté le 06 juillet 2019.

Le deuxième sculpteur rencontré s'emploie à fabriquer un masque nommé Pounu (Pounou). D'origine gabonaise, Pounou est un masque qui se trouve généralement à la frontière entre le Cameroun et le Gabon. Il est essentiellement un instrument de danse. Inspiré d'une photographie, l'artiste sculpte le masque Pounu à l'aide de bois blanc. Une fois le bois façonné, Motapon Ali use du pinceau, de la peinture noire et de l'ocre rouge pour embellir et vieillir le masque sculpté. Sur l'image ci-dessous, l'auteur peint, grâce à différentes couleurs, les traits du visage de Pounou pour lui donner une physionomie agréable et captivante.



Fig. 2. Ali peint le masque Pounou.

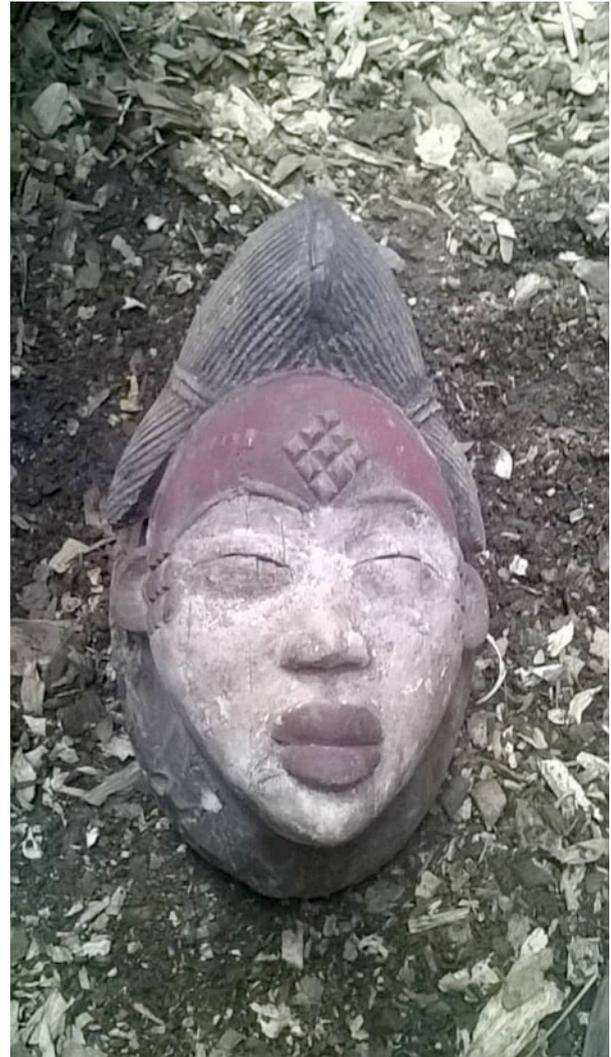


Fig. 2bis. Masque Pounou dans sa forme finale.

L'artiste relate que cet art s'inspire des légendes anciennes et de l'imitation des anciens. L'une d'elle raconte qu'à la naissance d'une jeune fille, l'on sculptait un masque à son image. Et lors des cérémonies nuptiales, quand elle avait atteint la maturité, les invités arboraient le Pounou pour esquisser des pas de danse en hommage à la jeune fille qui allait en mariage. Ali, excellent chorégraphe, décrit les cadences qui animent de pareilles occasions car il y participe régulièrement. Ornés de masques, de jeunes gens offrent aux spectateurs des chorégraphies émouvantes pour chanter les louanges de la fille qui va en mariage. Il le relate aussi bien parce qu'il est

un des instrumentistes attitrés de son village ; il manie le tam-tam et la guitare traditionnelle.

Le troisième sculpteur, nommé Fouapon Houssein, a présenté le tabouret Sonji ou tabouret d'accouchement. Ce tabouret est d'origine zairoise. Comme ses autres collègues, cet artiste sculpte à l'aide d'une photographie choisie dans un catalogue. Pour matérialiser l'image observée, il faut passer par l'abattage d'un baobab dont le bois dur est extrait pour la réalisation de son œuvre d'art. Dans l'optique de son embellissement, Houssein recourt à un matériau diversifié. La peinture noire et l'ocre rouge donnent à ce masque une allure originale. Les petits strass en fer, couleur or, décorent son cou et son bras sous forme de bracelets. Le nombre de strass apposés sur le siège sculpté correspond au nombre de femmes qui l'ont utilisé lors de leur enfantement.

De l'historique de ce tabouret, l'artiste raconte qu'il représente, dans la tradition ancestrale, une femme courbée en position d'accouchement. Les ancêtres l'ont mis sur pied, dans le temps, afin de faciliter l'enfantement à la femme dont les contractions s'étendaient sur une durée interminable. Ils la faisaient assoir dessus pour stimuler la descente du bébé.



Fig. 3. Houssein ponce et nettoie le tabouret Sonji Fig. 3 bis. Le tabouret dans sa forme finale.

Avec Mouliom Ismaël, le dernier artiste rencontré, nous avons assisté à la sculpture d'un objet d'art appelé Masque-Fang Gabon. Suivant le même processus que les autres masques, il sculpte le bois léger de façon à lui donner la forme d'un cœur. Il dessine un visage qui, avec de simples traits, impressionne par sa pureté. A l'aide de l'argile blanc, de la cendre recueillie du plafonnier de sa cuisine traditionnelle, de l'ocre rouge, de la peinture blanche ou rouge, l'artiste façonne harmonieusement son masque de façon à lui conférer une allure ancestrale, signe de son originalité.

Véritable miroir de la société ancienne, le masque-Fang est un instrument de danse utilisé lors des cérémonies traditionnelles vouées au culte des ancêtres. Généralement exposé dans les musées de chefferies, il est l'objet de rites initiatiques. Cet objet d'art a été longtemps associé à la société secrète appelée Ngil⁹, une société secrète à caractère judiciaire qui avait pour rôle de rechercher et de mettre hors d'état de nuire les sorciers. Il y a donc dans cette œuvre d'art une vertu catalysante et ataraxique de par son pouvoir libérateur et protecteur.



Fig. 4. Masque Fang-Gabon en fabrication.

⁹ <https://www.calaoshop.com/fr/collections-privées/225-masque-fang-ngil.html>, page consultée le 06 juillet 2019.



Fig. 4 bis. Masque fang-Gabon achevé.

Les objets d'arts africains sculptés à Foumban, une source d'interartialité

A l'observation des œuvres d'art réalisées à Foumban, l'on se rend compte de l'importante veine interartistique de chaque masque, statue ou tabouret sculpté. Et comme toutes les œuvres artistiques, ces sculptures ont « vocation à l'expression unitaire des arts, c'est-à-dire à l'interartialité, ou encore à la fédération ou correspondance de ces arts¹⁰». Cette correspondance donne à voir dans ces sculptures un entrelacement de la photographie, de la peinture, de la chorégraphie et de la musique.

La photographie est très présente dans l'art sculptural de Foumban. En effet, les artistes Bamoun s'inspirent principalement de photos tirées de nombreux catalogues à leur disposition. Ces catalogues retracent, images à l'appui, l'historique de chaque objet d'art exposé. Ceux de François Neyt¹¹ et de Patric Didier Claes¹² sont au cœur des œuvres forgées par ces artistes. Les masques Pounou, Fang-Gabon, statut Afo et tabouret Sonji sont sculptés à l'aune de photos choisies dans un répertoire d'images. L'art photographique est si présent que l'on est enclin à croire qu'*il n'y a pas de*

¹⁰ François Guiyoba, *op.cit.*, p.24.

¹¹ François Neyt, (1985), *Les Arts de la Benue, aux racines des traditions, Nigeria*, Editions Hawaiian Agronomics.

¹² Marchand d'art d'origine congolaise, spécialisé dans l'art de l'Afrique centrale.

sculpture sans photographie. François Guiyoba rappelle, à juste titre à cet effet, que « chaque art apparaît, en quelque sorte, comme un manifeste et une manifestation implicite des autres arts. Il nous semble que c'est là une des caractéristiques majeures de l'art en général¹³ ». Une fois le chef-d'œuvre accompli, il est difficile d'établir une différence d'avec l'image à l'origine de cette sculpture. Mais cette influence ne se limite pas à un art car elle prête le flanc à l'exercice pictural.

Les sculpteurs rencontrés à Foumban recourent, dans l'exercice de leur art, au matériau utilisé en peinture, dans le souci d'obtenir une œuvre artistiquement réussie. L'activité consiste à choisir, parmi une multiplicité de couleurs, celles capables de créer une émotion esthétique. C'est ainsi que ces sculpteurs sollicitent le pinceau pour agencer la peinture rouge ou noire, l'argile ou l'ocre rouge, selon l'effet recherché, sur le masque ou la statue. L'utilisation de ces couleurs n'est pas fortuite, car elle constitue un motif de communication entre le créateur et le récepteur de l'œuvre d'art. Ce dernier devrait, à travers les artifices déployés, décrypter le message et l'histoire qui s'expriment à travers une sculpture particulière.

La musique et la chorégraphie sont deux arts qui font corps avec les sculptures de Foumban. Autrement dit, lorsque l'artiste sculpte (c'est le cas d'Ali), il a en mémoire les pas de danses esquissés lors de la célébration de la jeune fille (Cf. masque Pounou). La cadence que suscite son objet d'art n'est que le reflet de la musique dont il manie habilement les instruments (tam-tam etalebasses ornées de décors à sonorités diverses). L'atmosphère ambiante, dans lequel son témoignage a été recueilli, était agrémentée par des sonorités musicales locales, notamment le *mkpalum* et le Medou, interprétées par des artistes connus. Il y a donc, comme dirait Héraclite, une véritable « dialectique des contraires¹⁴ » qui s'interpénètrent, car des « interactions » se tissent entre des « arts¹⁵ » singuliers, que sont la sculpture, la musique et la chorégraphie. C'est donc la synthèse de cet art pluriel qui produit sur le spectateur un « saisissement synesthésique¹⁶ », en ceci que tous ses sens sont affectés à la vue de la belle œuvre sculptée. Au-delà de ces influences artistiques, la réussite des sculptures de Foumban, véritables lacis d'arts africains, résulte de l'émotion esthétique qu'elles suscitent sur le récepteur.

En effet, toute œuvre d'art est destinée à un récepteur, faisant de la création un phénomène pluriel qui intègre une diversité d'acteurs, dont le créateur et le récepteur autour d'une production artistique. Sa réussite est conditionnée par ce maillon de la chaîne que Münch situe au cœur de l'art : « Une œuvre d'art réussie est celle qui est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie, un effet de vie par la

¹³ François Guiyoba, *op.cit.*, p.39.

¹⁴ Ivan Timefeevitch Frolov, (dir), *Dictionnaire philosophique* (1985), Moscou, Éditions du Progrès, pp.527-529.

¹⁵ cf Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in *Intermédialité et socialité*, sous la direction de Marion Froger, Jürgen E. Müller, Münster, Nodus, 2006).

¹⁶ Claire Thouvenot, *op.cit.*

mise en mouvement de toutes les facultés du cerveau-esprit. Un effet de vie psychique, donc, mais lié intimement au corps : un moment rare de plénitude de l'être¹⁷». C'est cette plénitude qui est ressentie face à chaque objet d'art sculpté.

La statue Afo Oshibi ou statue de la maternité m'a donné l'occasion de mesurer l'esthétique qui la caractérise. Une fois le chef-d'œuvre sculpté, j'ai été saisi par une émotion qui a entraîné ma collaboration particulière à cette œuvre. En sorte qu'en lieu et place de l'artiste, j'ai le sentiment d'avoir participé, voire œuvré à la réalisation de cette statue qui me parle autant que son auteur. La simultanéité sensorielle que suscite cet objet d'art réveille les réminiscences de la société traditionnelle africaine dont la maternité est une des forces majeures. Mais il ne s'agit pas uniquement des souvenirs de la fertilité de la femme africaine, magnifiée par une enfance communautaire, des repas en famille, des jeux divers, c'est aussi le bourgeonnement des sens car l'ouïe, l'odorat et même le goût, ainsi que la vue en sont affectés. Par l'ouïe, jaillissent les sonorités, les chants ou les berceuses dont se servent les femmes pour apaiser les douleurs ou les larmes de l'enfant. De l'odorat et du goût, c'est l'odeur de ce bois, véritable matériau « incitatif¹⁸» qui rappelle et fait humer virtuellement au récepteur les odeurs des baobabs qui foisonnent dans l'espace rural. De la vue, c'est la perception d'une œuvre esthétique qui émeut et suscite notre admiration. La statue de la maternité saisit le spectateur entier, à telle enseigne qu'il plane dans une « seconde vie¹⁹».

Comme la statue Afo, il y a un saisissement synesthésique du spectateur à la vue du tabouret Sonji. Sa matière, faite de baobab, provoque une émotion esthétique du fait du « jeu de l'artiste avec les matériaux choisis pour créer une forme originale capable d'un effet de vie²⁰ ». Cet effet de vie se mesure à la vie artificielle qui se crée dans mon esprit à la présentation de cet objet d'art. En sorte que cette vie artificielle promène mon regard dans certaines zones rurales de Fouban marquées par l'absence de structures sanitaires qui entraînent des conditions d'enfantement déplorables. Le décor doré, fait de strass en fer couleur or, suscite éblouissement et fascination. C'est donc un tabouret aux vertus ataraxiques en ceci que, pour son créateur comme pour son récepteur, il constitue un outil de facilitation et d'apaisement.

Le masque Pounou n'est pas en reste car il est, par son symbole, un instrument esthétique générateur d'émotions. Sculpté à l'image d'une belle jeune fille, il fait résonner en échos toutes mes facultés par l'effet de vie qu'il provoque car les dispositions de certains types de [ses] formes sont en congruence avec « les formes

¹⁷ Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable* (2014), *op.cit.*, p.107.

¹⁸ *Ibid.* p.130.

¹⁹ Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou Le Singulier de l'art littéraire* (2004), Paris, Honoré-Champion, p.35.

²⁰ *Ibid.* p.132.

qui sont d'avance dans l'esprit du récepteur²¹» que je suis. C'est le physique des femmes africaines d'hier et d'aujourd'hui, parées des atours traditionnels et des coiffures originales, formées à la soumission et à la valorisation des valeurs familiales, qui remontent en surface dans mon imaginaire à la vue de cette belle œuvre. C'est la musique traditionnelle, non pas d'antan, mais des sonorités frénétiques contemporaines qui enchantent mon audition, rappelant les chorégraphies esquissées à l'occasion. La virtualité et la réalité entrent ainsi en symbiose car se relie « le physique et le moral, le sonore et le coloré, le vrai et l'imaginé, le concret et l'abstrait²²» puisqu'on voyage virtuellement entre le mariage de l'époque de la conception de Pounou et la réalité nuptiale dans son acception courante.

Le masque Fang-Gabon, enfin, touche, par son « jeu » de couleurs et des formes, la sensibilité du spectateur. Le saisissement synesthésique est immédiat, tant l'œuvre d'art fascine par sa sculpture formelle et sa symbolique. Arrondi comme un cœur, ce masque éveille par ses scarifications, dans l'esprit du récepteur que nous sommes, les mélodrames des peuples africains et Bamoun, spécifiquement, dominés par les pratiques de chiromancie, de sorcellerie, de prestidigitation et des crimes de tous genres. C'est donc un être remanié, purifié des turpitudes du monde que génère l'observation du masque sculpté. En sorte que l'art, par sa puissance artistique, provoque un « vécu esthétique » débarrassé de « tout contexte réel²³». Il s'installe, par conséquent, un « sentiment de plénitude ressenti à l'expérience [de cette] œuvre d'art réussie par le jeu cohérent des formes²⁴». La jouissance ataraxique est donc totale car l'ensemble de ces œuvres plaisent par les nombreux arts qu'elles charrient, devenant par ce biais des *épitomés* de la pratique artistique unitaire.

La sculpture de Foumban, un art cathartique et ataraxique

D'après Münch, « l'information n'est pas le but de l'art²⁵ » car l'art est « un des moyens importants d'appréhension du monde au plan esthétique²⁶ ». C'est dire que l'activité artistique ne se distancie pas de la réalité qu'elle remodèle à des « fins ludiques et idéologiques²⁷». L'environnement interartiel de l'artiste influence son œuvre, devenue elle-même le reflet de cet environnement. Ceci se donne à vivre à travers les masques, statues, tabouret, etc., qu'il forge, certes, pour le plaisir des

²¹ *Ibid.* p.136.

²² *Ibid.* p.156-157.

²³ *Ibid.* p.330.

²⁴ François Guiyoba, *op.cit.*, pp.30-31.

²⁵ Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou Le Singulier de l'art littéraire*, *op.cit.*, p.153.

²⁶ Frolov, *Dictionnaire philosophique*, *op.cit.*, p.170.

²⁷ François Guiyoba, « Le Tremplin heuristique de la communication Jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », in Jean Ehret et alii, *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires, une esthétique transculturelle et transtemporelle* (2012), Paris, L'Harmattan, p.224.

touristes et amoureux de la sculpture, mais aussi pour communiquer un message nouveau sur le monde, fait d'amour, de paix, d'union et de fraternité. L'art fait jaillir ainsi une kyrielle de fonctions, dont celles théorisées par François Guiyoba à partir de l'esthétique münchéenne, et que nous reprenons à notre compte dans le cadre de cette étude. Les œuvres d'arts des sculpteurs de Foumban charrient les fonctions démiurgique, hermésienne, muséenne et artefactuelle.

La sculpture de Foumban se caractérise par une double fonction heuristique ou démiurgique car elle « a trait à la création, mais une création qui n'est pas qu'ersatz puisqu'elle se réalise par mimétisme²⁸ ». Cette fonction met en avant la relation entre l'artiste et le milieu dans lequel il évolue puisque son art se fonde sur l'imitation de ce qui existe. Et cet art traduit bien le vécu des communautés africaines, notamment nigérianes, gabonaises, zaïroises et camerounaises. L'artiste qui sculpte a à l'esprit les destinataires de son œuvre. À terme, les objets d'arts communiquent avec les traditions, les rites, les turpitudes de la vie auxquels l'art apporte une « thérapie », une « consolation » afin d'apaiser. Et cette vertu thérapeutique n'est possible que par la force des arts qui s'entrelacent dans l'optique de générer un Homme nouveau.

La sculpture des masques, tabouret et statue ressortit à la fonction herméneutique ou hermésienne puisqu'elle est centrée sur le récepteur qui décode les signes de l'œuvre d'art pour en déceler le message de l'artiste. Il ne s'agit pas d'un simple décodage qui fait le lien entre l'art et la vie, mais d'un décryptage qui « consiste à interpréter le résultat du travail heuristique qu'est l'œuvre [...] à déceler les non-dits symboliques stratifiés sous l'artefact²⁹ ». L'on le voit avec le tabouret Sonji qui, loin de se limiter à de l'art pour l'art, milite pour que l'activité artistique apporte l'ataraxie dont a besoin la société. C'est le sens à intégrer à la vue de Sonji, objet d'art qui concilie les exigences artistiques avec les besoins de l'humanité ; ceci, par le biais d'un outil qui remodèle le quotidien. Conçu à une époque ancienne, il traduit le souci, dans une Afrique traditionnelle et ancestrale avide de structures sanitaires et de moyens technologiques, de subvenir aux besoins de la femme africaine confrontée à la douleur de l'enfantement. L'art s'érige ainsi comme un facilitateur de la naissance et un incubateur de quiétude. C'est aussi la rémanence séculaire de la richesse artistique et technologique d'une Afrique, au-delà de tout préjugé, très tôt entreprenante et arpentant les marches de la modernité.

En tant que *Gesamtkunstwerk* ou œuvre d'art totale qui « bouleverse l'art classique en même temps qu'éclatent les hiérarchies sociales anciennes, et devient à son tour une catégorie esthétique qui transcende les frontières des arts vers un art total³⁰ », les sculptures de Foumban parlent au Noun et au Cameroun car elles sont

²⁸ *Ibid.* p.228.

²⁹ François Guiyoba, *op.cit.*, p.228.

³⁰ Claire Thouvenot, *op.cit.*

« une réponse réactive à la division du corps social, à l'institution du conflit et à l'indétermination historique qui caractérise la démocratie moderne³¹ ». Cette préoccupation trouve un terreau fertile dans la fonction muséenne, en ceci que le masque Fang-Gabon, par l'effet de vie et la synesthésie qu'il entraîne dans l'esprit du récepteur, subvertit la réalité décevante d'un Noun-Cameroun (Foumban) en proie à la division, voire la bipolarisation sociale du fait des partis politiques, échappant ainsi à l'idéal de démocratie. Œuvre interartistique ou totale, ce masque, par sa fonction subversive, se veut un instrument d'« idéologisation³² », d'union d'un Cameroun sous le joug des conflits ethniques et communautaires afin que les communautés constituantes ne forment plus qu'une entité harmonieuse et respectueuse des singularités. Par ce fait, « l'œuvre d'art fait plus que se fondre dans la réalité ; elle la remodèle immédiatement pour un vécu non moins immédiat de celui qui en fait l'expérience³³ »

Assumant pleinement la fonction artefactuelle qui « se manifeste au travers de la vraisemblance [...] d'un univers virtuel³⁴ », les objets d'art sculptés à Foumban, par le truchement de leurs matériaux, constituent un gisement d'effet de vie à travers la vie artificielle qu'elle suscite dans la psychée du récepteur. En effet, l'œuvre du sculpteur se caractérise par le « jeu » de matériaux, la vivacité de la forme, la plurivalence et l'ouverture. L'effet de vie trouve ici sa plénitude car l'acte de création se transforme en co-création dans l'esprit du récepteur, qui « actualise avec son propre moi ce que le créateur lui apporte³⁵ ». La sculpture ainsi expérimentée répond tout d'abord aux exigences de la fonction artefactuelle et, par son « effet de vie », nous ouvre à un autre monde. Dès que commence l'observation de l'objet sculpté, toutes les préoccupations liées à un monde hostile et réfractaire s'estompent. Le récepteur perd le contrôle de soi pour devenir une entité de la sculpture avec laquelle il fait corps. Il remplace progressivement, dans son esprit, la vie réelle par la vie artificielle créée de toute pièce par le biais d'un matériau divers. La fonction artefactuelle est donc le pendant idéal de l'art pour l'art puisque la sculpture réussie transporte le consommateur dans un univers onirique.

³¹ Daphné Le Sergent, « L'œuvre d'art totale, de l'œuvre d'art de l'avenir de Wagner au dispositif muséal, Cellar Door, Loris Gréaud », *op.cit.*

³² François Guiyoba, *op.cit.*, p.230.

³³ François Guiyoba, *Entrelacs des arts et effet de vie, op.cit.*, p.28.

³⁴ François Guiyoba, « Le Tremplin heuristique de la communication Jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », *op.cit.*, p.228.

³⁵ Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique, op.cit.*, p.138.

Conclusion

En définitive, la sculpture de Foumban est un véritable reflet de l'art total wagnérien puisqu'elle se positionne à la confluence du photographique, du pictural, du chorégraphique et du musical ; un état de choses lié à la polyvalence des artistes sculpteurs. Elle entrelace les objets d'art du Nigeria, du Gabon, du Zaïre et du Cameroun. En effet, la statue de la maternité, le tabouret Sonji, le masque Pounou et le masque Fang-Gabon relatent, avec des matériaux et des signes spécifiques, les trajectoires des pays qu'ils représentent. Cette pratique s'érige comme un point de rencontre de divers arts qui s'uniformisent, se mettent ensemble pour former une œuvre d'art totale. Les œuvres d'art expérimentées témoignent de l'histoire, des traditions, des rites, des coutumes, de l'imaginaire de l'Afrique traditionnelle. Se révélant, par cette caractéristique, comme un trait-d'union entre l'art et la vie. Mais il ne s'agit pas d'une simple conciliation de l'activité artistique d'avec la réalité, mais d'une transcendance du vécu quotidien afin d'apporter la thérapie, la consolation, la quiétude, l'ataraxie à l'incomplétude ou aux imperfections de la société.

[Mama Nsangou Njoya](#)

L'INSCRIPTION DE LA MÉMOIRE FÉMININE ET DU RÊVE DANS UN TRIPTYQUE ROMANESQUE : ÉPOPÉE, CONTE, CHANT : le cas de *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano et de *L'Espionne des ancêtres* de Were Were Liking

Résumé

Leonora Miano et WereWereLiking, en choisissant à travers la mémoire de leurs héroïnes de revisiter l'histoire passée (Traite transatlantique) et l'histoire contemporaine (tragédie de certaines gouvernances en Afrique postcoloniale), aboutissent à des cosmogonies qui sont la matérialisation de la combinatoire de leurs matériaux dont le triptyque romanesque : épopée, conte, chant. Ce faisant, elles sculptent, peignent et musicalisent des univers à la manière des grands griots africains assimilés à de « véritables caméras ». Cet « entrelacs des arts », selon l'expression de François Guiyoba, culmine en la totalisation de l'art, laquelle aboutit en une transfiguration-reconfiguration des univers fictifs à travers l'action des personnages féminins qui se muent en quasi-divinités sous la plume des romancières. Ces dernières aboutissent ainsi à des œuvres réussies dont la polyvalence et l'ouverture convoquent une polysensorialité chez l'auteur et chez le lecteur au point d'induire un effet de vie münchéen manifeste.

Mots-clés : triptyque romanesque, mémoire féminine, cosmogonies, art total, effet de vie.

Abstract

Leonora Miano and Were Were Liking, choosing through the memory of their heroines to revisit past history (Transatlantic Slave Trade) and contemporary history (tragedy of certain governments in postcolonial Africa), lead to cosmogonies which are the materialization of the combinatorics of their materials including the fictional triptych: epic, tale, song. In doing so, they sculpt, paint and musicalise universes in the manner of the great African griots who are assimilated to "real cameras". This "interlacing of arts", in the words of François Guiyoba, culminates in the totalization of art, which results in a transfiguration-reconfiguration of the fictional world through the action of female characters who are transformed into quasi-deities under the pen novelists. The latter thus lead to successful works whose universality and openness summon a polysensoriality in the author and the reader to the point of inducing in them a Münchean effect of life.

Keywords : romantic triptych, feminine memory, cosmogonies, total art, life effect.

La Saison de l'ombre, à travers le déchirement vécu par les peuples bantous, victimes de la Traite négrière dont la réalité leur échappait, est une « célébration de

la mémoire des mondes disparus », comme le souligne l'auteure, elle-même : « Mère, il n'y a que de l'eau. Le chemin du retour s'est échappé, il n'y a plus que de l'eau... »¹. C'est un hymne aux ancêtres où le rêve tient une place essentielle. Le roman de Miano qui conte le traumatisme et la souffrance dus à la trahison des frères est une épopée ainsi qu'un chant, lesquels retracent le drame de l'Histoire et la tragédie d'un Peuple. Quant à *L'Espionne des ancêtres* de Were Were Liking, littéralement dénommé par l'auteure conte roman en cinq soirs, il a pour but de dérouler la genèse et la tragédie moderne d'un peuple, lequel a un besoin fondamental de la mission salvatrice d'une prêtresse qui est celle d'apporter le rêve. Dans ce sens, l'auteure soutient : « Rêver, apprendre à se projeter et à réaliser plus harmonieusement/ Ne serait-ce qu'en rêve, dans le futur comme dans le passé/ - L'un et l'autre en leur course circulaire cohabitent toujours au présent... »²

Le rêve chez Were Were Liking comme chez Miano sera aussi une projection, une panacée à la trahison entre frères et à tous les maux sociaux qu'elle charrie. Les deux auteures se livrent dans leur création respective à un exercice de mémoire et justement de rêve en puisant dans « le legs culturel ancestral pour bâtir leur geste romanesque »³. L'hybridisme du roman de Miano et celui de son aînée Were Were Liking semble ainsi manifeste, ceci d'autant plus qu'elles convoquent un triptyque du genre principal, à l'instar de l'épopée, du conte et du chant si chers aux mythes et dont la résonance se perçoit dans les textes, culminant dans ce que Marc-Mathieu Münch nomme « l'effet de vie »⁴. Les approches critiques qui vont de l'interartialité, à la mythocritique en passant par la sociocritique, aident à l'analyse des différentes articulations du plan tripartite sous tendu par ces questions: en quoi consiste le triptyque romanesque dans *La Saison de l'ombre* et *L'Espionne de nos ancêtres*? Comment se manifeste l'inscription de la mémoire et du rêve dans les œuvres? Quelles sont les fins esthétiques de cet art féminin ?

I - Le triptyque romanesque

L'écriture féminine subsaharienne est fortement marquée par certains invariants tels que la mémoire et le rêve. En effet dans la tradition déjà, les femmes étaient garantes de la mémoire historique et mythique fécondée par le rêve. Leonora Miano et Were Were Liking dans leur écriture se font l'écho de cette particularité féminine

¹ Miano, L., *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013, p. 68.

² Were Were, Liking, *L'Espionne des ancêtres*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014, p.7.

³ Dehon, C., « Les Influences du conte dans le roman camerounais d'expression française », in *Néohélicon* XV1/2, pp. 161-170.

⁴ Marc-Mathieu Munch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004.

en Afrique subsaharienne. Ainsi, *La Saison de l'ombre* et *L'Espionne de nos ancêtres* manifestent l'inscription de la mémoire et du rêve déployés dans le triptyque romanesque que ces deux œuvres constituent. Tout se passe comme si le chant, le conte et l'épopée exacerbent la mémoire et le rêve d'un peuple. Miano, en ressuscitant les affres de la traite transatlantique, en appelle à la mémoire d'un peuple dont la survie est due principalement au rêve nourri par les rescapés. Quant à *Were Were Liking*, elle relate l'épopée de la dérive moderne d'un peuple d'Afrique de l'ouest, voire de tout le continent subsaharien, et fait revivre non seulement la mémoire collective mais aussi opère une projection qui permet de dépasser une situation de manque en se propulsant dans le rêve. Il est donc question de voir fondamentalement l'ancrage et les fins de l'inscription de cette mémoire et de ce rêve féminins dans ces triptyques romanesques qui semblent relever d'une continuité, dans la mesure où le roman de Miano plonge ses racines dans le passé et celui de *Were Were* construit une épopée des temps modernes.

Il ne fait aucun doute que Léonora Miano, à la suite de son aînée *Were Were Liking*, s'inscrit dans la rupture des formes romanesques classiques. Maintes études critiques ont perçu dans la prose de ces auteures un mélange de ces formes romanesques : chant, conte, épopée. Alice Delphine Tang dans une étude des œuvres de *Were Were Liking* parle du « chant-roman » à la polyphonie narrative chez cette auteure où la voix « de l'Afrique est construite sur les extraits de chants, d'épopées, de contes, etc. »⁵. Quant à Christiane Chaulet Achour, elle perçoit, dans une analyse de *La Saison de l'ombre*, « cette force du féminin, en lien étroit avec une option générique métissée: le récit initiatique comme dominante, teinté de conte et de traces épiques pour composer un roman d'une étonnante modernité »⁶. Les choix scripturaux de ces deux auteures recèlent d'énormes parentés, dans la mesure où toutes les deux ont opté pour une écriture de la mémoire et du rêve qui inscrit le personnage féminin dans un itinéraire où le contexte socio-historique de l'Afrique est revisité. Que ce soit chez l'une ou chez l'autre, le passé fertilise le présent et illumine l'avenir. Par ailleurs, le personnage féminin au centre de leur prose romanesque constitue aussi un autre invariant chez ces deux auteures. Ainsi, par son biais, *Were Were Liking* et Miano essaient de dire l'indicible: les mutilations, les abominations, les douleurs dont la remémoration est nécessaire pour avancer. Aussi Eyabe plonge-t-elle au cœur du chaos qu'a constitué la traite transatlantique pour retrouver l'équilibre après l'enlèvement de son fils aîné et de onze autres mâles du peuple mulongo. Car, « la mesure n'est pas prise de tout ce qui a sombré avec eux »⁷. Quant à *L'Espionne de nos ancêtres* (dénommée la prêtresse, baptisée Hisson a Nguég'ra,

⁵ Tang, A. D., *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, Harmattan Cameroun, 2014.

⁶ Chaulet Achour, C., « La Force du féminin dans *La Saison de l'ombre* (2013) », in Tang, A.D., Op. cit., p.17.

⁷ Miano, in [https:// www.leonoramiano.com](https://www.leonoramiano.com)

c'est-à-dire la petite fourmi surchargée), elle a pour mission de libérer le peuple « de cette gangue d'impuissance et d'incohérence »⁸ que sont les dérives des fausses démocraties et des luttes de pouvoir, ceci par le biais du conte qui est un instrument essentiel de rêve et de mémoire: « il nous apparut assez tôt/Que nous ne trouverions pas mieux à notre portée/Que l'esthétique du conte comme technique efficace pour remonter le temps »⁹. L'auteure emploie aussi le leitmotiv des contes : « Il était une fois ... »¹⁰, qui correspond à l'interjection de certaines langues africaines : « Anguinguilayé ! Anguinguilayé ! »¹¹ ; et la réponse de l'auditoire du conte est « Yessé ! ».

Pour ce qui relève du chant, il existe des intermèdes musicaux ajoutés à la forte poéticité du texte. Dans *La Saison de l'ombre*, Eyabé et Ebusi chantent à la mémoire de leurs enfants disparus. A Beyabedi, Eyabe chante pour accompagner l'agonie : « Eyabe laisse s'élever sa voix, sans se soucier des autres occupants de la case. Elle caresse doucement le front de Mutimbo, qui a maintenant fermé les yeux. Le chant l'apaise, la renforce »¹². Lors de la cérémonie funéraire du mari d'Eleke, qui n'est autre que Mutimbo, le peuple entonne des chants composites : « la femme dont l'appel a fait venir toute la population s'est mise à chanter. Comme les autres voix féminines de la communauté se mettent à l'accompagner [...] Les voix masculines se joignent à celles des femmes »¹³. Chez Were Were Liking dont l'esthétique du chant roman fonde l'écriture, une jeune chanteuse appelée Yi Bayi, qualifiée de « surprise succulente », est conviée à une activité autant ludique que didactique par la maîtresse de cérémonies : « Je vais inviter ici une jeune chanteuse mbéé à la voix puissante/À la mémoire et à l'imagination pétillantes/Qui saura se souvenir de la genèse d'un peuple/Au seuil d'une nouvelle voie/Et qui saura remonter le temps qu'elle pourra »¹⁴.

La sollicitation de l'épopée par ces femmes tombe sous le sens dans la mesure où en remontant la geste des peuples, en puisant dans la genèse des tribus africaines, elles rentrent de plain-pied dans le genre épique. La temporalité se perçoit chez Miano par la médiation d'Eyabe qui devient une rhapsode et pour Were Were Liking, c'est la prêtresse qui inscrit la temporalité : « Au commencement donc n'existait que le Noir/ Et le Noir était Dieu et Dieu était Noir »¹⁵. Ainsi, les auteures exécutent-elles le recommencement de la genèse, la recréation du monde, la

⁸ Were Were Liking, op.cit., p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p.137.

¹¹ *Ibid.*, p. 91.

¹² Miano, *La Saison de l'ombre*, op.cit., p.136.

¹³ *Ibid.*, p.139.

¹⁴ Were Were Liking, *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

cosmogonie. D'où les mythes, en l'occurrence celui de Prométhée et celui de la Création qui parcourent leurs textes et transfigurent leur art. Pour Mircea Eliade : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements [...] les personnages des mythes sont des êtres surnaturels. Ils sont connus par ce qu'ils ont fait dans les temps prestigieux des « commencements »¹⁶. Les héroïnes de nos deux romancières relèvent ainsi du fantastique.

II - L'ancrage de la mémoire féminine et du rêve

Tout au long des récits, les femmes portent la mémoire sociale collective. Ceci est une mission qui leur est dévolue. Dans *L'Espionne des ancêtres* de Were Were Liking, la Inhéga Kwang, pratiquement conçue comme une divinité par l'auteure, confie une mission à la prêtresse Hisson a Nguég'ra qui est celle de sauver l'Afrique. La prêtresse se fait aider par Hourra Manuna à travers l'organisation d'un concours de contes qui permettra de dérouler les erreurs du passé et de les transmuter en victoires ; d'où le paratexte utilisé par l'auteure: « conte roman en cinq soirs ». Le parallélisme peut encore être fait avec Miano, lorsque Ebeise, l'ancienne, encourage Eyabe à entreprendre un long périple aux sources du passé. Cela justifie la sollicitation de la mémoire et la convocation du rêve afin d'apprendre des erreurs du passé et de mieux se projeter dans l'avenir.

1. La mémoire

C'est une lapalissade d'estimer qu'en Afrique, il existe une inextricable corrélation entre les femmes et la mémoire sociale collective des peuples. Du fait des sociétés matriarcales, la gent féminine s'est vu investir entre autres pouvoirs celui de la perpétuation de la mémoire sociale des tribus. Conscientes de ce statut qui fait d'elles des griots à la mesure des hommes, sinon plus, les deux auteures, principalement par le biais de leurs figures féminines, pérennisent les facultés mnésiques au gré de leur parcours dans le récit. Initiées au conte, au chant et à l'épopée, les femmes peuvent déployer la mémoire personnelle et collective. Aussi constituent-elles le réceptacle de leur peuple d'autant plus qu'« En psychologie, la mémoire est la faculté de l'esprit d'enregistrer, conserver et rappeler les expériences passées »¹⁷. Hourra Manuna, mandatée par la Inhéga Kwang, déclare dès le début: « Et foi de ma mémoire/ De Disciple d'une Conteuse Chanteuse des Genèses/

¹⁶ Eliade, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

¹⁷ ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Mémoire_\(psychologie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mémoire_(psychologie)))

En ce premier soir où j'ai le privilège de conter au nom de mon Maître/ Je me mettrai en quatre pour vous et je conterai hors concours »¹⁸. La première partie de l'œuvre conte tous les déboires, les échecs et traumatismes, bref les affres de Gaia sous le prisme de la caméra, de la télévision. La mémoire constitue une téléréalité d' : « Une histoire terrible qui aura poussé bien des jeunes/ Souvent aux mêmes interrogations angoissées »¹⁹. Quant à l'héroïne de Leonora Miano, dans *La Saison de l'ombre*, elle se met en danger pour remonter aux sources de la mémoire:

C'est elle qui prend en charge, par l'aventure qu'elle personnalise, la recherche des disparus, geste concret et romanesque correspondant à l'obsession de l'écrivaine elle-même, la responsabilité de lever le voile obscur de la mémoire africaine sur la blessure profonde de la traite, si profonde qu'elle a été enfouie et comme oubliée²⁰.

Par le biais de la mémoire, les deux auteures tissent des rapports entre l'histoire de l'Afrique et la femme ; le passé tout comme le présent est l'un des matériaux fondamentaux qui leur sert de lien. Et, ce faisant, elles semblent matérialiser « la problématique du roman historique, documentaire et du récit témoignage du récit de la filiation, et [même de la légation] »²¹. Les deux œuvres ont ainsi des résonances des romans historiques que fonde la mémoire et qui se fondent sur elles. Il s'agit pour le cas d'espèce de la mémoire des tragédies du passé avec l'esclavage selon Miano et de la mauvaise gouvernance contemporaine avec *Were Were Liking* qui tient ces propos :

Le problème avec ce genre d'oubli, c'est le risque de revoir recommencer les mêmes erreurs du passé continuellement et ce qui devait arriver arriva... Tous les plans pour faire "décoller" Gaia échouèrent, le désordre et la pauvreté s'installèrent de manière chronique. Les spécialistes diagnostiquèrent entre autres une ascendance maudite, une paresse congénitale, une limite de vision et d'intelligence, un manque de responsabilité des Gaiens dans la conduite et le développement de leur Grande Ile, une mauvaise gouvernance et une corruption endémiques, un manque de démocratie et bien d'autres tares encore...²²

¹⁸ *Were Were*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ *Ibid.*, p.173.

²⁰ Chaullet, Achour, *op.cit.*, p.18.

²¹ Bissa Enama, « Léonora Miano ou la gynécocratie racontée dans *La Saison de l'ombre* », in Tang Alice, *op.cit.*, p. 292.

²² *Were Were Liking*, *Ibid.* p.124.

2. Le rêve

Deux aspects de ce phénomène sont manifestes dans les corpus. D'abord le rêve défini « comme un ensemble de phénomènes psychiques éprouvés au cours du sommeil »²³ ; ensuite le rêve comme transe, « hallucination, et [même] rêverie qui, eux sont vécus à l'état de veille »²⁴.

De but en blanc, le rêve peut se percevoir quand Were Were Liking, en introduction à son récit, déclare: « ce texte est un exercice au rêve! / Rêver aujourd'hui de ce qu'on aurait dû, ou pas, faire hier / Faire aujourd'hui ce qu'on rêverait de mieux faire demain »²⁵. Le rêve est donc essentiel, d'où les apprêts ritualisants qu'entreprennent les femmes dans *La Saison de l'ombre* pour se prêter à ce phénomène: « Le rêve est un voyage en soi, hors de soi, dans la profondeur des choses et au-delà. Il n'est pas seulement un temps, mais aussi un espace. Le lieu du dévoilement »²⁶. Pour ces deux auteures, le rêve est indissociable de la réalité.

Le rêve au cours du sommeil se manifeste lors des nuits des femmes marginalisées dans le roman de Miano. Ces femmes qui sont mises en quarantaine et qui ont perdu leurs aînés se préparent à rêver. Ainsi se déroule une sorte de rituel:

Quand vient l'heure du repos, elles posent la nuque sur un appuie-tête en bois pour préserver leurs coiffures élaborées qu'elles continuent d'arborer, espérant aussi qu'ils garantissent la qualité de leurs songes. L'instant dévolu au rêve s'aborde avec la solennité d'un rituel. [...] On ne pose pas sa tête n'importe où, lorsqu'on s'apprête à faire un songe. Il faut un support adéquat.²⁷

Ces femmes, qui vivent une double tragédie: celle de s'être vu enlever mystérieusement leurs fils et celle d'être exilées par leur peuple qui les traite en monstres, font toutes le même rêve un soir:

Comme leur esprit navigue dans les contrées du rêve qui sont une autre dimension de la réalité, elles font une rencontre. Une présence ombreuse vient à elles, à chacune d'elles, et chacune reconnaîtrait entre mille la voix qui lui parle. Dans leur rêve, elles penchent la tête, étirent le cou, cherchent à percer cette ombre. Voir ce visage²⁸.

²³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rêve>

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Were Were Liking, *op. cit.*, p.7.

²⁶ Miano, *op.cit.*, p.15.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

Il s'agit ici de la voix des fils rebelles, tués pour avoir dit non à l'esclavagistes et à la trahison, et qui veulent renaître en passant par le sein de leur mère: « L'obscurité, cependant, est épaisse. Elles ne distinguent rien. Il n'y a que cette parole: « *Mère, ouvre-moi, afin que je puisse renaître.* Elles reculent d'un pas. On insiste: *Mère hâte-toi. Nous devons agir devant le jour. Autrement, tout sera perdu.* »²⁹. Le rêve de ces femmes peut s'expliquer par le fait qu'elles sont traumatisées, perturbées. En effet, pour les psychanalystes le rêve semble répondre à un manque. Freud y voit l'accomplissement d'un désir absent et Carl Gustav Jung le rétablissement de l'équilibre d'un psychisme perturbé. Le mari d'Eleke, dans le roman de Leonora Miano, lorsqu'il se retrouve loin des siens, traumatisé par les Bwele qui l'ont laissé pour mort et récupéré par les Beyabedi qui n'ont pu le soigner, agonise tout en essayant de maintenir le contact avec sa femme restée en pays mulongo ignorante de ce qui est arrivé à son mari :

Lorsque ses yeux se ferment comme à présent, il tente de voyager vers elle, de lui parler. Son intensité trouble l'énergie qu'il voudrait diriger vers elle. Les efforts pour se concentrer l'épuisent. Il a tenté de sculpter un appui-tête pour s'assurer de bien rêver. Malheureusement, il n'a pas assez de force pour y parvenir. Par ailleurs, il aurait fallu tailler l'objet dans du bongongi. Or, il ne s'en trouve pas ici³⁰.

Le rêve se veut donc une rencontre, un dialogue : « Là où elle est en ce moment que reçoit-elle de lui ? »³¹. Cette question est cruciale pour Mutimbo, l'époux d'Eleke, qui désire entreprendre une interaction avec elle par le truchement du phénomène onirique.

La remémoration du rêve est tout aussi importante. La nuit passée, toutes ces malheureuses mamans et leurs infortunés enfants et conjoints au loin essaient à tout prix de se souvenir de leur rêve et sont frustrés lorsqu'ils n'y parviennent pas :

Quand le sommeil le prend, comme maintenant, le cœur de Mutimbo se serre. Il n'aime pas les nuits qui lui sont données depuis qu'il vit à Beyabedi. Il ne pénètre qu'à moitié dans l'obscurité, garde malgré lui un œil ouvert, tandis que des élancements, lui déchirent l'aine, amènent la fièvre. Toutes ses nuits se déroulent ainsi. Lorsque s'ouvre l'aurore, il ne sait plus de quoi il a rêvé, ni même s'il a rêvé. Il lui semble n'avoir fait que lutter pour ne pas crier³².

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 133-134.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p.134.

Le rêve devient ainsi un véritable art qui nécessite donc un environnement, des prédispositions, bref un contexte facilitateur : « il lui faudrait du bongongi. Non seulement cela hâterait-il sa guérison, mais son esprit pourrait voyager sans encombre vers Eleke »³³. Le rêve possède par ailleurs des vertus curatives consolidées par l'essence du bois avec lequel on fabrique l'appuie-tête : le bonbongui.

En plus du rêve au cours du sommeil, le rêve en état d'éveil parcourt les deux œuvres. Ce type de rêve est certes sollicité par Leonora Miano à travers les transes, les hallucinations vécues par ses personnages; mais beaucoup plus par Were Were Liking qui d'entrée de jeu déclare « chers Lectrice et Lecteur/ Autant nous parler avant d'entamer ensemble/ L'action à laquelle j'invite ici chacun de vous, personnellement : rêver!/ Rêver, apprendre à se projeter et à réaliser plus harmonieusement/ Ne serait-ce qu'en rêve, dans le futur comme dans le passé »³⁴.

La divinité Inhéga Kwang mandate la prêtresse fourmi Hisson a Nguég'ra (en quête des ancêtres parce qu'elle est désireuse d'éduquer les mentalités et les comportements nocifs à l'histoire et au rêve des peuples modernes), pour une mission de conscientisation des citoyens de Gaia, cité mythique, qui signifie terre aux erreurs du passé et aux rééquilibrages du futur. Pour mener à bien « sa mission salvatrice », la prêtresse fourmi organise un concours de contes, dénommé « Contes contés au comptant » en cinq soirs, désigne Hourra Manuna, maîtresse de cérémonies de l'événement qui doit se dérouler en cinq soirs et à sa suite Yi Bayi et Yi Nwass Ndiaye. Les femmes sont donc à l'honneur. L'Agence Matriarchie, allusion au matriarcat, fait un communiqué qui assure : « Ce concours primera la pire de nos histoires d'échec/Transformée en la meilleure histoire de réussite »³⁵. Les soirées de contes se déroulent et l'auditorium est transporté dans un véritable rêve en état d'éveil. Une fonction correctrice est ainsi associée à cet exercice qui ne peut que se faire la nuit. En effet, le conte exige tout un rituel nocturne en général en Afrique. C'est un art et le conteur est un artiste qui narre et qui joue tous les rôles. La polyvalence du conteur est telle que le conte peut culminer dans l'art total suivant le génie de l'artiste : le chant et la musique, le dessin et le mime, la danse, la peinture, la sculpture etc. Le conteur est véritablement un maître de céans qui tient son auditoire en haleine. La mémoire chez ces auteurs est indissociable du rêve, qui peut se révéler comme étant un art inextricablement lié à celui total que constitue le conte, voire la littérature. Les personnages féminins et même masculins ont besoin de rêver et de se souvenir, d'où l'obsession d'être dans de meilleures dispositions pour rêver. Il y a en quelque sorte une école de la mémoire et du rêve chez Miano comme chez

³³ *Ibid.*

³⁴ Were Were Liking, *Ibid.*, p.7.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

Were Were qui parle d' « un « Pourvoyeur de Rêves »³⁶ et estime qu' « Il nous faut un Messie défenseur de nos rêves »³⁷.

III - L'art féminin : des visions d' « épistemé » et de cosmogonie

L'esthétique des deux auteures qui font l'objet de notre propos semble manifester une forme de rupture et de transgression qui débouche à des fins cosmogoniques. La mutation qu'elles opèrent en déconstruisant le socle épistémique sur lequel reposent les idées reçues les amène à rompre avec les canons classiques du roman et à choisir l'hybridité des genres et des styles pour exprimer des vérités essentielles, parfois iconoclastes. A la lumière des sociétés matriarcales africaines, elles font de leurs personnages féminins de quasi divinités, à l'instar d'Eyabé qui signifie naissance et qui va s'implanter à Beyabedi qui veut dire genèse : « un espace abritant un peuple neuf, un lieu dont le nom évoque à la fois la déchirure et le commencement. La rupture et la naissance. Beyabedi est une genèse »³⁸. Cette rupture et cette naissance incarnées par Beyabedi symbolisent bien Eyabé, personnage révolté, anti-conformiste, insoumis, iconoclaste : « *Chacun ici connaît le caractère d'Eyabe. C'est une femme particulière, qui règle rarement son pas sur celui des autres* »³⁹. Eyabé va acquérir de plus en plus de l'ampleur au point qu'à la fin, le mystérieux enfant qui l'accompagne, le génie qui incarne la multitude va l'appeler Inyi. Pour ce peuple subsaharien, Inyi c'est la déesse, la mère créatrice qui inspira Emene, la fondatrice du peuple. La matrone de la tribu Ebeise implore cette matrice « *Inyi, Toi qui es vérité, justice et harmonie, accorde-moi de respecter Tes principes durant les épreuves qui frappent notre peuple* »⁴⁰. Déjà bien avant, Eleke avait dit à son amie Ebeise, l'accoucheuse, parlant d'Eyabe : « *Cette femme est courageuse. Une digne fille d'Emene. Une valeureuse représentante d'Inyi. [...] Elle marchera en notre nom* »⁴¹. De même que le peuple Mulongo avait été fondé par une femme, Emene, l'ancêtre, de même Beyabedi subira l'orientation d'une femme : Eyabe. Sous la plume de Miano, le personnage féminin grandit, au point de se débarrasser de ses oripeaux humains et d'incarner la divinité : Beyabedi est donc cette cité particulière, la genèse d'un monde à retrouver hors de l'échec de la société phallocratique du peuple Mulongo et des abus dont se rend coupable la société matriarcale des Bwele. Quant à Were Were Liking, elle ne crée pas une nouvelle

³⁶ *Ibid.*, p. 182.

³⁷ *Ibid.*, p. 183.

³⁸ Miano, *op.cit.*, p. 131.

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

patrie mais renouvelle plutôt l'ancienne Gaia, la terre, par le biais de la correction du rêve. La presque déesse la Inhéga Kwang avec ses auxiliaires Hisson, Nwass, bref sa cohorte de femmes fourmis, se servent des erreurs des hommes, et réécrivent l'histoire avec plus de sagesse :

Les chanteuses avaient le devoir de raconter, non pas les faits,
Mais leurs causes
Et leurs véritables origines ayant été accaparées et oubliées
Elles devaient constamment revisiter ces causes pour de nouvelles
genèses[...]
Ainsi d'un village à un autre,
Il y avait une version différente de la genèse du monde
Chaque version était donc comme une nouvelle création,/ Une autre
nuance.⁴²

Le trait essentiel qui ressort de leurs cosmogonies est la recherche d'un meilleur vivre ensemble pour les Africains, voire pour les hommes. Beyabedi sera donc un havre abritant des hommes particuliers :

Ceux qui sont ici ont des ancêtres multiples, des langues différentes. Pourtant, ils ne font qu'un. Ils ont fui la fureur, le fracas. Ils ont jailli du chaos, refusé de se laisser entraîner dans une existence dont ils ne maîtrisaient pas le sens, happer par une mort dont ils ne connaissaient ni les modalités, ni la finalité. Ce faisant, et sans en avoir précisément conçu le dessein, ils ont fait advenir un monde⁴³.

En ce qui concerne la recréation Gaia, ou le Globe et ses grandes Iles d'après la terminologie de l'aînée des auteures, il est explicitement mentionné :

Il était une fois donc, enfants et jeunes de et dans la rue, nous les Nouchi, nous essayions alors de recréer un monde, peut-être pas meilleur, mais où il y aurait une juste place pour nous tous, chacun selon sa nature, ses capacités et son engagement. Un monde comme « le paradis du bon Dieu »⁴⁴.

A travers le rêve et la mémoire, l'artiste atteint la plénitude, façonne la totalité de son art que consacre son personnage féminin démiurge. Le rêve et la mémoire permettent à ces auteures par conséquent de tout embrasser en vue de culminer dans une récréation mouvante d'un univers surgi de ce qu'Achille Mbembe perçoit comme

⁴² Were Were, *op. cit.*, p. 174.

⁴³ Miano, *Ibid.*, p. 131.

⁴⁴ Were Were, *Ibid.*, p. 137-138.

une « histoire de cultures en collision, pris [sic] dans le maelstrom des guerres, des invasions, des migrations, [...] des marchandises que l'on colporte. »⁴⁵

Créer un monde, forger une cosmogonie, c'est le fait des déesses : « Coûte que coûte, rêver de solutions bénéfiques, créer de nouveaux héros et mythes si nécessaire, mais forcément vainqueurs ! Et d'ailleurs, quel peuple évolué n'avait-il pas [...] réécrit son histoire et réinventé son Dieu ? »⁴⁶. Il est donc cohérent pour ces auteures d'attribuer des caractères divins à leurs héroïnes. Pour Alain Viala, « La littérature est comprise comme « création en ce qu'elle invente des idées, des images, des personnages voire des mondes nouveaux »⁴⁷. De cette manière, la littérature est donc un art total chez Léonora Miano et Were Were Liking. Elles ne sauraient se contenter d'un seul genre, d'un seul art, tel que nous le démontre leurs écrits ; et le genre romanesque qu'elles choisissent est suffisamment souple pour combiner plus d'un genre, plus d'un média, plus d'un art. Qu'on se souvienne que ces auteures sont polyvalentes dans la mesure où en plus de la littérature, elles ont une formation à plusieurs arts : musique, jazz, photographie pour Miano, qui avoue :

La structuration de mes textes emprunte beaucoup à la musique de jazz, musique métisse par excellence. J'y puise la circularité, la tension, la polyphonie, la répétition ou le chorus. Le jazz me pousse à apporter un soin particulier au rythme, au phrasé des personnages. Il est souvent le point de départ de la construction du roman, une obsession, chez moi.⁴⁸

Were Were liking ajoute en plus la sculpture, la peinture, la danse, et d'autres arts de la scène. *L'Espionne des ancêtres* semble faire écho à *Elle sera de jaspe et de corail*, qui avait pour projet de « dire l'Afrique gangrené [e] et prédire le temps »⁴⁹. L'auteure déclare en préambule dans ce qu'elle nomme Introduction :

Ce roman est aussi un conte, ou mieux, une « mise en abîme » du conte/
Expression courante en peinture pour désigner un tableau descriptif/Voire démonstratif d'un peintre se peignant ou en peignant un autre/En train de peindre un lieu, un objet ou une personne,/Entouré de l'ensemble de son attirail de couleurs, palettes et pinceaux, etc./⁵⁰

Les deux auteures lèguent par conséquent la mémoire et le rêve à leurs peuples. Leurs romans évoquent en filigrane un récit de légation et de filiation, lequel d'après Demanze est « un genre second qui travaille à partir d'investigations

⁴⁵ Mbembe, Achille, « Afropolitanisme », in *Africultures*, 25 déc 2005, in <http://africultures.com/afropolitanisme-4248/>

⁴⁶ Were Were, *Ibid*, p.12.

⁴⁷ Aron, Saint-Jacques et Viala, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF., 2002, p. 128.

⁴⁸ Miano, L., in <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8029>

⁴⁹ Were Were Liking, *Elle sera de jaspe et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 7.

⁵⁰ *L'Espionne des ancêtres*, *op.cit.*, p. 7.

subjectives, d'agencements critiques et de traditions narratives »⁵¹. La femme ici jouit d'une force mnémonique certaine qui en fait la mémoire sociale de tout son peuple. Cette fonction la galvanise et la transforme en un être d'une grande témérité. Dans leur travail de mémoire, Were Were Liking et Leonora Miano ont la liberté de Dieu. Aussi rappellent-elles la subversion mnémonique d'Assia Djebar dans la reconstruction de l'histoire de l'Algérie, lorsqu'elle souscrit à un « devoir de mémoire à l'encontre de certains usagers rusés des stratèges d'oubli »⁵². C'est de la même manière que l'auteure de *L'Espionne des ancêtres* et celle de *La Saison de l'ombre*, en s'appuyant sur ce que Paul Ricoeur nomme « la matrice de l'histoire », ont procédé à la réécriture de l'histoire de l'Afrique subsaharienne, plus précisément celles de la Côte d'Ivoire et du Cameroun. Were Were Liking et Leonora Miano tissent des mondes singuliers dans une combinaison des arts où la mémoire et le rêve fécondent le chant, le conte et l'épopée aux fins de construire une écriture « prométhéenne »⁵³. Le personnage féminin au centre du récit épique des auteures se voit conférer des vertus proprement messianiques, à l'instar de la prêtresse et d'Ebeise, qui communiquent avec l'au-delà, les esprits des morts et entreprennent de sauver leur peuple malgré certaines résistances. Arnaud Tcheutou a cette perception : « Le personnage féminin est non seulement un messager, mais aussi un messie. Cela se justifie par son don médiumnique d'une part et les prophéties qu'il fait d'autre part. »⁵⁴

Au bout du compte, l'écriture féminine, au travers de « cet entrelacs des arts »⁵⁵ pour emprunter une expression de François Guiyoba, amène à une transfiguration-configuration des œuvres qui interagissent avec les lecteurs au point d'aboutir à un effet de vie, tant il est vrai selon Marc-Mathieu Münch qu'« une œuvre d'art réussie est celle qui est capable de créer dans la psyché d'un récepteur un effet de vie [...] lié intimement au corps : un moment rare de plénitude de l'être »⁵⁶. Les peuples d'Afrique subsaharienne retrouvent leurs contes, leurs chants, leurs épopées, leurs mémoires et leurs rêves. Le triptyque romanesque féconde le triptyque créateur/œuvre/récepteur de l'effet de vie qui entraîne le « bouleversement vital mobilisant toutes les facultés de l'homme (sensibilité, affectivité, imagination, intelligence, etc.) ainsi que tout ce qui est relatif à sa vie individuelle profonde, y compris, bien entendu, inconsciente- et cela que ce soit du côté du créateur ou du récepteur via

⁵¹ Demanze, Laurent, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p. 13.

⁵² Fatima Medjad, *Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre de Djebar Assia*, Université d'Oran, 2007, p. 128.

⁵³ Dolisane-Ebosse, *Sens et puissance des mythes dans l'œuvre de Were Were Liking*, 2010 in *Néohélicon* XV1/2, p. 163.

⁵⁴ Tcheutou, A., *L'éloge du matriarcat dans La Mémoire amputée de Were Were Liking*, Douala, DEA/FALSH, 2008, p. 50.

⁵⁵ François Guiyoba, (dir.) *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, 2012.

⁵⁶ Marc-Mathieu Münch, *Op.cit.*, p.107.

l'œuvre qui, en un sens, est porteuse de tout ce contenu bio-psychique »⁵⁷. L'effet de vie de Marc-Mathieu Münch est un invariant⁵⁸ qui est un système interactif reliant l'objet en amont avec le sujet créateur et en aval avec le sujet récepteur. Cet invariant bouleverse tout en l'homme lorsqu'il est devant une œuvre réussie. Marc-Mathieu Münch parle de « remuement » touchant aussi bien la sensibilité que la raison, le physique que le psychique. L'effet de vie peut rendre vivante et chaude une sculpture, animer un personnage de roman à telle enseigne que le récepteur fasse corps avec lui. Ce type de vie va ou non rejoindre et réveiller celle du récepteur. Aussi, pour que l'artiste atteigne ce but, il est important de trouver ou de créer la forme, « le matériau ». Were Were Liking et Leonora Miano, en choisissant un triptyque romanesque qui épouse plus d'un genre : le conte, l'épopée, le chant, parviennent à modeler l'Histoire au travers de certains attributs liés spécifiquement à chacun de ces genres pour mieux la transfigurer sous le prisme du rêve et de la mémoire. Ainsi, il y a lieu de soutenir que « le pluriel du beau » renvoie à toutes les formes d'art utilisées par les auteures, lesquelles formes rejoignent la singularité qui caractérise Were Were Liking et Leonora Miano. Marc-Mathieu Münch dans sa tentative de définition de la nature de l'art déclare : « il y a un pluriel du beau et un singulier de l'art. Ce binôme est la nature de l'art ».⁵⁹ Quoi qu'il en soit, les deux auteures en tissant leur récit dans une polyvalence séculaire font écho aux griots, hérauts de l'Afrique traditionnelle dont l'art était total dans l'exercice de leurs fonctions. En effet, les griots encore appelés bardes sont des artistes polyvalents, dépositaires de la tradition, responsables des pratiques musicales, narratives, poétiques des multiples générations. L'écriture de Were Were Liking et de Léonora Miano est tributaire des survivances de l'art total des griots d'Afrique subsaharienne chargés de garder pérenne la mémoire de la société. Le triptyque romanesque, conte, chant, épopée, privilégie l'oralité et nous conduit à inscrire leur dessein dans ces propos du griot Touki Bouki : « Le terme griot (...) correspond à ce que je fais et au rôle du cinéaste dans notre société...le griot est porteur d'un message à un moment précis ; c'est un visionnaire et le créateur de l'avenir »⁶⁰. Pour ce faire, les auteures procèdent à une subversion des codes, une transgression des genres, une totalisation de leur art. Were Were Liking et Leonora Miano, en adoptant une écriture totalisante, aboutissent à la création d'un au-delà, d'un entre-deux utopique. Paul Ricoeur parle de la fonction sociale de l'Utopie, des perspectives et alternatives nouvelles que l'homme dans son

⁵⁷ <https://blogs.mediapart.fr/yvon-quiniou/blog/081019/quand-m-m-muench-parle-de-lart-et-de-leffet-de-vie>

⁵⁸ <https://webtv.univ-lille.fr/video/6760/l'effet-de-vie-de-l-art-marc-mathieu-munch>, interview réalisée à l'Université de Lille le 26 novembre 2013.

⁵⁹ Marc-Mathieu Munch, *La Beauté artistique : l'impossible définition indispensable : prolégomènes pour une artologie future*, Paris, Champion, 2014, p. 106.

⁶⁰ Propos rapportés par John James, Côte d'Ivoire, Goethe Institut, 2012.

imaginaire éprouve le besoin de développer. L'utopie a ainsi une fonction révolutionnaire :

L'imagination d'une autre société située nulle part ne permet-elle pas la plus fantastique contestation de ce qui est ? Si je devais rapporter cette structure de l'utopie à la philosophie de l'imagination, je dirais qu'elle se rapproche des variations imaginaires autour d'une essence que propose Husserl. L'utopie permet des variations imaginaires autour de questions comme la société, le pouvoir, le gouvernement, la famille, la religion. Le genre de neutralisation qui constitue l'imagination comme fiction est à l'œuvre dans l'utopie. C'est pourquoi je propose de considérer l'utopie, prise radicalement dans sa fonction d'introduire un « nulle part » dans la constitution de l'action sociale ou de l'action symbolique » comme la contrepartie de notre première conception de l'idéologie.⁶¹

Somme toute, il est clair que cette totalisation de l'art, *ce jeu de matériaux* dont les genres (chant, épopée, conte), la forme (triptyque romanesque), les éléments « le rêve, la mémoire et l'Histoire, n'est pas gratuit et laisse transparaître l'idéologie et le mythe cosmogonique des auteures avec une forte prégnance du matriarcat. Cette totalisation de l'art exsude par conséquent un « effet de vie » certain.

Chantal Bonono

BIBLIOGRAPHIE

Miano, L., *La Saison de l'ombre*, Paris, Bernard Grasset, 2013.

Were Were, Liking, *L'Espionne des ancêtres*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014.

Elle sera de jaspe et de corail (Journal d'une misovire ...), Paris, L'Harmattan, 1983.

Brahimi, D., « La place des Africaines dans l'écriture féminine », in *Palabres*, vol III, n° s 1&2, avril 2000

Dehon, C., « Les Influences du conte dans le roman camerounais d'expression française », in *Néohélicon* XV1/2, p. 161-170.

Dolisane-Ebosse, C., « Sens et puissance des mythes dans l'œuvre de Were Were Liking », in *Ethiopiennes* n° 85, Littérature, philosophie et art, 2^{ème} trimestre 2010.

Eliade, M., *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

Guiyoba, F., *Entrelacs des arts et effet de vie*, (dir), Paris, L'Harmattan, 2012.

⁶¹ Ricoeur, P., *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Seuil, 1997, p.36/37.

Mbembe, A., « Afropolitanisme » in *Africultures*, 26 déc 2005, in <http://www.africultures.com/php/>
Munch, M.-M., *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004.

Tang, A. L., *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, Harmattan Cameroun, 2014.

Tcheutou, A., *L'éloge du matriarcat dans La Mémoire amputée de Were Were Liking*, Douala, DEA/FALSH, 2008. (Mémoire on line) consulté le 20/05/2019.

<https://blogs.mediapart.fr/yvon-quiniou/blog/081019/quand-m-m-muench-parle-de-lart-et-de-leffet-de-vie> consulté le 6 août 2019

<https://webtv.univ-lille.fr/video/6760/1'effet-de-vie-de-l'art-marc-mathieu-munch> consulté le 6 août 2019

L'ART BAMOUN À L'ÉPREUVE DU CHAOS DE LA DÉPOSSESSION À L'ÈRE COLONIALE

Une lecture de *Mont plaisant* de Patrice Nganang

Résumé

Cet article s'appuie sur les fondements théoriques et épistémologiques de l'effet de vie münchéen ainsi que de la géocritique westphalienne. Il étudie comment à partir du chaos né de la dépossession du pays bamoun par l'autorité coloniale française, le thème du rêve se pose comme élément principal d'une imagination féconde à même de tirer du chaos ambiant une rétribution inédite, à savoir la re-création ou la réinvention d'un peuple anéanti par l'épreuve de la dépossession. Le corps de Ngungure, personnage conceptuel au sens deleuzien du terme attaché ici aux idées de l'amour et de la liberté, et véritable représentation métaphorique du pays bamoun, se donne à appréhender à la fois comme source d'inspiration et matériau d'une création artistique qui se veut totale.

Mots clés : Patrice Nganang, *Mont plaisant*, Art bamoun, Lieu, Effet de vie.

Bamoun Art under the Ordeal of the Chaos of Dispossession in the Colonial Era - A Reading of Patrice Nganang's *Mont Pleasant*

Abstract

This paper draws its analytic and hermeneutic postulates from "l'effet de vie" (Münch) and geocriticism (Westphal) theories. It studies Patrice Nganang's *Mont Pleasant* to show how, from the chaos born of the occupation of Bamoun's territory by French colonial authorities, the theme of dream emerges as the major element of a fertile imagination which helps to reinvent a people wiped out by the ordeal of dispossession. The body of Ngungure, a conceptual character according to the deleuzian conception, is attached to the ideas of love and freedom. Much more, as metaphorical representation of Bamoun's territory, this body gives itself to be analysed both as a source of inspiration and a material for a total artistic creation.

Keywords : Patrice Nganang, *Mont Pleasant*, Bamoun Art, Lieu, "Effet de vie".

Introduction

Dans *Mont plaisant*, l'ontologie de l'art bamoun à l'ère coloniale est intimement liée à la crise de l'ontologie du personnage frappé par l'épreuve de la dépossession de sa terre. En d'autres termes, l'idée de l'art ici tire sa source de l'opposition entre deux états à la fois dynamiques et contradictoires du monde, figurés par les paradigmes de la domination et de la soumission. Pour soutenir cette hypothèse, je m'appuie sur les fondements méthodologiques de la géocritique westphalienne puis sur les théories münchéennes de l'effet de vie complétées par le postulat de Guiyoba (31) selon

lequel : « Dans la société traditionnelle d’Afrique noire, les arts fraternisent tout naturellement, pour ne se manifester qu’en un pluriel interdisciplinaire et, au-delà, transdisciplinaire, et ce en raison de la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, cet état de choses procédant d’une constante aperception intégrale et totale de la vie ».

Mont plaisant de Patrice Nganang me semble être un corpus intéressant en raison de la place importante accordée au lieu comme source d’inspiration et de la création artistique. Ce roman historique repose sur le récit de quelques fragments de la vie du sultan Njoya, roi des Bamoun à l’Ouest Cameroun, contraint à l’exil en 1931 par une administration coloniale française particulièrement violente. Bien plus, il sert de prétexte à la mise en fiction sur le double plan pédagogique et herméneutique non seulement de la pratique de l’art comme moyen de représentation/reconstruction d’un lieu, le pays bamoun, telle que l’appréhende le monarque, mais aussi de sa réception dans la société du texte.

Dans le présent article, je me demande comment l’anéantissement du personnage provoqué par la dépossession de sa terre module l’intuition artistique. Tout d’abord, j’analyse le discours et le regard du personnage comme expression de son anéantissement dans le but de mettre en lumière le renouvellement de sa sensibilité en ce qui concerne la préhension des réalités de son monde. Ensuite, j’explore les sources de l’inspiration chez ce personnage devenu artiste ainsi que le matériau qui structure l’éclosion et la manifestation de son art. Enfin, j’examine le lien entre l’art et le pays bamoun comme un donné pluriel au sens de « totalité », dépassant les cloisonnements disciplinaires.

L’épreuve de la dépossession ou l’origine de la crise ontologique du personnage

Les deux figures marquantes de la dépossession dans *Mont plaisant* sont le sultan Njoya et la jeune Sara. Le monarque est contraint d’abandonner son royaume et de vivre en exil autant que la jeune fille est arrachée dès l’âge de neuf ans à sa terre et à sa mère, puis offerte comme épouse au sultan Njoya. Au plan symbolique, l’occupation de son territoire, la perte de ses prérogatives sur ses terres, affaiblissent non seulement l’autorité de Njoya, mais surtout démolissent les structures qui organisent et fondent la vie de son peuple. Dans le même temps, le viol de la petite Sara par son oncle la prive de sa jeunesse perçue ici comme un *lieu* et lui hypothèque toute possibilité de s’inventer et d’imaginer une vie de bonheur.

Le *lieu* désormais interdit s’inscrit d’emblée comme un espace de confrontation dans la mesure où il est indubitablement sujet à une fragmentation de la culture et à une tentative d’annihilation de la mémoire ; situation qui met en péril l’ontologie

même du personnage. L'enjeu ici n'est pas du ressort du comment le personnage voit le *lieu* et les choses étant donné que l'environnement dans lequel il vit est chaotique ; mais plutôt du comment, dans une perspective renouvelée, ce *lieu* et ces choses se donnent à découvrir chez le personnage. Par exemple, au lieu de continuer à traiter les « femmes de « putes » » (Nganang 2014 : 74)¹, à demeurer prisonnier de « mots indignes, esclaves » (*Ibid.*), le personnage apprend à appeler « papillon » pour « les yeux » ; « musique » pour « cœur » ; « calebasse » pour « fesses » ; « danse » pour « aimer »... (*Ibid.*), bref s'invente « un univers d'amour » (*Ibid.*). On voit donc comment la conscience du personnage se dispose à laisser émerger ces « forces imaginantes [...] qui s'évertuent à trouver derrière les images qui se montrent les images qui se cachent » (Bachelard 1947 : 2). De la sorte, il sort progressivement du spectre « permanent de bêtise et de vulgarité auquel le commun des mortels se croit autorisé » (Morana et Oudin 2010 : 180) en renouvelant à la fois son discours et son regard.

Ce début d'initiation auprès de la matrone Bertha se consolide avec l'entrée de Nebu à l'allée des artistes sous le regard exercé et les enseignements de Monliper le chef des artistes. Alors qu'il peut percevoir dans une sorte de révélation : « des figurines étranges se dessiner en rêve [des] lettres du ciel [...] devenues pictogrammes » (MP : 212), l'expérience amoureuse avec Ngungure se révèle à lui à la fois comme le prétexte d'une expansion féconde de son imagination et comme l'argument d'une meilleure emprise sur ses propres rêves. Ces visions de figurines et de pictogrammes qui sont assimilables aux images poétiques montrent bien qu'après la modulation de son discours, il naît chez lui une certaine sensibilité de la perception des choses ; disposition qui lui confère bientôt le profil typique d'un artiste. Le corps de Ngungure devient ainsi à la fois l'objet d'un amour incandescent, le *lieu* possédé qui se donne à découvrir sous un nouveau jour et le matériau devant servir à la reconstruction/représentation dudit *lieu*. L'esthétique ngananéenne travaille donc à « recréer [*ce lieu*] dans un espace mental, [pour tenter de] réorienter l'interprétation ou enrichir le faisceau de représentations imaginaires qui lui sont associées » (Dahan-Gaida 2011 : En ligne) aux fins de restaurer le personnage à sa dignité.

Le corps du Ngungure comme métaphore du pays bamoun : la construction d'une idée de l'amour et de la liberté

Ngungure est une femme qui incarne entièrement le principe du « personnage conceptuel » (Deleuze et Guattari *Ibid.* : 63). Elle a en effet partie liée avec le chaos d'abord parce qu'étant noble, elle entretient une basse intelligence avec une race d'esclaves. Cette relation rythmée par des faits d'adultère, des accusations de viol et

¹ Dans la suite de cette étude, toute référence à l'œuvre étudiée sera marquée par (MP : page).

du chantage (MP : 104) lui vaut d'être appelé le « diable » (*Ibid.* : 111). Les traits conceptuels majeurs qui se dégagent du désordre ainsi provoqué et entretenu par Ngungure sont : la haine, la colère, la laideur et la vulgarité. Par ailleurs, Ngungure qui signifie littéralement « Pays grand », évoque de façon métaphorique un pays bamoun plongé dans le chaos de la domination, de la dislocation et de l'humiliation, orchestré par l'autorité coloniale française. Le désordre existentiel que ce personnage rend visible pourrait donc être assimilé à l'impasse dans laquelle tout le peuple bamoun est enfermé. Au demeurant, ces traits conceptuels que sont la laideur, la haine et la colère ne constituent qu'un pan des déterminations qui ressortissent du chaos ainsi provoqué en ce sens que se déploie dans le même temps un nouveau « plan d'immanence » (Deleuze et Guattari *Ibid.* : 73) appelant à des idées nouvelles. Pour San Martin (17), « le personnage plonge dans le chaos pour en tirer une redistribution originale, inédite, nouvelle qui surgit à chaque effraction de non-reconnaissance. Le chaos dont il s'agit n'est jamais à entrevoir comme étant négatif, néfaste ou, pire encore, stérile ». Ces idées nouvelles sont celles de l'amour mais surtout de la liberté. En effet, Ngungure est « une femme libre » (MP : 213). C'est donc au cœur de ce chaos que se renouvellent le discours et le regard du personnage. C'est ainsi que là où le commun des mortels voit en Ngungure l'image d'« une nymphomane doublée d'une polyandre, [Nebu y voit] la promesse d'un bonheur incandescent [...] qui ne lui accordait pas le répit de la contemplation » (*Ibid.* : 214-215). Ngungure est donc le personnage qui offre la possibilité de scruter sous un nouveau jour le désordre issu de l'effondrement des vérités communes. Elle rend donc envisageable l'émergence de nouvelles vérités.

Aimer Ngungure pour mieux scruter son corps comme c'est le cas pour Nebu ne signifie pas autre chose qu'aimer « le royaume de ce vocabulaire des rêves et se promener sur les chemins de son corps possédé » (MP : 212). Autant le vocabulaire des rêves peut se comprendre comme l'ensemble des potentialités du pays bamoun lui permettant de pouvoir se réinventer, autant la possession du corps pourrait renvoyer à l'évocation de l'occupation du pays bamoun par le colonisateur français. D'un point de vue esthétique, Ngungure et plus symboliquement le pays bamoun sont les figurations de l'art naturel qui, quoiqu'immergées dans le chaos, provoquent chez Njoya et par transfert chez Nebu et chez Moniper un effet de vie à cause de la fulgurance des traits nouveaux que leur présence suggère – d'où le plaisir et le désir de rêver l'amour indéfiniment – et font naître l'artiste en eux et de façon plus marquée chez Nebu. « Le rêve d'amour le possédait sans l'empêcher de rêver le même rêve une seconde fois » (MP : 213).

Ngungure et le pays bamoun : du lieu comme motif de l'émergence de l'art

Ngungure se donne à analyser à la fois comme *lieu* symbolique et matériau de création comme nous l'avons dit plus haut et ce, sous les divers prismes tactile, auditif, olfactif et visuel tels que le montre l'extrait ci-après :

C'est elle qui prononça pour la première fois le mot « artiste » auprès de lui. Elle lui décrivit quelque chose qu'il pouvait atteindre à bout d'amour, quelque chose qu'il pouvait posséder à travers l'amour, la promesse d'un bonheur incandescent. C'est elle, oui, qui lui présenta son corps comme une pièce qu'il pouvait malaxer pour obtenir un objet d'art. Lui sentait ses nerfs devenir intenses quand il touchait ses orteils, quand il s'avavançait vers ses genoux, vers son bassin. Il n'aurait jamais cru qu'il aimerait regarder entre ses jambes, mais elle lui demanda, car elle dit que le pictogramme qu'il recherchait dans ses rêves au loin du ciel y était dessiné. (MP : 214).

La conception de l'art qui s'inspire des idées de l'amour et de la liberté, sortes de « traits diagrammatiques du plan d'immanence » deleuzien (*Ibid.* : 73), se pose donc d'abord et avant tout comme un procès sur le monde, un regard et un questionnement sur la vie et c'est entre les jambes de sa bien-aimée que l'artiste découvre le siège de cette vie, lieu duquel émerge le « pictogramme qu'il [recherche] dans ses rêves ». Devenir sculpteur pour Nebu c'est donc se donner les moyens de « recomposer par l'art pour le rendre éternel » (MP : 216) le visage de Ngungure et, sur un plan plus abstrait, d'assurer la vie aux divers pictogrammes qui lui ont été révélés dans ses rêveries. Il y a ici selon Dahan-Gaida une sorte « d'imbrication de l'imaginaire [de Nebu] et de la réalité » textuelle en vue de donner un nouveau visage au *lieu* ; la création artistique prenant corps au foyer des « forces imaginantes qui donnent vie à la fois à la cause formelle [...] et à la cause matérielle » (Bachelard *Ibid.* : 2).

Ces pictogrammes sont, entre autres, toute cette production provoquant un grand émerveillement chez le maître artiste Monliper (ici sculpteur). Les premières créations de Nebu sont : « la sculpture [d'un] serpent à deux têtes », symbole de la victoire des guerriers bamouns sur les différents fronts, puis « des chevaux à tête humaine, des hommes ailés » (*Ibid.* : 230). Il se dégage ici une prise en charge du matériau qui manifeste une grande liberté chez l'artiste. Cela se voit à la réinvention des formes et des symboles devant structurer son imaginaire ; une sorte de parodie de l'asservissement comme moyen de re-création de lui-même. Toutefois, lorsqu'il vient le moment de sculpter le corps de Ngungure, il réalise enfin à quel point il n'a toujours eu qu'une « vision dispersée de son amie, car bientôt il [voyait] sa main qui s'écartelait devant lui, morceau par morceau, des ongles à la paume, de la paume au foyer ; [une] « humanité blessée » » (MP : 237). Pour recomposer ce corps possédé

de Ngungure, figure métaphorique du pays bamoun écartelé et démolé par l'entreprise coloniale, « il rêvait d'elle avec encore plus d'intensité [voulant] capturer avec son art ce qu'il appelait d'ailleurs sa face du bonheur » (*Ibid.* : 238-39). Voilà en quoi dans l'esthétique ngananéenne, « l'art est un supplément pour une vie devenue invivable » (*Ibid.* : 229).

Nji Mama alias Monliper (ici dessinateur), véritable alter ego de Nebu dessine quant à lui la carte de Foumban toujours avec le même désir, celui de « capturer avec son art [la] face du bonheur » du pays bamoun ainsi que le démontre l'extrait ci-après :

Le pouls de l'architecte s'accéléra quand au milieu de la carte, il marqua la position du poste français et écrivit en dessous, en caractères latins : « lieu-lieutenant Prestat ». Il s'arrêta, relut le nom plusieurs fois et respira lourdement. Il eut la sensation que ce nom n'avait pas de place sur sa carte, sur la carte de Njoya. Doucement, il l'effaça et resta là, contemplant son œuvre libérée, perdu dans ses pensées. (MP : 298)

Pour Nebu, cette « carte [dessinée par Monliper] était l'exécution d'un rêve de souverain, la vision par Njoya du terrain de ses ancêtres. Il le savait, mais Ngungure seule occupait son esprit. – Je la vois maintenant comme..., risqua-t-il. Oui, il voulait dire, Nebu : « comme cette carte-ci » » (MP : 303). Sculpter le corps de Ngungure comme dessiner la carte de Foumban devient « matérialiser la sensation [de l'amour de sa terre mais surtout de la liberté] ou faire passer le matériau [ici la carte ou le corps sculpté dans le bois] dans la sensation » (Cherniavsky En ligne). Plus qu'un procès, l'art se conçoit davantage comme un mouvement de résistance et comme l'expression d'une volonté d'être, d'exister. C'est donc une résistance discrète mais silencieuse et active que met en œuvre le projet de transfiguration ontologique du peuple bamoun à travers un regard préemptif de l'art. Un regard orienté sur les choses du monde pour en dégager une perception optimiste, positiviste malgré le chaos ambiant.

L'ontologie de l'art dans *Mont plaisant* demeure donc intimement liée à la crise de l'ontologie du personnage sous domination. Le rêve s'invite comme élément principal à même de rendre possible « l'érection du monde [notamment] par l'élection de la terre en laquelle, par son retrait, l'œuvre fait ressortir leur conflit primitif » (Mattéi, *Ibid.*), d'où l'injonction : « ne laissez jamais quelqu'un d'autre rêver vos rêves à votre place » (MP : 249). Le monde à ériger dont il est question est celui que l'imaginaire du peuple Bamoun arrivera à construire car en effet, « il y a une pluralité de mondes dans le Monde et nous ne faisons l'expérience que de celui que notre imaginaire a construit » (Sarr 2018). Outre les mots et les corps dont la juste articulation ou manipulation permet de mettre la beauté en relief, les motifs d'une création maîtrisée des formes matérielles rendent compte de l'appropriation de

l'art bamoun comme outil de résistance dans l'esthétique ngananéenne. Ce point de vue esthétique rejoint celui de Morana et Oudin (*Ibid.* : 180) pour qui « l'œuvre d'art ne communique pas mais résiste, [...] et résiste à tout ce qui diminue la vie, à tout ce qui l'avilit ». L'art bamoun qui procède donc de la « manifestation » (Mattéi 2012 : 84) des formes à travers les jeux de matériau, demeure en quête de vérités matérielles qui perpétuellement se réinventent, invitant à la contemplation. Elle s'origine du rêve et s'abreuve aux courants des profondeurs des paysages matériels et immatériels qui composent l'univers. À côté du discours et de la sculpture, l'écriture se révèle être la plus élaborée des formes de l'expression artistique dans le corpus d'étude.

L'écriture bamoun et l'arabesque : l'expression de l'art absolu

La fiction ngananéenne s'inspirant des sources historiques et d'archives, propose une reconstitution de la vie du sultan Njoya en train de travailler à inventer « l'écriture de ses rêves, [...] imaginant des modèles de pictogrammes, passant aux phonogrammes et puis aux phonèmes ; faisant des calculs, dessinant des croquis de sa machine à imprimer » (MP : 67) malgré « la distance douloureuse de son bannissement » (*Ibid.* : 68-7). Le projet d'invention de l'alphabet de Njoya ajoute à la collection des créations artistiques de Nebu et Monliper et constitue une arme de résistance contre la pénétration culturelle et idéologique française. Parfaire cette écriture c'est surtout poursuivre la guerre qui l'a vu subir l'humiliante épreuve du bannissement car comme le rappelle l'historien Orosz (2015 : En ligne), « His invention of a secret language written in an unfamiliar alphabet only deepened [the suspicion of french officier] since it appeared to be a perfect vehicle for subversive activities. Some officials even went so far as to accuse Njoya of having deliberately invented *Shūmom* “[...] to prevent the diffusion of a European language²”.

Écrire pour Njoya se veut donc être la manifestation la plus pure et la plus accomplie de ses rêves ; celle d'*être* au sens shakespearien du terme, celle d'exister à travers un art dont la vocation première s'énonce comme refus de toute entreprise visant sa disparition. En effet, à la question « en quoi l'art et la philosophie peuvent-ils constituer des remparts efficaces [contre tout ce qui avilit la vie] ? », Deleuze répond qu'il leur suffit d'exister » (Morana et Oudin, 180).

Le matériau qu'il emploie c'est l'arabesque que Hansklick (95) décrit comme ces

² Son invention d'une langue secrète écrite dans un alphabet inconnu ne fit qu'approfondir [la suspicion des officiers français], car il semblait être un véhicule idéal pour des activités subversives. Certains responsables sont même allés jusqu'à accuser Njoya d'avoir délibérément inventé le *Shūmom* « [...] pour empêcher la diffusion d'une langue européenne ». (*Cette traduction est de nous*)

lignes incurvées, qui tantôt s'abaissent doucement, tantôt remontent en bonds audacieux, qui se rejoignent et se séparent, se répondent dans le détail ou dans de grands arcs, apparemment incommensurables et pourtant toujours parfaitement coordonnées [...], s'animant devant nos yeux, comme dans une génération spontanée. Voici les lignes de toutes grosseurs qui se poursuivent, qui prennent leur élan par une courbe gracieuse et montent d'un bond à des hauteurs orgueilleuses, puis retombent, s'élargissent, se rétrécissent, réjouissant la vue par de charmantes alternatives de repos et d'activité, par des surprises toujours nouvelles.

En employant l'arabesque pour inventer l'alphabet Lewa, Njoya s'inspire ainsi du pluriel des sensibles possibles, puisant ses ressources à la musique, à la danse, à l'architecture ainsi qu'à d'autres formes de disciplines. Ces sensibles possibles sont figurés métaphoriquement dans le texte par ces « lettres du ciel [...] devenues pictogrammes » (MP : 212) et ce « vocabulaire des rêves » (*Ibid.*). Comme le précise Guiyoba (35),

tout, absolument tout, y est matériau, y compris ce qui ne serait pas considéré comme tel sous d'autres cieux. Le jeu auquel est soumis un tel matériau est débridé, c'est-à-dire non-soumis à censure. La cohérence de ce jeu déborde le cadre de l'œuvre pour entrer en résonance avec le Cosmos en tant que son succédané.

Danse, musique, chant, couleurs (MP : 187) ainsi que les mots de diverses autres langues (*Ibid.* : 203) inspirent à Njoya l'invention d'arabesques ; aussi entrevoit-on se projeter chez lui « la recherche d'un art absolu, libéré des contraintes de l'expression et de l'imitation, [effaçant] la séparation canonique des arts du temps et des arts de l'espace dans la recherche d'une pure abstraction » (Masson 2010 : 4). Parfaire son écriture devient enfin « mener [l'ultime] guerre contre les forces de l'infamie qui avaient rependu leurs miasmes à travers Foumban » (MP : 363-64). Si « chacun de nous est un kaléidoscope de son temps » comme le souligne le narrateur, l'artiste quant à lui en est le foyer irradiant. Celui qui des lumières, des formes et des choses suggère un sens à la vie, crée des harmonies. L'invention de l'alphabet parachève en quelque sorte le projet de la philosophie de la vie chez Njoya étant donné que la lettre entendue ici comme caractère graphique, se conçoit chez lui comme « condition et cause de son existence », le matériau qui donne de la substance à la mémoire.

Conclusion

La philosophie de l'écriture en tant que Art suprême chez le personnage fictionnel Njoya repose donc sur le postulat que le prétexte de tout art est révélation de la vie et cette vie est non seulement conscience d'elle-même mais aussi volonté de

mémoire et de résistance face à tout ce qui la met en péril. Elle est lutte contre l'oubli de soi. C'est de cette résistance que l'expression des formes de l'univers a du sens et que se fait le procès de la beauté. Un procès comme nous l'avons évoqué ci-dessus qui oppose à la laideur et à la vulgarité, la beauté et la dignité. Ainsi présentées, les différentes créations des artistes fictionnels résument pour chacune prise individuellement le sens total de l'art. Nous l'avons d'ailleurs montré, la sculpture de Ngungure par Nebu, le dessin de la ville de Foumban par Monliper et l'écriture lewa en arabesques par Njoya sont les diverses faces d'une seule et même représentation. L'art bamoun se veut donc une essence qui trouve en les matériaux les plus divers le moyen de sa manifestation et dont la finalité est qu'elle « provoque des émotions fortes et profondes et nous procure un plaisir intense » (Seel traduit de l'anglais par Albert 2011 : 229). Cette essence n'est pas uniforme, mais plurielle dans la mesure où elle s'origine du rêve, puise ses ressources dans toutes les disciplines et se projette dans le domaine des possibles non advenus. Selon Njoya, on est donc artiste parce qu'on est à la fois dessinateur, forgeron, sculpteur, architecte, peintre... On est artiste parce qu'on est mu par une seule flamme, celle qui sait créer de l'émotion, qui sait voir « derrière les choses qui se montrent les choses qui se cachent » (Bachelard, *Op.cit.*). À cet effet, l'Art bamoun se suffit à lui-même tant comme possibilité de création que comme mode de représentation.

Roger Fopa Kuete

Bibliographie

Patrice Nganang, *Mont plaisant*, Yaoundé, CLE, 2011.

Cyril Morana et Eric Oudin, *L'Art : De Platon à Deleuze*, Paris, Éditions Eyrolles, 2010.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

Gaston Bachelard, *L'eau et des rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947.

Marie-Noëlle Masson, « Éditorial : L'arabesque », in *Musurgia*, 2010/2, Volume XVII | pages 3-5 ; <https://www.cairn.info/revue-musurgia-2010-2-page-3.htm>.

William Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène 1, extrait (1601), traduction d'André Gide, in *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Jean-François Mattéi, « La crise de l'œuvre d'art », *Noesis* [En ligne], 19 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 19 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1809>

Felwine Sarr, *FdM 2018 I. Habiter le monde*. <https://vimeo.com/280217500?ref=fb-share> (Accédé le 12 octobre 2018).

François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : Polyvalence des artistes et entrelacement des arts », in *Revue internationale d'art et d'artologie*, N° 1, 2017, 31-40.

Axel Cherniavsky, « Les sources bergsonienne et kantienne de la théorie du concept de Gilles Deleuze ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 137 (4), 2012. 515-534. doi:10.3917/rphi.124.0515.

Édouard HANSKLICK, *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 94-95.

Kenneth J. Orosz, « Njoya's Alphabet », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 217 | 2015, mis en ligne le 31 mars 2017, consulté le 02 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18002>

Gerhard Seel, « L'art dans l'histoire et l'art du futur », in *Diogène*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011/1 n° 233-234, 226- 240. Traduit de l'anglais par Nicole G. Albert

Laurence Dahan- Gaida, « Éditorial. La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire », in *Épistémocritique, littérature et savoir*, N° 9, Automne 2011, Numéro spécial Géocritique. <https://epistemocritique.org>

Caroline San Martin, « personnage, pensée, perception : entre figure esthétique et personnage conceptuel, oscille le personnage du cinéma », in *Symposium: Revue canadienne de philosophie continentale*, p 17, <https://www.artsrn.ualberta.ca/symposium/files/original/262aeed7b60ec962152ee7cd5d667dff.pdf>

ARTS, MÉDIAS ET OUVERTURE ESTHÉTIQUE

dans l'œuvre de Camille Nkoa Atenga

Résumé

S'il est une chose qui caractérise l'art de Camille Nkoa Atenga, romancier camerounais contemporain, c'est bien son ouverture à l'altérité artistique et médiatique. En effet, musique, sculpture, architecture, carte géographique, mythe et fable s'enchevêtrent dans ses textes, les érigeant ainsi en de véritables lacis médiascripturaux ou médialittéraires qui les rapprochent de l'idéal wagnérien. Nous ambitionnons, dans le présent article, de questionner la visée esthétique sous-tendue par cette fraternisation. Notre propos part de l'hypothèse que les arts et les médias imbriqués à la texture des artefacts suscitent la participation du lecteur esthète qui, de ce point de vue, devient partenaire de la création. Les formes artistiques et médiatiques exogènes alimentent alors des suggestions, des ambiguïtés et des cas qui, en plus de vivifier le terreau psychique des textes, intensifient l'appel à la co-création du récepteur.

Mots clés : Nkoa Atenga, arts, médias, esthétique, lecteur, co-création.

Abstract

If there is anything peculiar in Camille Nkoa Atenga's artwork, it is his style in incorporating arts and other media. This Cameroonian contemporary writer integrates music, dance, sculpture, architecture, geographical mapping, myth and fable in his novels. The mind-blowing question is, what is his goal in integrating these external elements ? The objective of this paper is to investigate the aesthetic intensions of this intermediality. The hypothesis resides in the fact that arts and media are incorporated in his works to invite the reader to act as coauthor. Therefore, arts and media entertain suggestions, ambiguities and cases, which stimulate the psychological setting of the texts and intensify the call for the reader to co-create the novels.

Introduction

Dans un article paru dans le N° 1 de la *Revue internationale d'art et d'artologie*, François Guiyoba démontre la consubstantialité de la création artistique avec le principe wagnérien de l'art total dans le champ de l'Afrique noire traditionnelle. Cet état de choses a partie liée, selon le critique, avec la polyvalence de tout artiste digne de ce nom, dans ce continent où « sculpter, ou peindre, ou chanter, ou danser, ou construire, ou se parer, etc., c'est faire tout cela à la fois, de manière synesthésique, et non isolément »¹. Caractéristique des pratiques artistiques traditionnelles d'Afrique subsaharienne, cette marque identitaire n'est pas sans rappeler l'esthétique

¹ François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : Polyvalence des artistes et entrelacement des arts », in *Revue internationale d'art et d'artologie*, n° 1, décembre 2017, p. 34.

scarpettienne de l'impureté, laquelle traduit bien la quête, ici, d'une forme originale par l'agencement des formes originelles. C'est du moins ce qui se dégage à la lecture de l'œuvre de Camille Nkoa Atenga, romancier camerounais contemporain. Celle-ci incorpore aussi bien les ressources de l'art oral traditionnel beti (mythe génésique *evu*) que les formes d'expression modernes (musique, carte, architecture, etc.). Elle s'offre à lire, ce faisant, comme un *art-synthèse*, c'est-à-dire le lieu de rencontre, de juxtaposition, de coexistence, de croisement, de concurrence et même de reconfiguration des autres arts et, au-delà, des autres médias.

La présente étude n'entend pas revenir sur la corrélation entre cette « médialité » et la polyvalence de notre artiste. Érudant quelque peu cette thèse (déjà étayée par Guiyoba), nous envisageons plutôt d'explorer la visée esthétique sous-tendue par l'intrication des arts et des médias chez Camille Nkoa Atenga. Ce ne serait donc pas prendre un trop grand risque que de postuler que les arts et les médias imbriqués à la texture de ses récits suscitent la participation de l'esthète qui, de ce point de vue, devient partenaire de la création. On l'aura compris, nous aurons conjointement recours, pour vérifier notre hypothèse, aux théories wagnérienne et intermédiaire et à la théorie esthétique münchénne. Les deux premiers outils d'analyse serviront à mettre en évidence les arts et les médias qui innervent les textes, au point d'en faire des *Gesamtkunstwerk*. Le troisième outil, quant à lui, nous aidera à apprécier les artifices qui conduisent à l'ouverture, définie par Marc-Mathieu Münch comme « l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue d'un effet de vie »². Il s'agira, en l'espèce, de mettre en lumière les procédés artistiques tels que la suggestion, l'ambiguïté et le cas qui, sous-tendus par les arts et les médias, alimentent le terreau psychique des artefacts, intensifiant de ce fait l'appel à la co-création du lecteur.

1. Formes artistiques/médiatiques et suggestion

La suggestion, écrit Münch, regroupe « toutes les techniques d'ouverture qui veillent à ne pas tout dire pour obliger le lecteur à combler les manques »³. Il s'agit d'un clin d'œil complice conviant subrepticement le lecteur à compléter lui-même ce qui est juste indiqué car, renchérit le théoricien de l'effet de vie, « il n'y a pas d'œuvre, même à thèse, même didactique qui ne demande une interprétation. Plus le temps passe et plus les interprétations se multiplient et se contredisent »⁴. Camille Nkoa Atenga affiche sa prédilection pour ce procédé d'ouverture. Il suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir de la référence verbale au *Discobole*, dans *L'Enfant de la*

² Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2004, p. 224.

³ *Idem*, p. 232.

⁴ Marc-Mathieu Münch, « Le beau des arts. Projet pour une esthétique générale », in Jean Ehret (dir), *L'Esthétique de l'effet de vie. Perspectives interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2012, coll. L'univers esthétique, p. 32.

révolte muette, et qui, à bien regarder, favorise une collaboration co-créatrice. Pour décrire son mari, la narratrice et héroïne, Angie, y recourt et affirme : « Ce grand garçon bâti en athlète, sans disproportion, - *pensez au fameux discobole immortalisé par Myron* -, était [...] l'un de ces rares hommes qui ne cherchent pas particulièrement à impressionner les femmes mais que bien des femmes [...] s'évertuent à approcher. Avec l'espoir inavoué d'être accrochées »⁵.

Le discobole est une célèbre statue grecque réalisée par le sculpteur Myron aux environs de 460 av. J.-C. Son insertion verbale dans le récit, renforcée par la modalité injonctive (*pensez*), ressortit à une astuce poétique consistant, pour l'artiste, à entraîner son retour à la conscience du lecteur. Ce retour passe nécessairement par l'éveil de cet objet d'art dont le souvenir sommeille dans sa psyché. À partir de cet instant, la lecture comporte une bonne part de création, puisque le texte visite les différentes facultés : la perception qui décode l'information transmise par la vue, la formalisation qui procède à l'ancrage temporel et géographique de l'œuvre d'art, la mémoire qui s'en souvient, l'imagination qui en vivifie les traces mentales, etc. Le lecteur, lui, entre dans l'intimité du texte, cherchant à visualiser l'œuvre sculptée, dont l'aspect physique installe une tension dans sa psyché. Le processus d'actualisation se résume alors en une volonté d'en savoir davantage, favorable à l'effet de vie. Mais observons, avant toute chose, l'objet d'art en question :

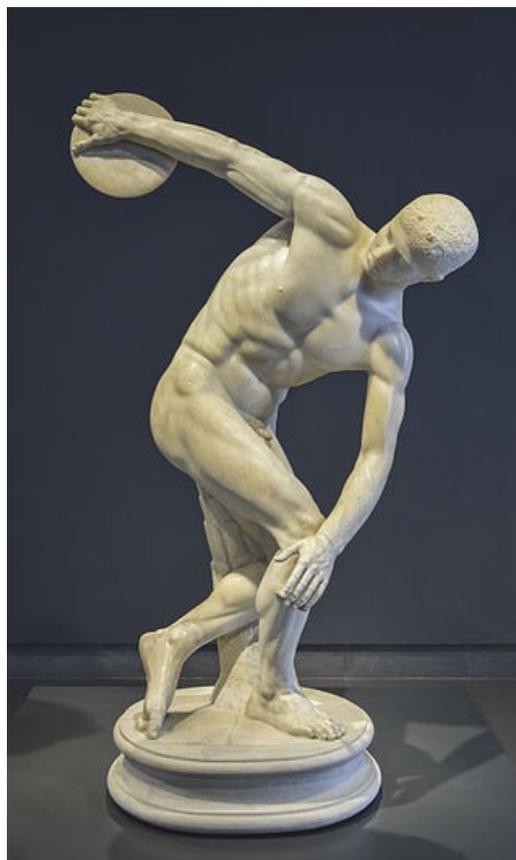


Fig. 1 : *Le Discobole* de Myron

⁵ Camille Nkoa Atenga, *L'Enfant de la révolte muette*, Yaoundé, CLÉ, 1999, p. 11. Nous soulignons.

Telle qu'elle est mise en mots, la morphologie de cette sculpture suggère chez le lecteur le jeu du matériau « bois » dont l'agencement donne lieu à cette forme directement perceptible par la psyché ; ensuite celui des formes dont la silhouette d'athlète est constituée ; celui du corps en mouvement, s'apprêtant à lancer le disque et exerçant une chorégraphie circonstancielle. Il en résulte une célébration de la beauté physique et de la grandeur qui évoque, au plan nouménologique, la force et la puissance correspondant à l'archétype du mâle capable de maîtriser les forces cosmiques (comme la femme).

Dans *Kameroona, le hors-la-loi rebelle*, Nkoa Atenga insère deux fonds de cartes du Cameroun dont le premier (p. 134) représente l'intégrité territoriale du pays et le second (p. 152) la perte de ladite intégrité, la zone hachurée matérialisant l'annexion du quadrilatère délimité par les villes de Douala, Édéa, Ngambé et Yabassi.



Fig. 2 : cartes du Cameroun insérées dans le récit

Sans doute l'artiste, officier général de l'armée camerounaise, puise-t-il en lui-même, dans sa formation de militaire où le repérage cartographique occupe une place prépondérante ; toujours est-il que le destinataire voit en la succession de ces cartes topographiques une interpellation à se comporter en interprète de la surface couverte par l'action romanesque. En sorte que la lecture se transforme en une immersion dans les poches de résistance de la rébellion armée. Et c'est là qu'intervient la collaboration interprétative du lecteur, lui qui doit désormais effectuer un mouvement pendulaire entre la carte physique et son succédané verbal, les mots de l'auteur traçant l'itinéraire de l'héroïne à travers les trois districts opérationnels où elle a effectivement séjourné en tant que maquisarde. D'abord le District Opérationnel Numéro Un (DONU) :

Je revoyais, comme d'hier, tous les mouvements qui m'entraînaient d'une zone opérationnelle à une autre au sein d'un même District Opérationnel et de cette structure à une autre de l'ouest au littoral de mon pays, du département du Ndé au département de la Sanaga Maritime en passant par

la Mifi, les Bamboutos, la Menoua, le Haut Nkam et le Moungo. Toutes zones dans lesquelles j'avais séjourné en marge de la loi...⁶

Ensuite le District Opérationnel Numéro Deux (DOND) qui intègre des zones repérables sur la carte physique réelle du Cameroun, demandant au lecteur de créer lui-même son effet de vie à l'aide de la vraie vie plus qu'à l'aide de l'œuvre d'art :

Je sortais du District Opérationnel Numéro Deux dont le périmètre englobait totalement les villes de Douala, Yabassi et Nkongsamba ainsi que les petites localités de Tombel et de Mélong ; District dans lequel, à quelques dizaines de kilomètres carrés près, toute la végétation – celle du sous-bois comprise – croissait harmonieusement sous l'effet conjugué et bénéfique de l'eau des pluies et de la lumière du soleil.⁷

Enfin le District Opérationnel Numéro Trois (DONT) qui englobe le quadrilatère Douala, Édéa, Ngambé et Yabassi⁸. La verbalisation des éléments de la carte physique amène l'esthète à se comporter en lecteur géographe devant cet objet hybride né de l'intersection entre l'art littéraire et le langage cartographique. Cela correspond à ce que Münch, expliquant cette co-création interactive du phénomène art, désigne par la métaphore de l'hôte (l'œuvre d'art) et du visiteur (l'esthète) : « L'hôte offre les trésors de sa demeure au visiteur qui arrive les bras chargés de cadeaux »⁹.

Plus suggestif est l'exemple de *Jalousies de femme et complicités coupables* où Camille Nkoa Atenga exploite également les artifices de la carte géographique, mais cette fois-ci pour faire participer directement le lecteur à la réalisation de la carte réelle de la fiction. Le chapitre liminaire du récit convie en effet à un jeu de charades dont le destinataire est apostrophé au moyen du percontatif : « Troisième et actuelle capitale d'un pays d'Afrique, elle [la ville] porte, donné par la puissance colonisatrice, le nom de la tribu des autochtones dont les ancêtres sont généralement considérés comme étant à l'origine des peuplements du lieu. *De quelle ville s'agit-il ?* »¹⁰. L'interlocuteur escompté décrypte vite son rôle dans ce jeu interactif : il doit par lui-même imaginer le toponyme à partir des données historiques que le texte lui propose. Mais là ne s'arrête pas l'appel à la collaboration, il est agrémenté par d'autres données topologiques, oronymiques et odonymiques :

De quelle ville s'agit-il ?

⁶ Camille Nkoa Atenga, *Kameroona, le hors-la-loi rebelle*, Yaoundé, CLÉ, 1995, p. 245.

⁷ *Idem*, pp. 41-42.

⁸ *Idem*, p. 35.

⁹ Marc-Mathieu Münch, « Le beau des arts », *art. cit.*, p. 32.

¹⁰ Camille Nkoa Atenga, *Jalousies de femme et complicités coupables*, Yaoundé, L'Harmattan-Cameroun, coll. Lettres camerounaises, 2012, p. 9. Nous soulignons.

On y accède au Nord par la rue Lamido Rey Bouba Hammoa prolongée par la rue Albert Ateba Ebe ; au sud par la rue Joseph Onambélé prolongée par l'avenue Charles Atangana ; à l'Ouest par le boulevard Rodolphe Manga Bell et à l'Est par la rue Tchoungui Oloa

Toujours pas d'inspiration ?

Qu'à cela ne tienne, il y a encore de quoi *ajouter davantage d'eau à votre moulin...* La rue Samba Martin-Paul au Sud-ouest, la rue Kaniwa Max prolongée par la rue Nana Tchakonte et l'avenue John Ngu Foncha au Nord-ouest, la rue Antoine Essomba Mani, poursuivie par la rue Mani Ewondo au Sud-est permettent, elles-aussi, de prendre pied au centre dit administratif de la ville...

Vous demeurez encore bouche bée ?

Alors, *saisissez-vous* de ces jalons complémentaires... Les tout derniers. Topographiquement identifiée comme la ville-aux-sept-collines et située à huit cents mètres d'altitude, elle est pourtant entourée par une douzaine de crêtes en chaînes qui culminent entre 700 et 1850 mètres et dont les plus signalées se trouvent être les monts Febe, Mbangkolo et Akok Ndoue... Top... Yaoundé ! Oui, Yaoundé... *Vous y êtes. Vous y êtes finalement.*¹¹

Les questions précédant la confection progressive de cette carte géographique verbale, ajoutées aux marques interlocutives, interpellent le lecteur imprégné de cartographie : le texte appelle à lui le lecteur qui doit élaborer l'œuvre cartographique lui servant alors de guide pendant la lecture, envisagée comme une promenade virtuelle à travers les arcanes de Yaoundé. C'est le cas de le dire, le lecteur de Camille Nkoa Atenga apparaît comme un double, un complice de la création artistique.

Ailleurs, l'ouverture du texte à la carte participe plutôt de la lisibilité des référents mis en mots. Voici, par exemple, comment le narrateur de *Betayen, je te hais* nous fait accéder à la carte réelle du marché de la ville de Yaoundé :

[Des cars de transport] déversaient [...] des tonnes de vivres frais collectées des campagnes périphériques au Nord de Yaoundé notamment. Notamment car dans la capitale du Cameroun [...] les produits vivriers aboutissent généralement à des points de vente aménagés aux quatre points cardinaux de la ville et sur les axes médians de ces points de manière non seulement à mieux répartir les vivres parmi les consommateurs mais aussi à limiter au strict nécessaire le déplacement au cœur de la ville des véhicules... Ainsi ont été conçus et réalisés les marchés de Nkol Éton, Mvog-Mbi, Melen et Mokolo au profit, respectivement des agglomérations du Nord, de l'Est, du Sud et de l'Ouest de Yaoundé. Le marché dit central

¹¹ Camille Nkoa Atenga, *Jalousies de femme et complicités coupables*, op. cit., pp. 9-10. Nous soulignons.

étant lui-même pourvoyeur de l'ensemble de la ville en vivres qui proviennent tant de la périphérie de la capitale que des dix provinces du pays. À ces "vieux" marchés sont venus s'ajouter, corrélativement avec l'expansion galopante de la ville, des marchés auxiliaires, dont Essos au Nord-est, Nkolewe au Sud-est et Biyemassi au Sud-ouest.¹²

Grâce à la cartographie narrative, le texte est reçu comme un guide touristique fournissant au lecteur/visiteur des renseignements importants sur la ville de Yaoundé, un peu comme s'il suffisait de lire le roman pour s'orienter facilement dans l'un de ses marchés. La topographie mimétique aiguillonne ainsi l'envie de visiter des lieux préalablement rencontrés dans la fiction. La preuve, quel habitant de Yaoundé, la cité capitale du Cameroun, ne se retrouverait-il pas dans l'itinéraire ci-dessous, tracé par la narratrice de *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé* :

Nous étions déjà rendus à la Poste centrale. La logique et même les préoccupations immédiates de tout le monde suggéraient tout naturellement à Muriel, notre chauffeur, de s'engager perpendiculairement à l'artère Mvog-Mbi-Nsimalen en tangente avec le siège en gratte-ciel de la Société Nationale d'Investissements. Au lieu de cela, et sans même nous laisser le moindre temps pour essayer de deviner ses intentions subites, elle vira sur les chapeaux de roues à trois cent soixante degré autour du Rond Point de la Place du 20 Mai pour emprunter le boulevard du même nom. Puis [...] elle gagna la place de l'OCAM après la Maison de la Radio pour ensuite remonter pratiquement au pas l'artère conduisant à la Place de l'hôtel de ville.¹³

Qu'elle soit physique ou verbale, la carte géographique crée, tout compte fait, des traces mentales au niveau de l'esprit du lecteur, lesquelles le relie à ce qu'il peut goûter, flairer, voir et toucher dans la vie réelle.

L'art de la suggestion est aussi alimenté par l'architecture. En témoigne la description, dans *Betayen, je te hais*, de la maison d'Ola Bella, située à Nkol-Éton (Yaoundé). Implantée au bord d'une rivière, elle se compose d'une minuscule cuisine aux murs faits de vieilles tôles et d'une maison principale en terre battue comprenant trois chambres et un living donnant sur une véranda-terrasse. Un puits d'eau aménagé à côté de la cuisine pour les besoins en eau courante et un ensemble water-closet-lavabo-lavoir monté entre la rivière et la maison principale agrémentent cette architecture insolite. À chacune des trois femmes d'Ola, revient une chambre dont la superficie ne dépasse pas douze mètres carrés, dont quatre seulement de libres. La maîtresse de maison partage cette pièce avec le chef de famille et ses enfants, jusqu'à l'âge de dix ans. Le salon sert de dortoir, la nuit, à tous les enfants de plus de dix ans,

¹² Camille Nkoa Atenga, *Betayen, je te hais*, Paris, GIDEPPE SA, 1990, p. 34.

¹³ Camille Nkoa Atenga, *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé*, op. cit., p. 76.

ainsi qu'aux visiteurs occasionnels venus du village. Tout ce monde s'y entasse sur des matelas mousse posés à même le sol entre les vieux meubles et sous la table, matelas qu'on enroule très tôt le matin autour de la couverture ou du pagne et qu'on range ensuite dans l'une des chambres exigües. Voilà une description qui tient le lecteur en haleine, puisque Nkoa Atenga crée en lui le suspense, né de cette forme architecturale dont l'incertitude suscite une tension mêlée de curiosité. Au fur et à mesure que l'édifice est décrit, le lecteur serre le texte de prêt, curieux de savoir comment des humains normalement constitués peuvent vivre dans un lieu aussi inconfortable. Cette curiosité n'est satisfaite qu'au moment où, conformément à son horizon d'attente, il découvre que la bagarre est la principale attraction de cette famille pléthorique où la vie privée individuelle n'existe pas. Et les nombreuses scènes de bagarre viennent justement corroborer cet état de choses, érigeant le texte en un pandémonium.

L'interart musical interpelle l'attention co-créatrice du lecteur. La situation initiale de *L'Enfant de la révolte muette* est caractérisée par un état de stabilité, dû à la félicité relationnelle que vivent Nathalie (Angie) et Jean-Marie Ékani (Jiem), les deux principaux personnages. Postures et attitudes convergentes, contacts oculaires et corporels fusionnels, baisers voluptueux et intenses, causeries extatiques, rires francs, repas savoureux, chambre veloutée, promenades dominicales en voiture de marque *Renault* constituent les manifestations de cette harmonie existentielle. Il n'y a qu'à entendre Angie chanter elle-même l'hymne de son bonheur : « Nous éclatâmes de rire avec un ensemble et une sonorité qui dénotaient à la fois l'accord parfait et l'égoïsme intégral, qualités ou défauts qui caractérisent universellement les amoureux »¹⁴. Le terme « accord » renvoie le récepteur auditeur dans l'univers musical et témoigne du rétrécissement des frontières entre la littérature et la musique, deux codes sémiotiques distincts. Nkoa Atenga applique ici un référent musical à une réalité autre que la musique, pour décrire le climat d'entente maximale et de jovialité sans frontière qui caractérise la vie d'Angie et de son mari au début du roman. Cet « accord parfait » est marqué par l'adhésion du couple à la musique, Julio Iglesias, Georges Moustaki et Marie-Josée Neuville, tous créateurs d'œuvres musicales, ayant réussi à conquérir leur cœur. Du coup, les deux amoureux se retrouvent autour d'une passion commune, la musique, à laquelle toute la famille adhère progressivement. Le récit s'ouvre par Angie et Jiem sur une piste de danse : « Jean-Marie [...] tendit le bras et appuya sur l'un des boutons de la chaîne hi-fi, installée juste au coin du salon où nous nous trouvions. [Il] m'entraîna gracieusement hors du tapis »¹⁵. L'effervescence sonore est portée à son paroxysme lorsque, quelques instants après, Angie, envoûtée par la voix de Julio Iglesias, son idole, improvise un *karaoké*,

¹⁴ Camille Nkoa Atenga, *L'Enfant de la révolte muette*, op. cit., p. 7.

¹⁵ *Idem*, p. 8.

chantant un extrait de sa chanson *Jolie (Pájaro chogüi)* : « Jolie, jolie, jolie oh oui /Il te va bien ce mot gentil /Il n'y a pas de fille aussi /Jolie, jolie, jolie quand tu souris / Eh bien les anges à mon avis /Ne sont pas tous au Paradis »¹⁶.

Jiem qui participe à cette « saga » familiale chante, aux côtés de son épouse, les mélodies de Julio Iglesias, s'amusant même à remplacer, pour plus de sensualité, « Jolie » par « Angie » : « Il aurait certainement mieux fait en mettant Angie à la place de Jolie, ne trouves-tu pas ? »¹⁷, demande-t-il à sa dulcinée, les yeux humectés d'un bonheur ineffable. Partie prenante de la création, le lecteur mélomane ou mélophile répond à cette demande, interrompant le fil de sa lecture, pour interpréter, à sa manière, cette chanson, mais en exauçant le vœu de ce personnage. La citation musicale reconfigurée se présente de la manière suivante :

Angie, Angie, Angie oh oui
Il te va bien ce mot gentil
Il n'y a pas de fille aussi
Angie, Angie, Angie quand tu souris
Eh bien les anges à mon avis
Ne sont pas tous au Paradis [...]
J'ai oublié même
Jusqu'ici ton nom de baptême
Simplement j'ai préféré te surnommer
... Il n'y a pas de fille aussi
Angie, Angie, Angie quand tu souris
Eh bien les anges à mon avis
Ne sont pas tous au Paradis.

Le sentiment de plénitude, le plaisir esthétique, provient ici de ce que le lecteur rentre dans la vie des personnages. À leur seule demande implicite, il suspend l'acte de lecture pour, non seulement chanter avec eux, mais également reconfigurer une chanson d'amour selon leur volonté. C'est la preuve d'une interaction forte entre le texte et le sujet lisant, le premier allumant un feu d'artifice dans la psyché du second qui (aurait-il pu en être autrement ?) s'enflamme et profite d'un instant de béatitude proche de celui que décrit Münch dans l'extrait suivant :

Un moment de rare plénitude de l'être. La fiction offerte par l'œuvre dans un objet incarné, incarnant, prolonge, complète, corrige, transcende la vie quotidienne. L'espace d'un moment, le corps, l'esprit, le passé, le futur, le réel et le possible fusionnent dans une expérience spéciale, l'émotion esthétique, pour laquelle il n'y a pas de meilleurs mots que ceux de présence

¹⁶ *Idem*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*

et de plénitude. L'émotion est alors dans la vie réelle et la vie réelle semble dans l'émotion.¹⁸

Voyons à présent comment l'attention créatrice du lecteur est provoquée par l'ambiguïté de certaines formes d'expression.

2. Ambiguïtés suscitées par les arts et les médias

Münch dit de l'ambiguïté littéraire qu'elle renvoie à « l'état d'un énoncé qui peut avoir deux ou plusieurs interprétations. L'étymologie latine et grecque renvoie à un sens double, l'usage moderne à un sens multiple »¹⁹. Le mythe génésique *evu* qui irradie un texte comme *Le Sorcier signe et persiste* est, de ce point de vue, un énoncé ambigu, puisque son interprétation prête à équivoque. Dans un premier temps, l'énoncé prend l'acception couramment admise dans la société traditionnelle beti (ethnie camerounaise), laquelle considère *evu* comme une créature macabre, démoniaque, pouvant revêtir des formes animales pour occasionner des malheurs, certaines de ces formes étant le lézard (*ebamkogolo*), la chauve-souris (*otan*), le hibou (*akung*)²⁰. À l'expérience de ce mythe, le lecteur intervient pour vivifier le texte avec les éléments de son encyclopédie culturelle. Il n'est pas surpris de rencontrer des personnages « baptisés » pour semer terreur et émoi : Kongoligon et Sankolo, les deux frères ennemis dotés de pouvoirs surnaturels inclassables ; Tarah, l'oncle de Sankolo, craint de tous, en raison de ses dons exceptionnels de guérir des maladies attribuées à la sorcellerie ; Mvondo Ebode Malla, également craint, du fait de ses pouvoirs mystiques, dont le moindre n'est pas de devenir invisible face à tout danger mortel.

Tout lecteur ayant connaissance de ce mythe, surtout s'il est originaire de cette contrée, se sentira interpellé par les formes animales revêtues par l'*evu* et qui, en plus de présager un événement extraordinaire, le transportent dans un monde fantasmagorique propre au feu d'artifice de l'art. En l'occurrence, la semaine ayant précédé la mort du sorcier Sankolo est marquée par les pleurs nocturnes des chimpanzés. Le jour de ses obsèques, des aboiements répétés de chiens crèvent les tympanes, ce qui constitue déjà un signe prémonitoire, décrypté comme une pratique médiumnique : « Des chiens, oui, des chiens et notamment ceux à « quatre yeux » qui viennent souvent des villages éloignés d'ici, n'ont point manqué de se regrouper autour de minuit sur la cour, en une meute que nul ne pouvait affronter du tout, pour

¹⁸ Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, 2014, p. 106-107.

¹⁹ Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 233.

²⁰ Pour plus d'informations sur ce mythe, voyez, par exemple, l'essai de Bienvenu Cyrille Bela intitulé *Pour un autre regard sur l'art beti*, Paris, L'Harmattan, coll. Les arts d'ailleurs, 2014. L'auteur en donne une version se rapportant à *ebamkogolo*, le grand lézard que les Beti considèrent comme le messager de la mort (p. 89-93).

aboyer le deuil à nous rompre le tympan jusqu'aux premiers chants des perdrix... »²¹. Pendant la palabre de deuil, les *Mintotol*, grosses fourmis noires et malodorantes, entrent en scène, offrant à la vue du public une procession extraordinaire. Quel est celui qui, imprégné des valeurs culturelles du peuple beti, ne verrait pas en ces bruits émis par des animaux maléfiques un code défini par ce groupe ? En tout cas, nous n'avons pas été surpris, en ce qui nous concerne, par le retour à la vie de Sankolo Onana, propriétaire de cet *evu*, qui vient réagir au discours obituaire malveillant de son frère aîné Kongoligon, provoquant au passage effroi, panique, crainte, lamentations, bousculades et confirmant son pouvoir ésotérique à semer le malheur, en passant allègrement de la vie à la mort et de la mort à la vie.

Le lecteur tombe toutefois de haut lorsque, dans le même texte, ce mythe revêt un autre sens : causer le mal pour le bien de la communauté. La première séquence du récit met aux prises Sankolo Onana (puissant sorcier de la tribu Mvog Ebodé) et Monsieur Pietri, le chef de la subdivision et maire blanc de la localité d'Okola. Le 14 juillet 1950, la commémoration de la fête nationale française est précédée du cérémonial suivant : accueil pompeux de l'administrateur blanc au rythme des balafons, tambours, tam-tams et youyous de femmes survoltées ; exécution de *la Marseillaise* ; procession au rythme des chants patriotiques français ; déclamation des fables de La Fontaine et d'autres classiques de la littérature française. Or, profitant de cette situation d'euphorie collective, Sankolo décide d'en découdre avec Monsieur Pietri qu'il accuse d'assujettir culturellement les Noirs. Pour ce faire, il recourt à une danse crypto-communicationnelle. C'est d'abord Marianne Pietri qui est ensorcelée. Pour avoir été frôlée aux pieds par Sankolo lors de sa prestation chorégraphique, l'épouse de l'administrateur s'élance dans une danse hystérique, en chantant d'allégresse : « *Mendzang Ayo... Mendzang Ayo* »²². C'est ensuite sur le chef de subdivision que va s'abattre la vengeance du sorcier beti. Pour avoir cru qu'il pouvait lui-même réprimer celui qui le ridiculisait à travers sa femme, Monsieur Pietri se retrouve en train de subir les effets inverses des coups qu'il inflige à Sankolo. Par cet envoûtement public, le héros beti finit par redorer le blason de la race noire ravalée au rang de bête de somme. On le voit, le mythe *evu* autorise diverses acceptions qui rendent le texte ambigu et, donc, ouvert à diverses interprétations.

L'écriture de Nkoa Atenga fait écho à d'autres textes chez le lecteur cultivé. Par exemple, le chapitre 4 de *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé* s'intitule « À la rencontre du loup », rappelant au lecteur la fable bien connue de La Fontaine (« Le loup et l'agneau »). L'allusion à la fable met le lecteur dans une posture ambiguë, lui qui sait, *a priori*, que le contexte sera polémique (agressivité du loup, supplications et jérémiades de l'agneau, prédation du plus fort, anéantissement du plus faible, etc.) et

²¹ Camille Nkoa Atenga, *Le Sorcier signe et persiste*, Johannesburg, Sherpa, 2003, p. 149.

²² En langue beti (éwondo en l'occurrence), cette phrase signifie : « Qu'on élève le son des balafons ».

qui se retrouve face à une relation harmonieuse entre Ronald (le loup) et Malinda (l'agneau) :

Le sourire toujours ravi et communicatif, Ronald ne perdit pas le temps pour me faire la cour. Comme s'il avait toujours attendu ce moment. Je le sentais à la fois fou d'attendrissement et de désir. Mais quelque peu incrédule. À la manière d'un loup affamé allant rendre visite... mais Ronald se garda bien de se comporter en loup. D'autant moins qu'il n'avait pas d'agneau en face de lui. Et aussi, je le crois, parce qu'il s'était rendu compte qu'il avait tout à gagner en ne jouant pas du tout au loup.²³

L'issue de la rencontre entre le loup et l'agneau permet d'appréhender le texte comme une renarrativisation de la fable : à la différence de la rencontre entre le loup et l'agneau qui, dans la fable de La Fontaine, se solde par la mort de l'agneau, les deux protagonistes entrevoient la perspective d'une autre rencontre, ce qui, par rapport à l'hypotexte, est une marque d'originalité et de richesse : « Non satisfait ou plutôt insuffisamment satisfait d'avoir bravé le loup dans son propre repaire, l'agneau acceptait de gaieté de cœur de lui tenir compagnie. De Yaoundé à Douala. Et surtout à l'intérieur de la ville de Douala... »²⁴. Par l'entremise du mythe et de la fable, l'œuvre de Nkoa Atenga peut ainsi être crédité d'un fort potentiel d'ambiguïté, un état de choses qui s'observe davantage au niveau de ce que Münch appelle le « cas », une autre technique d'ouverture.

3. Un cas : la mise en abyme de la narrativité musicale

Münch donne le nom de « cas » à « tous les sujets qui ne sont pas choisis parce qu'ils supportent une thèse [...] mais parce qu'ils représentent une situation humaine formellement caractéristique. Non pas une dialectique, mais une configuration matérielle, relationnelle, événementielle ou psychologique qui frappe par sa forme avant de signifier »²⁵. Le duo amoureux Malinda/Ronald, dans le roman *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé*, semble correspondre à cette définition, parce qu'il « frappe » par son ordonnancement qui imite la structure du duo en musique. Intermédiaire entre le soliste et le trio, le duo, dans le jargon musical, désigne un ensemble de deux musiciens chanteurs ou instrumentistes. Lorsqu'il s'agit d'un duo chanté, le genre est structuré de la manière suivante : une voix chante la mélodie toute seule ; puis l'autre voix la chante seule ; enfin la mélodie est reprise par les deux voix. Du point de vue de la « voix narrative », ce chapitre est composé de deux personnages. Y prennent alternativement la parole Ronald et Malinda. Le tout se

²³ Camille Nkoa Atenga, *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé*, op. cit., p. 35.

²⁴ *Idem*, p. 39.

²⁵ Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, op. cit., p. 235.

termine par une extase communément partagée. Le chapitre s'ouvre par Ronald en plein égarement des sens :

- Arrête, arrête Malinda... Arrête comme cela, tu vas me... tu vas me...

Allongé sur le dos, Ronald lâcha comme à regret le drap proprement chiffonné auquel il semblait, les bras en croix, s'agripper en manière de bouée de sauvetage. Puis, se tortillant toujours langoureusement le corps de ce voluptueux plaisir qu'il savait seul, si candidement afficher et qui décuplait invariablement mes énergies dans ces moments difficilement contrôlables de frénésie érotique partagée, il m'enveloppa délicatement la taille.²⁶

La scène érotique se poursuit avec la réponse de Malinda à la sollicitation charnelle de son amant :

Viens, mon petit... Viens ; viens à moi...

Joignant avec la même onctuosité le geste à la parole, il m'entraîna lentement mais irrésistiblement le buste à la rencontre du sien. Mettant ainsi fin à la gymnastique pour deux à laquelle je m'étais volontiers mise en solo.

- Je t'aime, Ron, je t'aime... soupirai-je alors que, fébrilement, je posais ma tête sur sa poitrine. Mon cœur battait la chamade. Comme d'habitude. Comme d'habitude j'étais épuisée. Épuisée d'abord parce que je mettais toujours un point d'honneur à densifier de plus en plus les doux instants passés aux côtés de ce rare partenaire...²⁷

Le déroulement de ce chapitre est tributaire des paroles amoureuses que les deux personnages s'échangent mutuellement pendant l'exécution de leur partition en duo. En voici un échantillon :

- Je t'aime Malinda... Tu es Ma Linda. Tu es à moi. À moi seul. À moi seul n'est-ce pas ?

- Qui a dit, qui a osé soutenir, Ron, que le bonheur est égoïste ?²⁸

- Tu es belle, Malinda... Tu es si belle... Tu es toujours belle... De plus en plus belle...

- Ron... Rona... Rona. a. a. ald...²⁹

- C'est comme si je n'avais encore rien vécu de tel, Malinda... Crois-moi, grâce à toi, je vis une seconde jeunesse. Cela me donne toujours une énergie supplémentaire lorsque je suis avec toi...

- Ron...³⁰

- Ron... Ron... Serre-moi fort, très fort, plus... plus fo.o.o.o.r.t...

²⁶ Camille Nkoa Atenga, *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé*, op. cit., p. 7.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Idem*, p. 9.

²⁹ *Idem*, pp. 10-11.

³⁰ *Idem*, p. 11.

- Ce n'est pas ... Ce n'est pas possible, Malinda... J'en suis désolé... désolé... désolé...³¹

À la fin du chapitre et, donc, de la partition, les deux protagonistes expriment un bonheur commun, ce qui correspond à la troisième articulation d'un duo où la mélodie est reprise par les deux voix :

Tout s'était précipité. Tout se précipita soudain. Tout devint si pétillant que ni Ronald ni moi-même ne doutâmes un seul instant de l'imminence. Celle du sommet. Le sommet qui se profilait déjà en grand et que nous souhaitions toujours atteindre comme au départ. En duo au même moment... Le moment sublime [...] Tandis qu'il s'affalait. Le souffle court. Flasque et libéré ; comme moi. Le jeu était finalement égal. Le bonheur aussi. Un bonheur total.³²

La plume de Nkoa Atenga, pour écrire ou décrire la scène érotique, alimente donc une correspondance esthétique avec la musique qui, à son tour, lui prête ses caractéristiques techniques. Voilà pourquoi à l'intensité tonale du duo musical, correspond, en fin de compte, la force expressive de la cantate amoureuse à deux voix chantée par Ronald et sa compagne Malinda. Au risque de nous répéter, nous disons que ce chapitre de roman épouse la forme et la structure du duo musical. Ce genre influe, en effet, sur l'organisation de l'intrigue, celle-ci devenant érotique du fait d'un ordonnancement qui imite les dispositions structurelles du duo en musique. Autrement dit, l'écriture de Nkoa Atenga recourt, pour inscrire en son sein des moments de jouissance charnelle, à la configuration du duo, se référant ainsi métaphoriquement à cette musique. Un tel processus créatif, tout en renforçant l'idée de la porosité des frontières entre les arts, est un appel au lecteur qui est libre de penser ou que le début du récit est un duo amoureux ou qu'il est un duo musical, ce double sens étant un élément majeur de l'intellection esthétique.

Au demeurant, il apparaît que les arts et les médias en présence dans l'œuvre de Camille Nkoa Atenga constituent de véritables tremplins pour l'ouverture artistique. Ils contribuent de ce fait à créer, au moyen de procédés divers dont nous n'avons établi qu'une nomenclature sélective, une osmose entre les textes et la psyché du récepteur. Cela corrobore, somme toute, cette aperception de Münch :

Un esprit ne se borne pas à recevoir, il aime aussi donner. Il pratique la co-création [...] L'effet de vie n'est complet que lorsque le récepteur actualise avec son propre moi ce que le créateur lui apporte. Comme il y a une ouverture naturelle dans tout matériau, dans tout langage, cela même incite l'artiste à l'élargir pour attirer la co-créativité du récepteur.³³

³¹ *Ibid.*

³² *Idem*, pp. 11-12.

³³ Marc-Mathieu Münch, *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, op. cit., p. 138.

Nous l'avons vu, les arts et les médias tels que la musique, la sculpture, la carte géographique, l'architecture, le mythe, la fable constituent autant de langages qui, immiscés à l'œuvre littéraire de Nkoa Atenga, l'érigent en une œuvre d'art totale, comme dirait Wagner.

Conclusion

En définitive, le Camerounais Nkoa Atenga pratique un art qui reflète le principe esthétique wagnérien, lequel veut qu'un « art donné ne puisse se manifester sans s'ouvrir aux autres ou les intégrer »³⁴. Ses textes se donnent à lire comme des maelströms médiascripturaires pourvus de suggestions, d'ambiguïtés et de cas à travers lesquels le lecteur est invité à une entreprise de co-création. Ne pouvant résister aux clins d'œil permanents du texte, il investit les arts et les médias à loisir, en y mettant sa propre subjectivité et en s'en faisant une exégèse personnelle, soutenue par son encyclopédie esthétique-sensorielle. De la sorte, l'art de notre auteur, du fait de son unicité, s'ouvre à la diversité des interprètes, amenant ainsi les amoureux de la littérature vers d'autres pratiques signifiantes : sculpture, architecture, carte géographique, musique, mythe, fable, etc. En revanche, chaque esthète, dans son individualité, fait l'expérience simultanée de tous ces codes sémiotiques, ce qui fait du destinataire de Nkoa Atenga, en même temps un lecteur, un sculpteur, un architecte, un mythologue, un géographe/cartographe, ne serait-ce que virtuellement.

[Floribert Nomo Fouda](#)

³⁴ Cf. François Guiyoba, *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2015. Note de l'éditeur en quatrième page de couverture.

LES RESSOURCES DE L'ART ORAL TRADITIONNEL AFRICAIN DANS L'ÉCRITURE DE CALIXTHE BEYALA

Résumé

Cette réflexion se fonde sur l'idée que la survivance de l'art oral traditionnel dans l'écriture est un facteur de la totalité de l'œuvre d'art littéraire en Afrique subsaharienne. Elle s'appuie sur *Les Arbres en parlent encore* de la Camerounaise Calixthe Beyala, pour montrer que les genres oraux tels que l'épopée, le mythe cosmogonique, la légende, les proverbes et les chansons, tous issus de l'univers culturel originel de l'auteure, innervent ce roman africain, l'érigeant en une œuvre d'art totale et plurivalente. Menée à l'aune de la théorie esthétique de l'effet de vie (Marc-Mathieu Münch) et de la critique orographique (Richard Laurent Omgba), l'analyse débouche sur le fait que les arts oraux sus-mentionnés foisonnent dans le roman dont ils constituent l'âme ou l'essence ; qu'ils alimentent la fiction écrite, dévoilant alors que l'activité créatrice chez cette artiste africaine consiste en la transcription pure et simple de ce patrimoine oral ancien, indissociable de toute manifestation culturelle, laquelle transcription génère des formes esthétiques atypiques ou inclassables, des formes-vie tout court ; que les formes-vie ainsi générées travaillent de manière sous-jacente la plurivalence de cette œuvre d'art totale dans la psyché de son esthète.

Mots clés : art oral, écriture, roman africain, art total, plurivalence.

Abstract

This thought is based on the idea that the survival of traditional oral art in writing is a factor of the totality of sub-Saharan African literary writings. The work emphasizes on *Les arbres en parlent encore* of the Cameroonian Calixthe Beyala, to show that oral genres as epic, cosmogonic myth, legends, proverbs and songs, all stemming from the original cultural universe of the author, innervate this African novel, putting it up as a total and plurivalent work of art. Carried out by the aesthetic theory of the effect of life (Marc-Mathieu Münch) and of the orographic criticism (Richard Laurent Omgba), the analysis leads to the fact that the aforementioned oral arts flourish in the novel in which they constitute the soul or the essence; that they nourish fictional writing, showing then that the creative activity in this African artist consist in the simple and pure transcription of this ancient oral patrimony, indissociable from any cultural manifestation, which transcription generates atypical or unclassifiable aesthetic forms, life forms at last; thus, that these created life forms modifies in an underlying manner the plurivalence of this total writing in his aesthete's psyche.

Keywords : oral art, writing, African novel, total art, plurivalence

Introduction

Notre réflexion se situe dans le domaine des recherches esthétiques telles que théorisées par Marc-Mathieu Münch, en tant qu'elles ambitionnent de rechercher une définition mondiale de l'art¹, à partir de ses propriétés inhérentes. L'une de ces propriétés est la totalité ou l'unicité de l'artefact, dont il importe de trouver les causes, notamment dans la production artistique africaine. Dans cet horizon de pensée, nous nous intéressons à l'oralité distinctive de l'art littéraire africain, ainsi que le montrent les études théoriques, critiques et historiques en la matière. À notre sens, la survivance de l'art oral traditionnel dans l'écriture est un facteur de la totalité de l'œuvre d'art d'Afrique traditionnelle subsaharienne, dans la mesure où ce constituant essentiel de l'artefact en garantit la plurivalence à la réception. Nous mettons en évidence ce point de vue dans *Les Arbres en parlent encore*² de la Camerounaise Calixthe Beyala. Ce roman contemporain, à l'aperture orale ostentatoire, est une œuvre d'art totale, au sens wagnérien du terme. Il se caractérise par sa capacité à inféoder l'art oral beti à l'écriture, si ce n'est l'inverse. Nous posons que les genres oraux l'innervent, l'érigeant en une œuvre d'art totale et plurivalente. Pour étayer cette hypothèse, nous aurons recours à la théorie de l'effet de vie conçue par Marc-Mathieu Münch, à laquelle viendra s'adjoindre un peu de critique orographique (Richard Laurent Ombga). Le premier outil servira à montrer le degré de plurivalence du texte, notamment la contribution des ressources de l'art oral à la « dispersion de l'artefact dans les facultés du lecteur-auditeur-récepteur ». Quant au second outil, il permettra d'analyser « le travail transformateur réalisé par [l'écrivaine] lors du passage de l'oral à l'écrit »³. Après un bref inventaire des ressources orales dans le roman, nous analyserons quelques procédés d'orographisation dans l'œuvre, avant de déterminer quelques biais de plurivalence sous-tendus par la composante orale du roman.

1. Les ressources orales dans le roman

Les Arbres en parlent encore est un roman historique dans lequel l'auteure remonte au passé du peuple eton⁴, précisément au moment où celui-ci entre en contact avec les peuples venus de l'Occident. Il s'agit alors d'une fresque qui narre la rencontre des peuples colonisateurs (Français et Allemands en l'occurrence) avec ce peuple autochtone. C'est surtout le récit des impacts de cette rencontre sur la

¹ Confer par exemple son essai sur l'artologie. Lire à ce sujet Marc-Mathieu Münch, *La beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion, coll. Essais, 2014.

² Calixthe Beyala, *Les Arbres en parlent encore*, Paris, Albin Michel, 2002.

³ Richard Laurent Ombga, « Pour une critique orographique », in *ÉCRITURES* n° 12, *Le texte littéraire africain et sa critique*, Yaoundé, CLE, 2015, p. 19.

⁴ C'est une faction de la tribu beti que l'on retrouve dans la région du centre du Cameroun.

conversion des mentalités. Ainsi, quoique contemporain, le roman de Beyala ouvre sur l'histoire de la colonisation de son peuple originel aux alentours de 1900. Substantiellement, ce roman est tissé avec de nombreux genres de l'art oral traditionnel. Autrement dit, en soi, il est un lacis de codes énonciatifs habituellement ou anciennement déployés par la parole. En sorte que, à l'observation, l'écriture, à défaut d'être considérée comme un prétexte pour inscrire ce savoir-faire artistique dans le contexte moderne, peut être perçue comme la forme culturelle privilégiée pour porter un trésor patrimonial transéculaire. Ce sont : l'épopée, les mythes, les légendes, les parémies, les chansons de divers types qui innervent et fécondent le roman.

Au premier abord, *Les Arbres en parlent encore* est une épopée, de par ses constituants internes et sa structure narrative. Il raconte l'histoire rocambolesque d'Assanga Djuli, chef des Issogos, un clan de la tribu Eton. Il lutte courageusement contre toute attitude, contre toute force anthropomorphe, zoomorphe, surnaturelle ou spirituelle, qui s'attaque à son royaume pour le déstabiliser. Il s'agit concrètement des Français et des Allemands qui, pendant une guerre qui les oppose en Occident, poursuivent le conflit en Afrique, dans des territoires ou colonies où ils se sont rencontrés. Il s'agit aussi des esprits maléfiques qui mettent en danger le village des Issogos, en y provoquant la disette. Il s'agit des morts qui sont parfois en désaccord avec les humains et qui manifestent leurs colères par moult moyens que Assanga pressent et combat. Enfin, il s'agit des mœurs ou des façons d'agir qui ne correspondent pas aux us prescrits par la tradition. Assanga Djuli combat régulièrement pour conserver l'authenticité de cette cité ou bien pour la préserver du chaos. Cet homme est aussi doté de pouvoirs magiques qui lui permettent de maîtriser les sorciers, de livrer des combats d'ordre ésotérique, de voyager au pays des morts, de prendre toutes les formes qu'il désire pendant les attaques. Par exemple, l'un des militaires qu'on envoie l'arrêter s'exclame ainsi : « Mais c'est le chef Assanga Djuli, patron ! Il a des pouvoirs magiques ! Personne ne peut l'arrêter »⁵. La narratrice renchérit : « tous savaient qu'un des pouvoirs d'Assanga était de se métamorphoser. Parfois, on entrait dans sa case et on se trouvait nez à nez avec un gorille »⁶. Au demeurant, de par sa poétique, ses personnages humains et surhumains, le merveilleux et les exploits surnaturels des actants, cette histoire se présente comme l'épopée d'un héros nommé Assanga Djuli dont le portrait correspond à celui que formule F. Germain lorsqu'il définit l'épopée comme « un poème narratif, merveilleux, dans lequel un héros, symbole d'un groupe humain, au cours d'une période anarchique, entreprend de réaliser un monde meilleur, sans ignorer les

⁵ Calixthe Beyala, *op. cit.* p. 43.

⁶ *Ibidem.*

horreurs que l'entreprise comporte »⁷. Le personnage beyalesque est donc un guide éclairé qui gouverne la cité de manière à l'assainir. Ses qualités héroïques le propulsent au même rang que Chaka, Soundjata, Samba, Akoma Mba, M'P'foumou Ma Mazono, entre autres héros des épopées africaines. Dépositaire de la charte traditionnelle et héritier du pouvoir des ancêtres, ce guide est le symbole de la pureté africaine, textualisée pour décrire les relations entre l'Afrique et l'Occident durant leurs confrontations historiques.

Les mythes sont aussi abondants, qui insèrent l'univers des croyances dans la fiction. Le plus important d'entre eux est le mythe cosmogonique du peuple éton dont voici la teneur :

Au commencement, était le monde, il n'y avait pas de blanc, il n'y avait pas de noir, juste quatre esprits aux quatre coins du monde et le monde était complet sans blanc ni noir. Il aurait pu continuer ainsi, il était plein, il avait tout y compris les quatre esprits. Ils n'étaient ni hommes, ni femmes, ils n'étaient ni blancs, ni noirs. Ils se réunissaient à la lune pleine, lorsque les chants des montagnes se jetaient dans les arbres, lorsque les feux des volcans irradiaient les quatre versants de la terre. Ils se jouaient des tours, c'était à qui était le plus malin. L'un avalait la lune, l'autre le soleil, l'un engloutissait les mers, l'autre les forêts. Ils se jouaient des tours et c'était très bien ainsi. Il se passa un événement, et l'ordre du monde en fut perturbé. Un jour, un des esprits bouda la réunion. Il n'évala pas ses charmes, il refusa de jouer, ou de faire des tours de passe-passe qui allégeaient la vie des esprits, et rendit triste la fête. Les autres le questionnèrent : – Pourquoi ne veux-tu pas nous montrer ta magie ? Et il répondit : – Mes talents sont à moi, je n'ai pas à les partager. Les autres esprits conclurent que ces réunions n'avaient plus d'intérêt, si chacun allait vers soi, rien que vers soi. Ils se séparèrent et ne se revirent plus. Ils s'ennuyèrent. Chacun meubla ses jours comme il put. Ils fabriquèrent des hommes et des femmes. Ils firent autant d'âmes qu'il y avait d'hommes sur la terre. Ils s'ennuyèrent encore. Ils peignirent les humains sans se consulter. Il y eut des Noirs. Il y eut des Blancs. Il y eut des Jaunes. Il y eut des Rouges. Certains aux yeux bleus, d'autres bridés. Certains aux cheveux lisses, d'autres bouclés ou crépus. De l'ennui naquirent des races. De l'égoïsme naîtront les guerres⁸.

Dans ce récit de l'origine du monde, apparaissent des attitudes louées ou blâmées qui font office de lois ou de traditions partagées par les Issogos depuis les siècles, lesquelles traditions transparaissent dans leur vécu quotidien en termes de

⁷ Cité par S. et R. Labatut dans *Epopées africaines*, Yaoundé, CEPMAE, 2^e édition, 1971, p. 4.

⁸ Calixthe Beyala, *op. cit.*, pp. 15-17.

croyance aux forces invisibles, de sacré, de communautarisme, d'organisation sociale, de préservation de l'unité et de l'authenticité, d'éducation, etc. Autrement dit, celui-ci rend compte de l'ethnologie, de l'essence des différentes mentalités qui soutiennent la vie des membres de cette communauté, et qui dictent ou déterminent le programme narratif des protagonistes. C'est dire si, en observant de près, ce récit fabuleux féconde le récit romanesque.

Une légende locale particulière émerge dans le texte, celle bien connue de la traversée du fleuve Sanaga sur le dos d'un énorme serpent. Celle-ci est spécifique parce qu'elle fournit des informations d'ordre identitaire, au même titre que le mythe cosmogonique sus-mentionné. En effet, la narratrice y recourt pour informer sur l'habitude de son peuple à des exploits surhumains quand il s'agit d'affronter l'adversité. La circonstance textuelle l'y oblige, puisque, fuyant les assauts du *Kommandant* du 2^{ème} Reich venu les embarquer, les hommes ont disparu et le chef Assanga Djuli se joue de l'émotion de l'autorité coloniale, en lui faisant comprendre que les mâles de son royaume seraient réfugiés dans le fleuve, comme pour retourner sur les traces de leur essence. Cette légende est évoquée par la narratrice sous la forme d'une référence incomplète : « d'un même mouvement, nous regardâmes ce fleuve qui avait connu et servi tous les hommes depuis notre peuple qui l'avait traversé sur le dos d'un serpent boa jusqu'aux navires des chercheurs d'or et des quêteurs de gloire »⁹. Ici, la légende côtoie le récit, en y intégrant une histoire qui fait partie de la mémoire culturelle du peuple Eton.

L'énonciation parémiologique est également constitutive du texte de Beyala. Elle consiste en des proverbes et formules introductrices des devinettes. Divisé en seize chapitres que la romancière nomme « veillées », le récit comporte, en épigraphes, plusieurs éléments relevant de ce type d'énonciation. Voici quelques-unes de ces épigraphes : « Première veillée. *On disait que... Que quoi ?* » p. 9. « Deuxième veillée. *Où sont vos oreilles ? Dans ta bouche.* » p. 27, Quatrième veillée : « Qui en a assez d'écouter... Peut quitter le monde (53), Cinquième veillée : « L'homme sage perd sa sagesse... Lorsqu'il court derrière un fou »¹⁰ (67) ; sixième veillée : « Quand la parole se tarit... L'homme perd son sens » (81) ; septième veillée : « On s'imaginait que... L'imagination est une vérité. On t'écoute » (93) ; huitième veillée : « Si l'esprit prenait corps... Il serait une femme (113) ; Neuvième veillée : « On murmurait que... Dis toujours » (145). Dixième veillée : « Ce que le soleil a vu... Les hommes finissent par en prendre connaissance » (169) ; Onzième veillée : « *On rêvait que... Mais les rêves sont encore du domaine de la réalité. On t'écoute* (203). Douzième veillée : « *Les malheurs du prunier... Font les malheurs de*

⁹ Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰ Ce chapitre relate les différentes actions entreprises par les Issogos pour combattre les maux dans leur communauté, notamment l'égoïsme et les attaques des voisins désireux d'envahir le territoire. Tandis que les adultes livrent la guerre contre les assaillants, les enfants punissent l'un d'entre eux, notamment la jeune Edène qui fait preuve d'égoïsme).

la prune (233) : récit des luttes pour la conservation et la préservation des valeurs) ; treizième veillée : « *Ah oula oula oula... Raconte l'histoire* (271) ; quatorzième veillée : « *Qui veut savoir sollicite la parole... Nous sommes oreilles* » (303). Ces épigraphes comportent des proverbes et des formules orales annonçant la prise de parole ou la sollicitation de l'écoute. Elles sont donc des formules introductrices constitutives du décor des contes, des comptines, des devinettes, entre autres genres littéraires traditionnels axés sur l'utilisation quasi rituelle de la parole.

Les chansons et les incantations foisonnent elles-aussi dans le texte, car dans cet univers traditionnel, en contexte polémique ou irénique, les habitants chantent et dansent pour des raisons diverses. C'est ainsi qu'on retrouve des chants de travail, les chants patrimoniaux, les chants de célébration, les berceuses, les chants de guerres, les chants d'invocation ou d'incantation, les chants de réjouissance, etc. Ils sont évoqués ou cités intégralement, de jour comme de nuit. La nuit est sacrée dans cet univers romanesque de Beyala. C'est le moment où les esprits se promènent en grand nombre dans la contrée ; c'est aussi le moment choisi par le chef pour communiquer avec les esprits, pour leur consacrer des rites et des sacrifices. Indissociables de la vie, les chansons font partie des pratiques symboliques au travers desquelles le groupe social s'arme spirituellement et s'accomplit. Par exemple, lorsque les sorciers se rencontrent chez Assanga pour consulter les ancêtres et examiner les origines de la perte des valeurs ancestrales chez les Issogos, tout commence par la musique : « un tambour résonna, une trompette en corne de zébu lui répondit et propulsa les simples mortels dans la danse. Les gens dansaient en cercle, torse nu »¹¹. Le voyage d'Assanga au royaume des morts, pour conquérir la prospérité séquestrée, est accompagné par la mélodie : « Une femme entonna un chant d'un lyrisme poignant. Assis sous le ciel étoilé, nous frappions dans nos mains et criions pour réveiller l'âme endormie de nos morts »¹². On le voit, les chansons locales s'immiscent dans l'écriture de Beyala où elles sous-tendent les actions héroïques d'envergure prométhéenne.

Pendant la journée aussi, des femmes chantent pour bercer leurs enfants ou pour célébrer les actes de bravoure. Témoin du saut spectaculaire de Michel Ange de Montparnasse d'un palmier à l'aide d'un parapluie, toute l'assistance crie de joie après son atterrissage sans dégât : « Vive le grand sorcier blanc ! Des femmes frappèrent dans leurs paumes pour donner la mesure »¹³. Hormis les chansons créées promptement, les femmes chantent pour accompagner leurs labeurs champêtres ou ménagers, comme le rapporte la narratrice :

¹¹ Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 240.

¹² *Ibid.*, pp. 103-104.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

Un matin, après avoir lessivé, cuisiné chez ma mère, je courus chez Gazolo. La famille habitait une case ronde à toi de chaume à cinq cents pas de notre demeure. Sa mère était assise sous la véranda de derrière. Elle tressait les tiges d'ail, attachait les bulbes ensemble. Elle chantait une vieille chanson éton : « *Quand j'étais chez mon père / / J'étais une guerrière vêtue de robe rouge / / Quand j'étais chez mon père / / Le soleil chantait dans mes cheveux* ». Sa voix était si forte qu'on pouvait douter qu'elle sorte d'une silhouette aussi fluette¹⁴.

Les exemples de ce cas sont légion parce que, sans passer par une école d'art spécifique, ces chanteuses infatigables se donnent à cœur joie aux mélodies de leur répertoire artistique traditionnel. La narratrice fait preuve de cette dextérité artistique, elle qui rapporte la chanson d'un esprit en promenade dans le village et qui s'arrête chez le chef Assanga Djuli :

Une voix s'éleva dans les airs avec la mystérieuse douceur d'un aperçu grave de l'autre monde : *Ô dieux, voici venu le vent, / qui fait pousser les fleurs sur l'aile du papillon / / habille la terre de rose-jaune de l'amour / Ô dieux ! voici venu le vent, / poussière de l'histoire, dissipe les mirages / et retiens le sens des temps*¹⁵.

Les chants sont donc constitutifs de ce récit avec lequel ils entrent en résonance et en modulent le rythme.

Au demeurant, chez Beyala, l'oralité féconde l'écriture et forme avec elle une symbiose, générant ainsi une œuvre d'art totale. Par ce choix scripturaire, l'écrivaine semble manifester un comportement ou une habitude artistique inhérente au continent noir depuis la nuit des temps, à savoir l'oralité, l'écriture n'étant qu'une forme d'expression acquise à la faveur de la colonisation. Cette écriture apparaît finalement comme une opération de transcription des genres artistiques oraux traditionnels propres à l'Afrique, une procédure que la critique a désignée par le concept d'oragraphe.

2. De l'oragraphe dans le roman

Dans son plaidoyer « pour une critique oragraphe »¹⁶, Richard Laurent Omgba présente la synthèse des réflexions théoriques et critiques sur la littérature africaine, notamment celles de Mohamadou Kane¹⁷, de Jacques Fame Ndongo¹⁸, de

¹⁴ Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 146.

¹⁵ *Ibid.*, p. 176

¹⁶ Article paru dans *ECRITURES* n° 12 ayant pour titre « Le texte littéraire africain et sa critique », 2015.

¹⁷ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982.

¹⁸ Jacques Fame Ndongo, *L'esthétique romanesque de Mongo Beti : essai sur les sources traditionnelles de l'écriture en Afrique*, Paris, Présence africaine, 1985.

Sewanou Dabla¹⁹, d'Anozie Sunday²⁰. À partir de celles-ci, il déduit un invariant omniprésent dans la littérature écrite produite en Afrique, à savoir l'oralité. Pour lui, comme pour plusieurs oralistes et africanistes, la littérature écrite n'est depuis son avènement qu'un moyen de conservation et de diffusion de la littérature orale²¹. Si, comme l'entrevoit Mohamadou Kane depuis les années 1980, l'oralité constitue l'élément structurant de la littérature africaine, c'est principalement autour d'elle qu'il faut bâtir son modèle théorique. À sa suite, Ombga fonde l'oragraphe, terme qui désigne à la fois la parole et l'écrit, la première étant, à son avis, l'âme de la seconde. Il émet l'hypothèse de bâtir plutôt sur elle un appareil critique, en tant qu'elle désigne la réalité scripturale qui a cours chez nombre de générations d'écrivains : « Si l'oragraphe constitue l'essence de la littérature africaine moderne, c'est autour d'elle qu'il faut bâtir l'appareil critique [...] La critique orographique est un modèle qui combine les deux pôles structurateurs de la littérature africaine moderne : l'oral, qui convoie les ressources du discours traditionnel et l'écrit, qui prend en charge l'apport de la modernité »²². Il propose le concept d'oragrophisation pour désigner les procédés par lesquels « les ressources traditionnelles orales informent la constitution de l'écriture et les formes qui émanent de cette insertion ou réinsertion »²³. Le théoricien distingue alors trois processus principaux : l'oragrophisation générique ou structurelle, celle stylistique et celle idéologique. Les deux premières sont favorables à l'étude des ressorts esthétiques permettant, *in fine*, d'élaborer une critériologie des universaux formels à partir desquels on peut identifier l'art littéraire africain dont notre roman.

Du point de vue générique, l'œuvre de Beyala n'est qualifiée de roman que parce qu'elle tient sur la forme imprimée, car elle se déploie principalement selon les techniques proprement orales annoncées par la narratrice à l'entame du récit quand elle en plante le décor :

Moi Édène, [la] fille [d'Assanga Djuli], je vous raconterai son histoire qui n'est autre que celle de l'Afrique ramassée entre tradition et modernité. Au fil des nuits, je vous dirai comment il résista à l'envahisseur avec des bouts

¹⁹ Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

²⁰ Anozie Sunday, *Sociologie du roman africain : réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

²¹ Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop peuvent remarquer à juste titre : « l'objet du discours africaniste diversement appelé « littérature orale africaine », « littérature africaine non écrite » (Finnegan 1970), « parole-patrimoine » (Ntabona 1995), « oraliture » (Bernabé 1997 et Ernst Mirville 2001), ou encore « orature » (Claude Hagège, Ngugi Wa' Thiongo 1998). Ces appellations témoignent, somme toute, de la dynamique scientifique de l'art oral qui se tisse aujourd'hui non sans susciter des malaises théoriques et méthodologiques, à travers des canaux de diffusion tels que la littérature écrite contemporaine, les arts du spectacle, le cinéma, la radio, la télévision, l'internet, etc. », in Clément Dili Palaï et Alain Cyr Pangop Kameni (sous la direction de), *Littérature orale africaine. Décryptage, reconstruction, canonisation. Mélanges offerts au Professeur Gabriel Kuitché Fonkou*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 13.

²² Richard Laurent Ombga, *op. cit.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 20.

de ficelle ; comment ma mère si soumise réussit grâce au fiel de l'ironie à transcender sa condition. Je vous parlerai de Fondamento de Plaisir, une beauté économe qui trouva un système pour s'en sortir ; comment Michel Ange de Montparnasse, un Français d'origine, échoua comme un poisson mort sur nos berges et nous donna des phantasmes de développement industriel. Au fil des terribles événements qui vont suivre, vous comprendrez peut-être pourquoi les Africains ne croient jamais en ce qu'ils voient et pourquoi, quarante ans après les indépendances, nos peuples ont toujours les pieds dans l'Antiquité et la tête dans le troisième millénaire. Je vous dirai beaucoup, jamais trop, car le sage comme l'oracle ne répond pas aux questions avant qu'elles ne lui soient posées²⁴.

Plusieurs indices retiennent l'attention dans cet extrait, notamment le moment énonciatif (les nuits), la forme énonciative de prédilection (la parole), l'allusion au mystérieux ou à l'ineffable (les terribles événements) et les figures emblématiques de l'éducation, voire les maîtres de l'art oratoire (le sage et l'oracle). Ce décor initial campe un dispositif romanesque où les performances orales, artistiques en particulier, auront leur place dans le déroulement. Ainsi l'énonciation narrative oscille-t-elle entre des chants épiques, des récits mythologiques et légendaires, des tours parémiologiques au cours desquels l'énonciatrice déploie des compétences expressives et herméneutiques variées. L'anecdote du roman est entrecoupée et momentanément assujettie à ces dispositifs. Car, par exemple, placée en épigraphe, les proverbes mettent en place une situation codée, métaphorique, dont le chapitre du roman aidera à démêler le non-dit.

En observant à partir de l'angle du tissage, on notera que lesdits dispositifs donnent lieu à de nombreux types de relations intersémiotiques, interartiales ou intermédiatiques caractérisant ce télescopage de l'oral et de l'écrit : la rencontre, l'incrustation, le recyclage, la référence. Pour ce qui est donc de son genre, l'œuvre d'art beyalesque a un statut problématique, inclassable, parce qu'elle répond à la majorité des genres littéraires nomenclaturisés dont, en retour, elle subsume les propriétés. Son caractère épique tient de ce qu'elle se présente comme une longue chanson dédiée à un héros qui a présidé aux destinées de son peuple. Dans ce sens, pris dans son ensemble, le roman est un long récit chanté par couplets, pour retracer la vie d'Assanga dont les prouesses, les nombreux combats chevaleresques contre les formes physiques et immatérielles du mal érigent au rang de surhomme. D'ailleurs, ce dispositif atteste et renforce la qualité épique du texte car, selon S. et R. Labatut, « ce serait les trahir que de les imaginer autrement que chantés le soir, à la veillée, à la lueur des étoiles, au milieu d'une foule vibrante »²⁵. Le vocable « veillée » utilisé

²⁴ Calixthe Beyala, *op. cit.*, pp. 7-8.

²⁵ S. et R. Labatut, *op. cit.* p. 3.

par la romancière dévoile ici toute son importance esthétique, puisqu'il justifie un choix conscient de complexifier l'identité générique de l'artefact, d'en faire une œuvre d'art tout court sans véritable souci de particularité ou de soumission à un canon générique exclusif. Les chansons de différentes natures agrémentent le déploiement des actions héroïques qui débordent le cadre du réalisme historique dans lequel le roman aurait été inscrit. Autrement dit, le récit des événements marquant le contact des colons avec les populations de la région du Centre du Cameroun aux alentours de 1900 se mue en un récit épique d'envergure.

Sur le plan stylistique, le roman de Beyala est aussi abondamment marqué du sceau de l'oralité. L'oragraphisation stylistique, propose Ombga, « consiste à voir comment la langue d'emprunt, qui peut être le français ou le Portugais, prend en charge l'expression des identités culturelles de l'écrivain et surtout comment l'oral parvient à s'insérer dans l'écrit pour construire une œuvre dite moderne »²⁶. Le ton oratoire domine, du fait de la présence des formules rituelles de prise de parole, de l'isotopie de l'écoute, des onomatopées, et des constructions des analogies qui inscrivent le bestiaire, voire l'univers de croyance éton dans l'écriture. Voici quelques constructions syntaxiques relevées dans la première veillée : « J'insistai tant qu'elles furent contraintes de me suivre, marchant sur les pointes, regardant autour d'elles **comme si elles craignaient de réveiller les monstres de la forêt**²⁷ » (10) ; « C'était devenu une affaire d'hommes. Ils s'approchèrent à petits pas, **méfiant comme trois chats prêts à déchiqutter l'ennemi** » (10) « Mais quand le blancfantôme fut devant lui, qu'il déposa à ses pieds ses pistolets, notre chef bondit à son cou **avec l'agilité d'un guépard** et le jeta par terre » (11-12) ; « Les ombres **comme d'énormes corbeaux** envahirent les frondaisons » (12) ; « Je me réveillai et le soleil s'ouvrait à nous **comme une mangue mûre** » (18) ; « Il grimpa **avec l'agilité d'un écureuil** » (20) ; « Plus tard encore, lorsque des dizaines de bébés, couleur de lune ou de chocolat au lait naquirent chez nous, leurs mères se défendirent avant que des pensées **amères comme de mauvaises herbes** ne jaillissent du cerveau de leurs époux » (23). Tous les membres de phrase que nous avons soulignés représentent, sur le plan syntaxique des compléments de comparaison. Ils caractérisent les thèmes des phrases en établissant un lien d'analogie entre ceux-ci et leurs comparants. Mais, on le voit, dans leur entièreté, ces comparants renvoient à la nature, notamment le bestiaire et la flore. Leur signification est tributaire des univers de croyance. Or, ces référents naturels sont inhérents à la littérature orale traditionnelle africaine ; ils saturent l'univers des contes, des mythes et des fables. À travers ces stratégies stylistiques, l'écrivaine inscrit l'univers du conte dans le roman.

²⁶ Richard Laurent Ombga, *op. cit.*, p. 22.

²⁷ Nous soulignons les membres de phrases dont nous allons parler.

Qui plus est, les formules de prise de parole postées dans les épigraphes ou disséminées dans le corps du texte renforcent le registre oral de ce dernier. Voici quelques-unes d'entre ces formules présentes dans les épigraphes : « *On disait que... Que quoi ?* » p. 9, « *Où sont vos oreilles ? Dans ta bouche.* » p. 27, « Quand la parole se tarit... L'homme perd son sens » (81), « On s'imaginait que... L'imagination est une vérité. On t'écoute » (93), « *Ah oula oula oula... Raconte l'histoire* (271). Ce sont des fragments de discours qui signifient à deux niveaux : immanent et ouvert ou étendu. Du point de vue de leur immanence, ces fragments ont une structure hachée, en majorité incohérente, qui fait en sorte qu'ils ne se comprennent que comme des formules figées participant à un cycle d'échanges et mettant aux prises des interlocuteurs engagés dans un rituel oratoire. De manière plus étendue, ils s'intègrent dans un champ fictionnel où ils fonctionnent comme des symboles, de sortes d'énoncés qui irradiant les chapitres de l'anecdote qu'ils introduisent. On déduira donc, en s'appuyant sur la théorie des seuils de Gérard Genette, que ces épigraphes jouent deux fonctions : la fonction de caution et la fonction culturelle. Car, d'une part, « dans [ces] épigraphes, l'essentiel n'est pas ce qu'elles disent, mais l'identité de [leurs] auteurs et l'effet de caution indirecte que [leur] présence détermine à l'orée du texte »²⁸. Or, les épigraphes utilisées par Beyala n'ont pas d'auteurs spécifiques, elles appartiennent à l'ensemble de la communauté où elles circulent, ayant des charges sémantiques et symboliques particulières qui en appellent à leur fonction culturelle. Dès lors, « la présence de ces épigraphes signe à elle seule le genre ou la tendance de l'écrit »²⁹. Autrement dit, par leur présence, elles déterminent notre roman et l'attribuent à un genre d'art non écrit.

La langue d'écriture, empreinte d'onomatopées locales, de calques des langues indigènes et des constructions insolites, ajoute au potentiel oral de cette écriture romanesque. L'écrivain et théoricien camerounais Pabé Mongo³⁰ désigne cette langue par le néologisme « francophonien », « cette langue littéraire que les écrivains vont extraire du croisement du français d'origine avec les limons locaux »³¹. Commentant la langue d'écriture de *Les Arbres en parlent encore*, il écrit : « Calixthe Beyala est la plus francophonienne des mousquetaires de la légion étrangère³². Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, Beyala écrit actuellement du francophonien. Son filet aux mailles trop fines ramasse toutes sortes de coquillages

²⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1983, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 148.

³⁰ Confer son ouvrage *La NOLICA (La Nouvelle littérature camerounaise) : du maquis à la cité*, Yaoundé, PUY, 2005, qui dresse une périodicité de la littérature camerounaise, et par-delà, celle négro-africaine, à partir des originalités compositionnelles et stylistiques, des mutations esthétiques et thématiques majeures qui la caractérisent.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² Ainsi Pabé Mongo appelle-t-il « des Camerounais vivant [et écrivant] à l'extérieur du pays, ceux que la critique désigne sous le terme de diaspora », *op. cit.*, p. 137.

qui nécessitent un tri »³³. Au total, cette analyse sommaire de l'incarnation écrite de l'art oral traditionnel dévoile le travail créateur de l'écrivain africain qui se mue en parolier et non pas spécifiquement en écrivain. Ainsi, à travers les techniques d'oragraphisation mises en œuvre, Beyala fait cohabiter des genres oraux qui sous-tendent à leur tour l'harmonie et la complétude du texte écrit. C'est une entreprise scripturaire significative dans le contexte de la mondialisation qui fournit plusieurs raisons aux questionnements sur les identités³⁴. Nous pouvons conclure en faisant notre ce constat de Jean-Christophe Kasendé qui pose l'imbrication oralité-écriture comme une spécificité du texte littéraire en Afrique noire :

La plupart des univers de romans africains subsahariens sont bâtis sur l'imbrication des genres. Chansons, contes, proverbes et devinettes provenant tout droit de la littérature orale traditionnelle sont convoqués par l'écrivain pour construire l'architecture du roman. Incorporés dans la structure narrative de ce dernier, ces différents genres de l'art oral traditionnel négro-africain fonctionnent comme des références au discours de l'« Autre » par rapport au récit romanesque³⁵.

En subsumant les autres formes d'art spécifiques à son aire culturelle, le roman de Calixthe Beyala s'affirme aujourd'hui, à l'image de ses devanciers depuis la première génération, comme une œuvre d'art totale. S'il est convenu que l'art reflète la vie, celui de cette écrivaine, en tant qu'interart, apparaît comme une synthèse de la vie africaine, puisqu'il ne laisse échapper aucune forme esthétique traditionnellement distincte. C'est l'image même de la complétude ou de la totalité dont les linéaments sont explicitement énoncés dans le roman. La narratrice qualifie leur vie naturaliste en ces termes : « la vie était d'un équilibre parfait car à une force correspondait son contraire ; aux larmes le rire ; au deuil, une naissance ; au malheur, le bonheur »³⁶. Cette image s'applique aussi à l'art littéraire qui n'est plus qu'une forme-vie, un champ de correspondances des existants qui se donne également comme tel à réception.

³³ *Ibid.*, p. 150.

³⁴ Dans un appel à contribution pour ouvrage collectif publié en 2012, Ngetcham explique cette situation : « Il est évident que le contexte de la mondialisation, parce qu'il induit des contacts de plus en plus fréquents entre peuples venant d'horizons divers, est inévitablement porteur des chocs de mentalités, celles-ci pouvant se côtoyer dans une pluralité où chacune conserve ses frontières fermées aux autres. En revanche, des phénomènes de philie ou d'hybridité peuvent naître, qui placent l'individu ou le groupe au cœur d'interactions où la pureté ou l'orthodoxie mentalitaire est refoulée, condamnée à disparaître sinon à se compromettre ou à subir quelques inflexions. » www.fabula.org, page consultée le 20 novembre 2012.

³⁵ Jean-Christophe L. A. Kasende, « oralité et narrativité dans le roman africain », *Ethiopiennes* n°79. Littérature, philosophie et art 2ème semestre 2007, non paginé. Disponible en ligne : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1563>, page consultée le 13 février 2015.

³⁶ Calixthe Beyala, *op. cit.*, p. 18.

3. Oralité et plurivalence chez Beyala

Considérons maintenant les potentialités des ressources orales dans l'accomplissement du roman dans la psyché du lecteur de Beyala, en les mettant à l'épreuve de l'un des corollaires münchéens de l'effet de vie, à savoir la plurivalence. Par principe, selon Münch, le texte littéraire entre en contact avec l'esprit du lecteur, et « dans le face à face texte-esprit, le monde se réduit à des mots et ne devrait normalement s'adresser qu'à la part de l'esprit qui est entraîné à fabriquer du sens. S'il arrive quand même à « intéresser » toutes les facultés, c'est qu'il doit contenir un certain nombre de *stimuli* particuliers capables de rayonner dans l'esprit »³⁷. La plurivalence est l'un des facteurs de cette action de l'artefact. Le théoricien de l'effet de vie la définit comme « l'ensemble des procédés littéraires capables de disperser la chose dite dans toutes les facultés de l'esprit [du récepteur]. Techniquement, il s'agit de créer un système d'échos ou de ricochets intérieurs. La littérature est une technique d'efficacité dont le principe est d'utiliser, en vue d'une plénitude spirituelle, la tendance spontanée de l'esprit à associer les choses et les impressions »³⁸. Il a exploré cette capacité de l'art distinctement dans les épopées, le proverbe³⁹, le mythe⁴⁰, la musique, les contes, les légendes, entre autres récits oraux du monde. Il en déduit que tous sont générateurs d'effet de vie, par leur capacité à évoquer le concret ou la réalité existentielle, à associer le sens au silence, au son, au rythme, à l'image. Or, tous ces arts oraux sont constitutifs de l'œuvre d'art écrite en Afrique, à l'instar de *Les Arbres en parlent encore* de Calixthe Beyala.

Par leur présence, les ressources de l'art oral favorisent la plurivalence dudit roman dans la mesure où ce sont des réalités concrètes, constitutives du texte, qui se dispersent dans l'esprit du lecteur dont elles sollicitent diversement les facultés. Ce sont des *stimuli* qui rayonnent dans l'esprit du lecteur et diversifient le saisissement qu'opère globalement le roman. Ils apportent d'autres réalités à cet esprit engagé initialement dans l'échange avec l'œuvre écrite. En d'autres mots, si, comme l'explique Münch, « le recours au concret aide puissamment à diffuser l'idée générale dans plusieurs couches ou coins de l'esprit du lecteur »⁴¹, les épopées, les contes, les mythes, les proverbes et les légendes camerounaises textualisés par Beyala, parce qu'ils sont concrets, y incorporent un système complet de réalités culturelles, sacrées, sociales, naturelles, animales, humaines, artistiques, etc., lesquelles parcourent

³⁷ Marc-Mathieu Münch, *op. cit.*, p. 163.

³⁸ *Ibid.*, pp. 163-164.

³⁹ Les proverbes, soutient Münch, sont le cas de figure fondamental de la force plurivalente du concret, [...] le proverbe vise toutes les situations que les symboles peuvent évoquer », in *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, p. 171.

⁴⁰ Confer Marc-Mathieu Münch, « Le mythe et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques », in François Guiyoba et Pierre Halen (dirs.), *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'« effet de vie » de Marc-Mathieu Münch*, Strasbourg, Le Portique, 2008.

⁴¹ Marc-Mathieu Münch, *op. cit.*, p.169.

plusieurs facettes de la psyché du lecteur. En drainant et en dispersant un certain nombre de choses dans l'esprit de l'esthète, ces ressources opèrent si bien que l'idée de la vie se propage du centre du roman vers le concret de son humanité camerounaise. Ce roman se prête donc à réception comme un donner à écouter (chansons, épopée), à deviner (proverbes), à imaginer, à savoir (légendes) à comprendre et à interpréter, bref comme un tout monopolisant ou sollicitant aussi le tout de l'humain, toutes ses facultés : la perception, la conceptualisation, l'imagination, la formalisation, la mémoire, entre autres. La légende, en l'occurrence, sollicite la mémoire parce qu'elle est orientée vers l'histoire du peuple auquel elle mène le lecteur. Le mythe, parce qu'il suscite un effet de vie heureux ou concret parallèle à la littérature, sollicite la formalisation des règles de conduite favorables à la prospérité et à l'équilibre de la société. Les proverbes, eux, interpellent le sens moral, en ce sens qu'ils sont crédités d'une valeur gnomique. On peut se limiter à cet échantillon qui montre comment les ressources de l'art oral traditionnel visitent la psyché, transformant alors l'hyperart qui les transcende en une œuvre d'art totale ouverte à la vie toute entière. Il ne peut en être autrement, vu que, de l'avis de Bernard Zra Deli,

En Afrique, l'art symbolise la vie concrète de l'univers cosmique. De manière traditionnelle, il excelle dans la musique, la danse et la sculpture sous toutes les formes. Il remplit une fonction symbolique et ne reste pas une simple copie du cosmos. Il est étroitement lié à la vie. L'art africain traditionnel est vie, langage et ne connaît pas tout ce qu'accorde le monde moderne à l'art au sujet du goût, de l'esthétique. La question de son esthétique est une question de vie et non de l'ornement et de la beauté simple ou de divertissement. Il va au-delà des simples représentations. L'essentiel dans l'art africain est non la forme, mais ce qu'il représente et transmet comme message aux yeux des Africains⁴².

On le comprend, l'œuvre de Beyala est une œuvre littéraire optimalement plurivalente, une œuvre d'art africaine typique, le symbole même de la vie, au regard de sa totalité.

Conclusion

En définitive, cette réflexion sur les ressources de l'art oral traditionnel africain dans le roman de Beyala amène à constater que cette romancière mobilise le patrimoine artistique de sa contrée d'origine pour créer une œuvre d'art totale. Sa plume ne sert finalement que de tremplin à la manifestation de l'oralité transéculaire.

⁴² Cité par François Guiyoba, « La fraternisation des arts en Afrique noire traditionnelle : Polyvalence des artistes et entrelacement des arts », in *Revue Internationale d'Art et d'Artologie*, numéro 1, novembre 2017, p. 40, disponible en ligne sur « effet-de-vie.org ».

Richard Laurent Omgba a raison d'appeler cette poétique une oragraphie dont le résultat est la génération des formes atypiques rendues à travers des originalités compositionnelles, stylistiques et langagières. C'est pourquoi, avons-nous constaté, cette œuvre d'art originellement africaine oscille entre des formes d'art littéraires traditionnellement nomenclaturisées par des canons esthétiques. En sorte que, en se présentant sous la forme écrite, elle devient celle du monde, élément de la littérature-monde en français. Mais, il est indéniable qu'elle affiche sa singularité esthétique par la rencontre et la connivence qu'elle établit avec l'oralité. Ce trait distinctif en constitue un critère de totalité et, en conséquence, un levier de sa plus grande délectation à réception, et ce en raison des options de plurivalence que les genres oraux traditionnels incrustés dans sa forme favorisent.

[Luc Claude Ngueu](#)

COMPTES RENDUS

I - Marie-Antoinette Bissay, *À la découverte des Espaces de Vassili Golovanov entre Éloge des voyages insensés et Espace et labyrinthes*, L'Harmattan, Espaces littéraires, 2019, 211p.

L'immense majorité des grands créateurs étant d'accord sur le fait qu'une œuvre réussie est celle qui crée dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur un effet de vie, il faudra que la critique en tire peu à peu les conséquences. Quand une œuvre vise à éveiller dans la cohérence une réponse complète bien que caractérisée par un style original, il faut que cette mise en éveil, en émoi, se retrouve dans le travail de la critique.

En littérature, la critique actuelle a trop tendance à s'intéresser en priorité à l'intrigue, au message, aux thèses, aux influences reçues et subies, à l'intertextualité et aux techniques d'écriture quand elle ne s'amuse pas à déconstruire ce qui est d'abord une construction. En somme, elle se cantonne au niveau des concepts. Elle n'a que quelques adjectifs plus ou moins à la mode pour la beauté de l'œuvre et elle oublie de tenir compte de tout ce que Marie-Pierre Lassus nomme si bien l'*homo resonans*.

La vraie critique est donc celle qui offre à l'œuvre toute une personnalité, c'est-à-dire une culture, une sensibilité, des goûts, des croyances, une morale, des intuitions sans oublier l'inconscient. Elle prend le temps de laisser naître une expérience de vie. Ensuite, passant par l'introspection, elle cherche à comprendre la manière dont les faits qui sont dans l'œuvre ont généré les effets de lecture. Et c'est alors seulement qu'elle commence à prendre du recul par rapport à son expérience pour la dire dans un langage intelligible s'exprimant en toute franchise et en parfaite ouverture à l'Autre.

En même temps les critiques découvriront que la critique d'art (si souvent ennuyeuse à rédiger et à lire) est un bonheur. L'art étant l'un des moyens donnés aux humains pour se construire heureux, comment les critiques n'y trouveraient-ils pas le bonheur d'être et de transmettre ?

Or, en lisant l'étude de Marie-Antoinette Bissay sur Golovanov, il semble bien qu'elle se dirige vers une nouvelle critique, vers la critique totale d'une œuvre totale. Aussi est-elle partie du choc de la lecture de cet auteur, du choc qui avait d'abord été

celui de la traductrice Hélène Châtelain dont le travail est un « petit miracle (p. 18) ». Ce choc ayant été longuement et lucidement mûri, Marie-Antoinette Bissay en est arrivée à un livre dont elle dit elle-même qu'il est « fou, voire insensé, tout en étant un essai analytique, critique, poétique et artistique (p. 18) ». L'émotion esthétique due à la rencontre d'une œuvre d'art est la source vive du travail intellectuel effectué.

Mais pour prolonger encore l'effet artistique, la chercheuse a organisé un dialogue avec un artiste, Serge Popoff, qui a interprété en poète et en dessinateur sa propre émotion.

Vassili Golovanov est donc un journaliste, un explorateur, un photographe et un écrivain né en Russie en 1960. Il est fasciné par le Grand Nord et tout particulièrement par l'île de Kolgouev, qui est une île polaire de la mer de Barentz. Ce qu'il y cherche, c'est, au fond, l'Aventure humaine : le temps, l'espace, l'histoire et la culture, certes, mais aussi son identité, son écriture et, finalement, l'absolu.

Pour nous faire découvrir à notre tour tous les aspects labyrinthiques de cette aventure totale, Marie-Antoinette Bissay a choisi un itinéraire qui part de la quête de soi et de la fuite de Golovanov d'une Russie post-communiste où il est difficile de trouver sa place. Il lui faut partir vers le Grand Nord qui « donne souvent le sentiment de ne pas être sur terre [...]. Une terre d'avant l'homme [...]. L'histoire n'a pas commencé. Le monde, jeune, resplendit de fraîcheur (cit. p. 26) ».

Le chapitre suivant étudie l'importance de l'écriture pour Golovanov. Il y cherche et trouve une fusion salutaire. L'écriture est ivresse et exaltation. « L'art et la vie écrit-il, ne sont qu'un : ton œuvre est ta vie. Ou alors, l'art devient le moyen d'accéder à l'intensité suprême de la vie (cit. p. 49) ».¹ L'écriture de Golovanov est une écriture totale, à la fois journalistique et intime, philosophique et ethnologique, conteuse et artistique.

Elle est d'ailleurs (chapitre I, 3) nourrie par de nombreuses lectures. Golovanov est, en effet, toujours accompagné de livres parmi lesquels se trouvent des classiques de l'aventure comme Defoë, Stevenson, Melville et Jules Verne, des explorateurs du grand Nord russe et des écrivains comme Andreï Platonov ou Khlebnikov auquel Golovanov consacre tout un chapitre.

La suite de l'essai est consacrée aux différents espaces selon Golovanov. Ils sont tous liés les uns aux autres dans un ensemble cohérent.

¹ Ce texte – et il y en a d'autres – est évidemment à ajouter au corpus mondial de la théorie de l'effet de vie.

La pensée du temps (chap. II, 1) entrelace le temps présent, le temps de l'écriture, celui de l'histoire et de la politique et le temps des mythes et des légendes sans oublier celui des philosophes. C'est qu'ils sont placés comme en échos les uns des autres. Ainsi, par exemple, le temps qui passe, celui de l'instant, est-il vécu dans la musique des mots, des images, des souvenirs et des désirs qui l'accompagnent.

Mais Golovanov explique aussi comment le peuple de Kolgouev, les Nenets qui sont des nomades suivant les troupeaux de rennes ont vécu – et souffert de – l'époque communiste des sovkhoses et ensuite son effondrement.

Le flux vital qui anime le temps se retrouve dans les espaces (chap. II, 2). Golovanov raconte ses explorations, peint les villes et les paysages, précise la cartographie de l'île. La vivacité de son style entraîne le lecteur par exemple à propos de la toundra. Elle s'ouvre « en plis souples, rythmés par le jeu subtil de nuances de vert, assemblés en draperies créant l'illusion d'un décor. Sa tranquille majesté était celle d'une fugue fantastique, mais, sur le point de faire retentir son thème, pétrifiée dans le silence solennel qui précède le premier accord, elle ne résonnait pas encore, elle s'apprêtait à devenir musique (cit. p. 115) ». L'espace est poétisé.

Marie-Antoinette Bissay en donne de fins commentaires littéraires avant de montrer, dans les deux derniers chapitres de son essai, comment Golovanov aboutit à une cosmogonie puis à un absolu.

A Moscou (chap. II, 3) l'espace et le temps, c'est-à-dire la vie qu'on mène est éclatée et morcelée en parcelles séparées qui ne font pas sens, ce qui est justement la quête de Golovanov. En faisant l'expérience du long voyage, il découvre le tissage du temps et de l'espace. C'est en fait une cosmogonie. L'unité si ressentie de l'espace-temps donne un sens au moi qui l'éprouve. Elle lui permet de se connaître en prenant la forme de l'intégration du monde en soi. Elle unit le tangible et l'intangible dans le concret de la beauté et dans le flux du monde. Et pour reprendre une expression qui nous a frappé « Le point nodal de l'être se situe au cœur du tissage espace-temps dans le mouvement de l'univers (p. 142) ».

Ainsi (chap. II, 4) Golovanov en arrive-t-il à la question du sacré. Elle est une donnée majeure de l'âme russe qui « grouille dans l'irrationnel (p. 150) ». De l'animisme et du chamanisme au réveil orthodoxe après la chute du communisme, la Russie, de l'extase à la théologie en passant par la foi des « vieux-croyants », les Raskolniki, cherche et trouve des liens avec l'Absolu. Golovanov est un angoissé qui cherche aussi : « Au-delà nul ne sait ce qu'il y a, mais il y a ou il y aura quelque chose[...]. Qu'y a-t-il au-delà ? Nous l'ignorons. Nous ne connaissons pas le mot de passe qui nous permettrait d'y accéder (cit. p. 157) ».

Mais Marie-Antoinette Bissay cite aussi des passages témoignant d'une Présence : « Dans le désert, où des sables blancs, incandescents, forment un gigantesque autel du Soleil, l'ombre bleue d'un pangolin s'imprime soudain sur cette feuille brûlante et on comprend qu'Il est là. Dans les terres du Grand Nord, c'est dans l'éclatante splendeur du ciel d'hiver qu'Il se manifeste (cit. p. 148). »

Marie-Antoinette Bissay voit la synthèse de ces deux points de vue dans les textes où Golovanov, liant le temps, l'espace et la mort y découvre la contemplation.

La troisième partie du livre suggère artistiquement les prolongements générés par toute œuvre réussie dans la profondeur du corps-esprit-cerveau d'un lecteur donné et dans la sphère du grand public. Marie-Antoinette Bissay et le dessinateur Serge Popoff organisent entre eux et avec Golovanov un dialogue qui s'élève par une série de paliers.

On découvre sur le premier une série de cinq dessins au trait directement inspirés par la lecture des deux livres de Golovanov. On y devine des visages et des corps dont les esquisses nerveuses, imbriquées, imparfaites et énergiques à la fois expriment et la force de l'élan vital humain et ses échecs.

Un second palier rassemble de courts textes de Serge Popoff précisant les suggestions des dessins. Il s'agit bien de montrer le « méli-mélo » des clartés et des obscurités de l'humain en quête de lui-même.

Sur un troisième palier, Serge Popoff explique que cette quête est au fond celle d'un besoin d'intangible, d'immatériel, sous la tangibilité du monde réel.

Guidés par Marie-Antoinette Bissay, nous montons alors au palier suivant, celui de l'image-texte. On y retrouve le style des premiers dessins, mais ils sont entourés de mots tronqués et de lettres empruntées à plusieurs alphabets. À y regarder de près, ils nous renvoient aux thèses de la terre et du divin. Leur disposition sur la page complète le flou ailé des traits du dessin d'une manière très heureuse. On y lit les deux faces de l'humain : d'un côté l'intuition, l'élan, le fluide, de l'autre la rigueur et le concept.

Serge Popoff aurait pu s'arrêter sur la très belle image de la page 182. Mais il a voulu atteindre un cinquième palier où il nous offre six textes poétiques dont trois sont des calligrammes. Se servant des vides et des pleins de la page, il revient sur les principaux thèmes du livre, le Grand Nord, le voyage, la quête, l'humain avec ses manques et ses forces...

[Marc-Mathieu Münch](#)

II - Yvon Quiniou, *L'Art & la vie*, 2015, Le Temps des Cerises, et, du même, *Apologie du matérialisme*, 2019, Encre marine.

1. *L'Art & la vie*

Dans les premières années du XXI^e siècle, lorsque j'ai tenté de savoir s'il n'y avait pas quand-même, dans l'extrême diversité de la réflexion philosophique sur l'art, une tendance nouvelle et profonde capable de nous sauver de l'éparpillement théorique, je pensais l'avoir trouvée dans le rapprochement de l'art et de la vie. John Dewey, Mikel Dufrenne, Gilles Deleuze et Paul Audi, après Cassirer, se trouvaient sur cette piste. Mais je ne pouvais savoir qu'Yvon Quiniou était en train d'écrire un livre majeur pour montrer justement que « l'art est une production vitale qui est toujours chargée d'un *sens vital* (p. 97) », ce qui est en somme la conclusion à laquelle je suis arrivé par d'autres chemins, ni que ces deux chemins s'interrogeraient et se complèteraient richement.

La problématique de *L'Art & la vie* est celle d'un penseur qui veut et sait dire le lieu d'où il parle, celui où se croisent son expérience intime et mystérieuse de l'effet de l'art au lendemain d'un deuil et son interrogation de philosophe prêt à tester son « matérialisme intransigeant (p. 7) ».

Aussi le lecteur comprend-il aussitôt l'enjeu du test : L'expérience intime de quelque chose « qui nous dépasse et nous exhausse (p. 115) » va-t-elle mettre en cause l'immanence du matérialisme et attribuer à la nature de l'art une dimension transcendante ?

Laissant de côté toutes les nombreuses théories philosophiques de l'art qui ont cherché la beauté seulement dans l'essence de l'objet beau, Yvon Quiniou part de l'esthétique de Kant qui a su, le premier, penser le jugement esthétique, c'est-à-dire notre rapport aux œuvres d'art. Cela le conduit ensuite naturellement à l'esthétique non pas du Nietzsche de *La Naissance de la tragédie*, mais à celui, proche de Darwin, qui fut penseur de la vie, de la physiologie et de la volonté de puissance expliquant toutes les productions culturelles de l'homme y compris la morale, la religion et ... l'art. Il en tire que l'art est donc un reflet du monde qui n'est « pas un reflet de la réalité objective extérieure ou intérieure [...] mais un reflet de l'interprétation que, spontanément et donc inévitablement, nous en opérons dans notre relation vitale au monde et à travers l'art [...] (p. 44) ».

L'Art & la vie passe ensuite, et toujours très naturellement, aux sciences humaines et à leurs conceptions du phénomène humain en tant qu'un aspect du phénomène vie. Aussi Yvon Quiniou se réjouit-il, comme je l'ai fait moi-même, de tout ce que la psychanalyse, la psychologie, la sociologie et même les neuro-sciences apportent à la

connaissance de l'art. Il insiste plus particulièrement sur l'apport de Freud, de Marx, de Bourdieu et de Vygotski que de nombreux lecteurs découvriront sans doute grâce à lui.

Vygotski, justement, nous ramène à la question de la forme en disant que si « l'art est une technique sociale du sentiment (cité p. 90) », tout sentiment n'est pas de l'art. Il y a une efficacité de la forme. Elle est différente du contenu. Elle fait jouer d'autres affects. Elle sollicite l'imagination, l'ordre, le rythme, l'harmonie et la catharsis.

Or son fonctionnement est mystérieux. Il ne tient parfois qu'à un petit détail comme au petit mot « net » dans le vers célèbre de Paul Valéry qui fait d'une phrase très apodictique affirmant que « l'insecte gratte la sécheresse » un miracle de notre poésie :

L'insecte net gratte la sécheresse.

Et pourquoi ? A quoi tient ce miracle et pourquoi crée-t-il un même effet de surgissement chez un si grand nombre de lecteurs par ailleurs très différents les uns des autres ? Tout le problème est là et notre matérialiste exigeant a l'immense honnêteté de nous le faire voir dans toute sa clarté. Il faut, dit-il, « choisir entre l'idée d'une transcendance de l'art par rapport à la vie [...] et l'idée de son immanence radicale à cette vie... (p. 95) ».

En une vingtaine de pages d'une densité rare, Yvon Quiniou réussit à confronter si bien les arguments pour et contre et leurs limites qu'il aboutit à définir parfaitement la problématique actuelle de l'immense question de l'art. Qu'on en juge.

On ne saurait d'abord, dit-il, sortir de l'immanence de l'art puisqu'on vient de voir que les sciences humaines repèrent scientifiquement dans l'art la présence de tous les éléments divers de notre vie vécue.

Il ne peut donc pas dire la Vérité. Le poète ne peut être ni un voyant (Rimbaud) ni un habitant des gouffres (Michaux). Il n'est pas dans la présence de l'Etre (Heidegger). Il n'est pas non plus (Bergson) dans l'antichambre de la métaphysique.

Il re-présente pourtant et doublement le réel en s'y référant une nouvelle fois et en le présentant autrement à travers son interprétation.

Mais sa subjectivité l'empêche de passer à l'abstraction, ce qui est la condition de l'accès à la Vérité...

quoique.... l'art ait sa part de vérité puisqu'on peut dire qu'il témoigne de la multiplicité des éléments de la vie qu'il véhicule. Il contient en effet un bouquet de formes, de vécus, de besoin de s'exprimer, d'interprétation et, bien entendu de savoir créer.

Et de donner au passage un très bel exemple de cette multiplicité en citant l'épigraphe qui se trouve sur la tombe de Rilke (cit. p. 109).

*Rose, ô pure contradiction, volupté de n'être le sommeil de personne
sous tant de paupières.*

Mais si les émotions de la vie sont dans l'objet d'art, toute émotion n'est pas de l'art. Il faut donc revenir à la beauté de la forme ... ce qui est impossible puisque l'histoire des styles nous montre qu'elle est visiblement plurielle.

Tel est donc le paradoxe : « [...] en disant « c'est beau ! » je ne sais pas pour autant – au sens fort de « savoir »- *ce qu'est le beau ou en quoi cela est beau* (p. 114) ».

Alors ? ? Y a-t-il illusion de transcendance ? Yvon Quiniou est tenté par cette solution qui est aussi celle de Genette, mais *quid* de la « force » de cette illusion ? Est-elle toute dans le riche contenu de vie des œuvres d'art ? N'est-elle pas quand même dans la beauté ? Et ne faut-il pas finalement avouer qu'il y a là « une forme d'opacité ou de semi-opacité (p. 117) » ?

2. L'Apologie du matérialisme

Notre matérialiste exigeant ne pouvait évidemment pas en rester là. Il fallait revenir à la question du matérialisme. Cela a donné un autre livre très authentique, son *Apologie du matérialisme* qui vient de sortir chez Encre marine.

Yvon Quiniou y revient sur la question de l'art comme « système irréductible (p. 95) » selon certains auteurs et, il l'avoue, selon la force de l'émotion esthétique qui est souvent irrationnelle, extatique, métaphysique et due, encore une fois, à la forme. « Peut-on alors en rendre compte sans pointer un fonctionnement de facultés ou un sens esthétique distinct de notre vie empirique, inaccessible à une science matérialiste ? (p. 115) ». Y a-t-il, en d'autres termes, un véritable mystère du beau ou seulement un sentiment de mystère ?

Yvon Quiniou conclut en choisissant cette dernière solution. Il l'argumente fortement par l'importante subjectivité individuelle de toute expérience esthétique, par l'apport des neuro-sciences qui commencent de comprendre ce qui se passe au niveau des milliards de cellules du corps-esprit-cerveau, par les propriétés objectives de l'objet beau et par le besoin humain, vital, de penser que ce qui est beau « pour moi », l'est aussi « pour tous ».

Il y a donc illusion, c'est-à-dire qu'il y a des raisons immanentes pour se sentir au-delà de l'immanence. Le test est réussi !

3. L'apport de l'effet de vie

Or, c'est exactement ici que nous nous rencontrons sur deux chemins différents. Né dans une famille de musiciens, j'ai d'abord vécu totalement la puissance de « ce qui nous dépasse et nous exhausse ». Mais ensuite, n'ayant pu en faire ma profession, je suis devenu comparatiste spécialiste des théories littéraires et j'ai vécu totalement le drame du monde actuel : ne pas pouvoir, ne pas vouloir définir l'art qu'il pratique pourtant tous les jours avec succès.

Pour sortir de ce drame, délaissant la philosophie, je me suis donc tourné vers les arts poétiques des plus grands écrivains, c'est-à-dire de ceux dont les œuvres sont entrées dans le patrimoine de l'humanité. J'y ai d'abord trouvé, oh surprise, une de ces durées longues que les comparatistes ont du mal à admettre, celle d'une période définissant absolument l'essence de la beauté artistique allant, en Occident, des premiers textes disponibles à la fin du XVIII^e siècle, puis celle du relativisme qui renonçait à définir cette beauté en raison de ce que j'ai nommé « le pluriel du beau ». Mais, autre surprise, encore plus difficile à admettre, j'ai découvert, à force de longues décennies de lectures et de relectures, qu'il y avait, sous ces deux longues durées, une troisième longue durée les incluant toutes deux et... résolvant leur contradiction. Cette troisième longue durée est un invariant d'*homo sapiens*². Il montre qu'une œuvre est réussie lorsqu'elle provoque un effet de vie dans le corps-esprit-cerveau d'un récepteur.

Or cet invariant confirme les thèses d'Yvon Quiniou lorsqu'on va voir de près ce qu'il contient. Il affirme que l'effet de vie a lieu lorsque toutes les aptitudes du corps-esprit-cerveau sont sollicitées³. C'est une mise en éveil, à proprement parler une mise en vie de toutes les strates, de tout le bouquet de notre être. Autour d'un certain nombre de variants, comme le sont le genre, le sujet et le style, il met en branle en même temps nos pulsions, nos affects, nos facultés, nos stratégies et bien entendu notre culture.

Il crée une résultante émotionnelle précise mais dont la conscience claire ne peut analyser les données qui sont alors trop nombreuses. C'est par exemple le cas de l'épigraphe de Rilke. A le lire, se lève en nous un effet mystérieux qu'on n'a ni le temps ni le moyen d'analyser. Mais ce n'est pas parce que notre lucidité est dépassée

² On le trouve dans toutes les civilisations. Pour la Chine, voyez sur ce site mon compte rendu de François Jullien, *Cette étrange idée du beau*, in RIAA N° 2, p. 154.

³ « Toutes », en principe. Dans le fonctionnement réel des cas particuliers, il s'agit plutôt d'une tendance.

qu'elle est pour autant en contact avec une Essence. Il y a bien illusion quand on ramène l'effet à une cause transcendante.

De plus comme l'objet d'art est concret et face à nous, on projette sur lui tout ce qu'il provoque en nous selon un procédé psychologique bien connu. Ainsi s'explique le mystère apparent de la *présence* plus que concrète, vivante, de cet objet. Ainsi s'explique aussi le sentiment d'avoir réellement connu les personnages d'une œuvre ou vécu les événements d'une histoire. C'est aussi grâce à l'effet de vie que l'histoire de Cendrillon peut faire du bien à un enfant mal-aimé.

Maintenant pour aller plus profond dans la compréhension du fonctionnement du phénomène art, il faut se demander pourquoi toutes les œuvres ne réussissent pas, il s'en faut de beaucoup, leur effet de vie. Oui pourquoi tous les tableaux qui sont pourtant pareillement devant notre regard des objets concrets représentant des éléments de la réalité figurative ou non, ne sont-ils pas beaux dès lors qu'ils font allusion à de nombreux éléments de nos vies ⁴?

La théorie de l'effet de vie précise ici l'effet de mystère. Elle ne livre pas que le principe de l'effet de vie, elle en donne aussi, sinon des règles comme au temps du beau absolu, du moins les conditions minimales⁵.

La première (mais ici l'ordre est sans importance) exige une cohérence évidente. Dans le cas d'un tableau, par exemple, il faut qu'il soit composé de manière à imposer une cohérence au premier regard.

La seconde conseille de choisir un matériau qui nous parle déjà dans la vie quotidienne, comme les couleurs, les sons, le bois, la pierre...

La troisième exige une forme vive, c'est-à-dire une forme qui sollicite, qui éveille notre sens des formes.

La quatrième est l'art de faire appel à tout ce que le récepteur a envie d'investir dans sa rencontre avec l'œuvre dont il se sait, se veut, le co-créateur.

La cinquième est celle que l'on peut appeler la plurivalence. Elle est la technique consistant à solliciter en même temps plusieurs niveaux ou domaines du corps-esprit-cerveau. Elle est magnifiquement illustrée par les figures de style, mais elle existe dans tous les arts.

En somme l'œuvre d'art n'est pas un objet, mais un phénomène. Il fonctionne selon un régime qui lui est propre. Il nous donne la possibilité de faire l'expérience d'une

⁴ Qu'on me permette de mettre en garde les jeunes critiques. Il ne suffit pas de repérer dans une œuvre un grand nombre de strates de l'humain pour avoir affaire à un chef d'œuvre. Il faut savoir montrer comment l'effet de vie a eu lieu et comment il est né du contact avec des techniques inventées pour cela. Il y faut toute une pratique de l'introspection.

⁵ Je me borne ici à énumérer ces conditions qui ont été longuement développées dans mes autres écrits.

quasi-vie : une quasi-vie capable à la fois d'enrichir notre expérience, de découvrir nos folies et nos passions, de nous consoler et de rêver un monde meilleur ou simplement de lui échapper le temps d'une lecture.

Aussi faut-il – c'est la sixième condition – pour créer ces objets des créateurs ayant le talent spécifique à ce régime. Il faut le génie de sentir, inventer, combiner ce qui dans un objet gratuit saura, comme un aimant, attirer à lui l'attention cohérente de tout notre corps-esprit-cerveau. Il faut savoir passer de « L'insecte gratte la sécheresse » à « L'insecte net gratte la sécheresse » !

Par là même il faut que l'œuvre d'art sache s'adapter à toute la diversité des lecteurs un peu comme un labyrinthe fée qui saurait offrir au moment de la visite un itinéraire spécifique à chacun de nous.

Il n'en est peut-être pas de meilleur exemple que la rose de Rilke. Les lectures possibles sont innombrables, mais ne sont-elles pas toutes dues au grand art de choisir et de placer les mots afin de plonger dans la profondeur des aptitudes humaines ?

4. Retour à l'Apologie du matérialisme et à l'artologie.

Maintenant si la théorie de l'effet de vie apporte quelque chose à celle d'Yvon Quiniou, son *Apologie*, de son côté, interroge beaucoup la théorie de l'effet de vie et ceci tout simplement parce qu'elle pose la question de la vérité de la science.

En créant, dans l'indifférence quasi générale, une science de l'art, j'ai voulu fonder une discipline reposant sur des arguments convaincants pour tous les esprits sans préjugés et bien documentés quant à l'histoire des arts. C'est dire que je voulais m'adresser à la fois à des esprits très conscients du pluriel des esthétiques, mais désireux, en même temps, de savoir si elles n'avaient pas un élément commun.

En épistémologue, Yvon Quiniou montre que la pensée du réel n'est pas le réel. En pensant le réel, l'humain ne peut s'empêcher d'y mêler les catégories de sa manière de penser. Il ne réussit qu'un reflet. « L'homme n'est pas extérieur au rapport pensée (scientifique)/réalité puisque c'est par sa propre pensée qu'il se forge une image intellectuelle [...] (p. 43) ». L'image ressemble à l'objet, mais aussi à l'appareil photo.

Mais dans le domaine de l'art la question est particulièrement complexe parce que la pensée de l'art ajoute les passions et la culture d'un individu-penseur aux catégories de la pensée d'*homo sapiens*. L'image ressemble donc et à l'appareil photo et au photographe. On s'éloigne d'autant de l'objet à penser. De ce point de vue, les sciences humaines sont plus difficiles que les sciences exactes puisqu'on ne sait

jamais exactement où s'arrête la part de la nature humaine et où commence celle de l'individu et de sa culture.

Or il semble évident, dans ce contexte, que le critère de l'effet de vie qui est un invariant anthropologique se situe au-delà des passions et des cultures du seul fait qu'il est universel. C'est donc, semble-t-il, au point où nous en sommes, un bon critère.

Reste à se demander s'il est vraiment universel. Ayant passé plus de cinq décennies à lire et à comparer tous les arts poétiques que j'ai pu trouver, il est certain 1 que je n'ai pas tout lu et 2 qu'il y a de grands créateurs qui ne se sont pas exprimés. J'avoue donc que l'effet de vie n'est pas encore un invariant absolument prouvé. Telle est bien la raison pour laquelle j'ai présenté l'artologie comme un prolégomène à la future science de l'art. Pour la créer définitivement, il faudra une école plus importante que celle qui existe actuellement avec des chercheurs de tous les arts et de toutes les disciplines, des rencontres, des colloques et des congrès.

Mais les exigences de notre épistémologue sont encore plus dures. Il dit précisément que « si la vérité est, en droit, universelle, devant provoquer tôt ou tard un accord de fait, tout accord de fait, fût-il universel, n'est pas un critère sûr[...] (p. 45) ». Il demande donc d'entrer dans la « pratique (p. 46) » et cela de quatre façons. Premièrement une théorie vraie doit relier des « faits qui sans elle demeureraient sans lien [...] (p. 47).

La théorie de l'effet met en relation explicative la contradiction historique des deux grands systèmes théoriques occidentaux : l'absolutiste qui échoue à expliquer le pluriel du beau ayant régné depuis les premiers textes jusqu'au XVIIIe siècle et le relativiste qui règne depuis et qui échoue, lui, à définir l'art en tant que tel alors qu'il existe de toute évidence. Elle explique aussi comment on passe des faits aux effets et comment on invente des faits créateurs d'effets comme le sont la rime, l'allitération et des dizaines d'autres⁶. Elle explique pourquoi beaucoup d'œuvres ne passent pas à la postérité et pourquoi l'art nous rend encore sensibles à des thèmes qui ne nous concernent plus dans la vie réelle comme la mythologie par exemple.

Deuxièmement, il faut une « vérification *expérimentale* en laboratoire [...], (p. 47).

Etant à la retraite et donc dans l'incapacité de travailler en laboratoire, je puis cependant témoigner que les travaux pratiques d'études de textes que j'ai eu la chance de pratiquer toute ma vie de professeur de littérature me permettent d'affirmer, mieux, de raconter, que les T.P. sont un laboratoire. On y rencontre trois choses merveilleuses. D'abord l'enthousiasme des étudiants -et je veux ici rendre

⁶ C'est ici toute l'erreur d'un certain art contemporain : créer des faits nouveaux sans se soucier d'un autre effet que de banale surprise.

hommage tout particulièrement à mes étudiants messins. Ensuite le doute -et c'est heureux !- parce qu'il ne fait que prouver que les habitudes acquises par ces étudiants dans les écoles d'art, dans les conservatoires de musique et dans les universités avaient ancré dans leurs habitudes la manie de *comprendre* avant tout des œuvres qui ont été créées pour être *vécues*. Enfin la joie de tous ces jeunes ayant enfin trouvé un lien entre leur émotion esthétique et la façon d'en parler. Mais ceci dit, il semble que nous sommes encore très loin de l'expérimentation en laboratoire.

Troisièmement la bonne théorie est celle qui permet de prévoir un événement.

On ne peut évidemment pas demander à la théorie de l'effet de vie, qui n'est qu'un écrit, de dire qu'un tel qui vient de publier son premier roman, passera à la postérité ou non. Mais on voit dans l'histoire que les grands artistes qui ont été incompris de leur temps comme van Gogh ont toujours été reconnus par quelques-uns de leurs pairs.

Quatrièmement, enfin, l'épistémologie exige de la théorie vraie qu'elle « nous permette d'intervenir pratiquement via la technique ou l'action adéquate sur la réalité...(p. 48)». La réponse est immédiate : en art, c'est l'art thérapie qui répond à cette question. Si, véritablement, le bel objet est celui qui crée un effet de vie, alors il faut qu'on puisse l'utiliser pour aider ceux qui cherchent à vivre mieux. Et là, les exemples sont innombrables. Ils concernent d'abord la biographie d'innombrables artistes qui avouent, comme Wagner, qu'ils ne vivent que grâce à l'art et ensuite tous ceux qui croient en l'art thérapie qui la pratiquent et qui en bénéficient.

Il y a enfin, à toute époque, une très bonne raison pour méconnaître un nouvel artiste ou une nouvelle théorie, c'est la raison du pouvoir en place. Elle est particulièrement puissante actuellement. Loin de moi l'idée de développer ce point. En revanche, je souhaite expliquer les deux raisons spécifiques qui sont inhérentes à la théorie de l'effet de vie elle-même. Pour la comprendre et surtout pour la pratiquer, il faut avoir recours à l'introspection. Elle seule permet de montrer le rapport entre les faits qui sont dans l'œuvre et les effets qui sont dans le récepteur. Or l'introspection est difficile. Il faut répéter de nombreuses fois la lecture et savoir en surprendre analytiquement des effets qui veulent vivre en même temps. Il faut défaire, disséquer un système qui ne peut être que vivant. C'est l'éternelle histoire de l'amoureux qui ne veut pas s'expliquer l'amour qu'il vit si bien. Mais inversement, cette difficulté supplémentaire conforte la différence de régime entre l'art et la pensée analytique et nous donne une grande leçon pour mieux connaître tout ce qui est vivant.

5. Conclusion

L'Aplogie du matérialisme qu'il n'a pas été possible ici de discuter dans tous ses chapitres, se termine comme prévu par une justification du matérialisme. Mais Yvon

Quiniou y ajoute une ouverture remarquable. Dans l'état actuel de nos connaissances sur le cosmos et le microcosmos et donc dans l'état actuel de l'évolution de notre espèce, rien ne prouve qu'il n'y a pas une limite éventuelle à l'ontologie matérialiste. J'adhère d'autant plus facilement à l'idée qu'il pourrait y avoir quelque chose au-delà de ce qui est aujourd'hui accessible que le régime de l'art me donne l'expérience d'un autre régime, d'un régime bien différent de ceux que nous connaissons dans la science, dans la technique, dans l'économie, dans la politique... Nous ne sommes peut-être pas au bout de l'aventure de l'évolution...

[Marc-Mathieu Münch](#)

III - Marie-Pierre Lassus, *Le Non-savoir. Paradigme de connaissance*, EME éditions, 2019, 342p.

Maintenant que ce ne sont plus seulement des adultes mais même des enfants des écoles qui sonnent l'alarme d'une possible prochaine catastrophe de la vie sur terre, maintenant que de toute façon il est de plus en plus évident que la croissance sauvage est incapable de justice sociale et repose sur de fausses valeurs, il faut que tous ceux qui sont à même de penser leur vie et leur action le fassent en fixant leur regard sur ce qui est à venir. Tel est la magnifique tentative de Marie-Pierre Lassus dans un livre dont le titre quelque peu surprenant attire l'œil du lecteur curieux de pensée complexe. Il combine quatre choses qui sont des données immédiates du monde : le doute sur la valeur de la connaissance, l'expérience de la misère, la pratique de l'art et la quête d'une humanité en résonance.

Marie-Pierre Lassus est, en effet, la musicologue qui a créé à l'université de Lille le master ARS (Art et responsabilité sociale) et qui, avec ses étudiants, fait découvrir aux détenus volontaires du Nord de la France le bienfait des arts.

Aussi se présente-t-elle comme la chercheuse « qui renonce à adopter le point de vue en surplomb de l'universitaire en quête de vérités immuables et universelles » et qui se veut « comme un être vivant qui pense avec son corps [...] pour arriver à une nouvelle conception du vivant [...] susceptible d'améliorer le vivre ensemble dans nos sociétés à venir (p. 12 et 13). » Il s'agit donc de créer un nouveau paradigme de recherche-action et de recherche-création.

Or chercher, chercher vraiment, c'est douter, c'est glisser sous les bases du savoir un regard soupçonneux pour voir si le socle en est solide. C'est alors que l'on découvre que ce socle, l'objectivité, n'est pas tout mais que nous avons aussi un sixième sens souvent étouffé qui nous relie spontanément aux êtres et même aux choses dont il

nous donne par intuition une connaissance non discursive. Ici, Marie-Pierre Lassus se réfère évidemment à Bergson, à Bachelard, à H. Arendt, aux poètes et bien sûr au théâtre des sens et à la mésologie développée par A. Berque. Quant à la science moderne, ne montre-t-elle pas que tout est en interaction, en résonance dans l'univers ?

Le véritable but d'un humain sur cette Terre n'étant donc pas de savoir mais de bien s'épanouir dans et avec le monde, l'itinéraire du chercheur doit comprendre les trois phases qui donnent au livre son plan : chercher, créer, s'émerveiller.

La recherche, donc, ne doit pas se contenter de l'objectivité à la mode dans les universités parce que celle-ci réduit le monde à des images claires, analytiques et mises à distance des sujets.

Pour connaître, il faut d'abord naître au non-savoir, aux mystères des sujets, à l'intuition. Il faut expérimenter les relations avec les milieux, la mémoire organique, le besoin de tracer et de s'exprimer. Il faut, peut-être surtout, découvrir le poétique en nous. C'est que l'art accède à une plénitude de vie qu'il peut donner à ceux qui ne l'ont pas. Il a donc, comme le disent les artistes, une responsabilité sociale. Marie-Pierre Lassus cite en particulier Camus, Zao Wou Ki, A. Gatti, Guillevic. Elle apporte enfin le riche témoignage de son action dans les prisons et conclut avec Albert Camus que l'esthétique est cette « faculté de sentir et de se sentir vivant » (cit. p. 145) et avec Francis Ponge que l'art « donne l'espoir qu'un nouveau départ est toujours possible dans la vie où il ne s'agit pas tant de connaître que de naître (cit. p. 148) ».

Marie-Pierre Lassus ne se contente donc pas du savoir de l'université. Elle montre avec Foucauld et d'autres comment le pouvoir, l'économie, l'employabilité, l'efficacité dominant de plus en plus le monde universitaire. Comment le modèle objectif des sciences exactes au service des techniques pousse les sciences humaines à ne tenir compte ni de la subjectivité ni de la relativité pourtant inhérentes au fonctionnement de l'humain. Elle cite *Le Croisement des savoirs* du Groupe de Recherche Quart Monde Université et se réfère à tous les penseurs qui ont compris que la connaissance n'est pas qu'un reflet des choses, mais aussi de l'homme connaissant. Elle nous rappelle le magnifique passage où Nietzsche dit que l'homme est *en délire* lorsqu'il s'imagine être placé en spectateur et en auditeur devant le monde dont il fait pourtant partie. Elle se réfère encore à la pensée orientale et au nouveau paradigme de l'intégration selon J. F. Billeter.

A lire ces pages, on sera étonné du grand nombre de penseurs et pas seulement d'artistes du XXe siècle ayant vu les limites, pour appréhender l'humain, de la clarté objective et senti ou compris ce que l'on peut nommer le « savoir de la nuit ».

Au Théâtre des Sens voir dans la nuit c'est « écouter sa propre vitalité en résonance avec celle du milieu sensoriel traversé et s'y ressourcer à la faveur de l'obscurité (p. 196) ». Il est fondé sur l'incertitude et la participation. Il est proche de la création poétique. E. Vargas, le créateur de ce théâtre, vise à nous faire perdre le *je* de l'objectivité au profit d'une présence au monde et à nous-mêmes nous faisant non pas comprendre mais expérimenter que nous sommes dans l'inconnu réel du monde en train de se faire.

Mais il y a aussi ce que l'on peut nommer les langages noirs de l'art (p. 231), comme on le déduit de citations de Debussy, de F. Garcia Lorca, de M. Ohana ; il y a les échos de l'ombre, le savoir de l'écoute et finalement une promesse d'aurore car « la nuit met en veilleuse les activités quotidiennes du jour, offrant les conditions idéales pour une autre approche de la réalité, poétique et plus intime qui révèle des sonorités d'être (p. 238) ». Il faut donc poursuivre l'enquête, « construire l'ignorance (p. 244)», devenir, en pédagogie, « un maître ignorant » comme le conseille Jacques Rancière et enfin revenir à Socrate et au mythe de la caverne pour arriver à ce qui se peut savoir par le chemin du non-savoir.

Il y a bien là un nouveau paradigme de connaissance. Non pas l'attitude du consommateur qui voit, qui prend, ou ne prend pas, selon ce qu'en juge son petit moi objectif, mais celle du nageur baigné dans le fleuve de la vie dont il est en même temps un mouvement, un moment, un lieu et l'élan vital venu du fond des âges...

Aussi la troisième partie du livre s'ouvre-t-elle non pas sur un titre qui annonce un savoir ou un non-savoir, mais un bien-être : « Participer, s'émerveiller ». Le non-savoir, qui est le bon-savoir, conduit vers le bon-heur. Marie-Pierre Lassus le voit dans l'émerveillement, « un état poétique propre à chacun en tant qu'être de la nuit, doté d'un orchestre invisible ou musique intérieure [...]. Cela fait de l'homme à la fois un poète et un musicien dont les sonorités d'être doivent s'accorder à celles des autres vivants, humains ou non-humains, pour devenir citoyens de mondes multiples pouvant nous faire retrouver le sens de la vie, contrairement à la vision actuelle d'un monde unique reposant sur l'économie marchande et la logique dualiste, identitaire (p. 262) ».

De nombreux poètes sont ici à ses côtés comme Hugo von Hofmannsthal et sa célèbre *Lettre à Lord Chandos*. Mais s'y trouvent aussi des savants comme le biologiste Jakob von Uexküll qui est l'un des fondateurs de la mésologie et qui considère tout être vivant comme un sujet percevant et agissant et, bien sûr, Bachelard. Il s'agit de rendre aux choses leur pouvoir d'émerveillement. L'expérience du Master ARS démontre que cela est possible même dans l'une des pires conditions de vie, en prison, lorsque la solitude et la méfiance provoquent la désindividuation des humains. L'orchestre permet à chacun de trouver son rôle et sa valeur dans un

vivre-ensemble qui est essentiellement un vivre-en-humain. La relation poétique fait vivre. Citons au passage quelques-unes des affirmations d'artistes confirmant l'identité ou la grande proximité entre la relation poétique et le bonheur de vivre. Voici celle de Julien Gracq dans *Préférences* : « Il n'y a pas, il n'y a sans doute jamais eu de poète, si sombre, si désespéré qu'il soit, sans qu'on trouve au fond de lui [...] le sentiment de la merveille (cit. p. 268). Voici celui de Le Clézio : « Chaque caillou, chaque herbe, chaque tache sur le trottoir, chaque goutte d'eau, chaque poussière me considère de toutes ses forces, pose sur moi son regard. Comme si derrière chaque chose pouvait surgir à chaque instant un autre monde (cit. p. 269) ». Voici deux vers de Valéry : « Un grand calme m'écoute où j'écoute l'espoir / J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre (cit. p. 270) ». Je ne résiste pas, enfin, à renvoyer le lecteur à l'admirable texte où Camus, dans *L'Exil et le royaume* nous parle de l'extase ressentie dans le désert. C'est que le lecteur est une fois de plus surpris de découvrir combien nombreux sont les penseurs modernes, mais parfois soutenus par de grands esprits d'autres temps comme Tchouang-Tseu, qui rejoignent et confirment la grande idée de Marie-Pierre Lassus qu'il est plus que temps de créer une nouvelle anthropologie pour changer un monde qui tend à l'inhumain. Dans le dernier chapitre, ils nous encouragent à déphilosopher, à retrouver l'enfant en nous, à donner dans nos écoles une véritable éducation artistique, à remettre en route le moteur de l'enthousiasme, à nous immerger dans la musique, dans l'imagination, dans l'intuition, dans la joie d'apprendre, dans les fleurs mêmes comme dans toutes les simples choses..., en somme à créer enfin une anthropologie éthique pour *homo resonans*.

Ceci dit, le moment est venu de confronter le non-savoir et la théorie de l'effet de vie et de voir ce qu'ils peuvent mutuellement s'apporter. L'effet de vie a d'abord été l'expérience personnelle incompréhensible non seulement d'un jeune chercheur mais de tous les musiciens professionnels qui l'entouraient et qui disaient que la musique doit être vécue parce qu'il est impossible de la mettre en formules.

L'effet de vie est aussi parti du refus de l'Université, en particulier de la littérature comparée, de définir l'art littéraire en tant qu'art. Les étudiants des années cinquante-soixante se souviennent combien il pouvait être dangereux, dans une dissertation, de parler d'émotion esthétique. Tout devait être sens, histoire, mise à distance et objectivité.

On en déduisait, avec Ernst Gombrich, qu'au fond il n'y a pas d'art, mais seulement des artistes ce qui est absurde puisqu'on s'oblige par là même à admettre qu'il faut un mot pour dire une chose qui n'existe pas.

Il a donc fallu faire l'hypothèse d'une éventuelle quand même définition de l'art. Pour la construire la future théorie de l'effet de vie a commencé par y mettre toutes

les données de l'*homo resonans*, ses savoirs et sa pensée claire, mais aussi ses émotions, ses zones d'ombre, ses intuitions fragiles et son imagination poétique. On y a mis aussi toutes ses contradictions, c'est-à-dire toute l'histoire de ses styles de vie qui reposent, oh combien, sur des goûts incompatibles, sur des controverses violentes et sur des guerres idéologiques !

Cette hypothèse a permis de découvrir l'invariant mondial de l'effet de vie qui donne à l'art une définition justifiant parfaitement les pratiques et les réussites du Master ARS de Lille. C'est qu'en passant par le non-savoir on retrouve un savoir et ses critères de démonstration et d'expérimentation. Bien entendu dès lors qu'on fait entrer dans la documentation toute la diversité, toute la fantaisie de la subjectivité humaine, on n'arrive jamais à tout comprendre du détail des cas particuliers, mais on arrive au moins à mettre à jour les quelques lois générales (qui sont les corollaires de l'effet de vie) conditionnant l'échec ou la réussite du fonctionnement de l'art. Il ne s'agit pas non plus de créer scientifiquement des œuvres d'art. Le génie est et restera un événement créateur spécifique, rare, mystérieux, en lui-même retransché.

Inversement la pensée du non-savoir est nécessaire au savoir qui ne saurait oublier que sa science ne sera jamais complète parce qu'il ne cessera jamais de courir, sans l'atteindre, après la complexité de l'*homo resonans*. C'est la « limite » très bien vue par Yvon Quiniou... et je considère, en concluant cet article, comme un hasard heureux que le même été m'ait donné à réagir ensemble à ses livres et à celui de Marie-Pierre Lassus.

[Marc-Mathieu Münch](#)

IV - Jean-Marc CHOUVEL : *La crise de la musique contemporaine et l'esthétique fondamentale*. Sampzon, DELATOUR FRANCE (www.editions-delatour.com), Coll. Musique et Philosophie. BDT 0155. 2018, 612 p. - 25 €.

Dans des ouvrages précédents, le théoricien et compositeur Jean-Marc Chouvel (né en 1964), professeur à la Sorbonne, s'appuyant sur l'apport de la phénoménologie et des sciences cognitives, a notamment redéfini les axes de sa pensée musicale, établi l'analyse musicale en tant que sémiologie et cognition des formes temporelles, élaboré une théorie complète du phénomène harmonique.

Comme il l'affirme dans le présent ouvrage, la crise de la musique dite contemporaine « implique toutes les parties prenantes de l'acte esthétique, du compositeur au public ». Dans cette somme, l'auteur confronte les réflexions de penseurs du XX^e siècle : Iannis Xenakis (l'avenir de la musique), Pierre Boulez (autorité de la logique, alibi de la perception), Luciano Berio (analyse auditive de

Rounds), Edgar Varèse (organisation des sons), Pierre Schaeffer (théorie des sons et recherche du sens), Bernd Alois Zimmermann (faillite du langage comme médiateur), Klaus Huber (musique au cœur de conflit entre matérialisme et « ouverture de la conscience »), Pierre Barbaud et Michel Philippot (formalisme), Alain Bancquart (considérations polyphoniques), Gérard Grisey (évolution de la forme dans son œuvre), Emmanuel Nunes (circulation et frontalité), Francisco Guerrero (forme absolue ; mathématiques et expression), Ludwig Wittgenstein (logique, langage, écoute, connaissance). La démarche globale concerne le difficile passage de la perception au jugement esthétique (du « pourquoi pas » au « n'importe quoi ») ; les problèmes de l'écoute, de la logique, du langage, de la connaissance.

Pour lui : « Ce que propose la musique moderne, c'est d'en finir avec cette idée d'un critère unique et universel de la beauté » (p. 584). Parallèlement à cette recherche concernant les critères de valeur d'une œuvre d'art, le Professeur Marc-Mathieu Münch, initiateur de la théorie de l'Effet de vie, lors d'un entretien, nous a précisé que « la question de l'art contemporain est au fond capitale pour sa théorie parce que celle-ci a été, en partie, faite pour répondre à tous ceux qui, n'ayant plus de définition du beau (à la suite du relativisme généralisé) pensent que tout peut être art et en particulier que tout ce qui est nouveau, inouï, surprenant peut être art. (...) l'effet de vie véritable doit toucher tout le corps-esprit-cerveau. C'est surtout vrai dans les arts plastiques, mais aussi partiellement en musique où le *nouveau* prend la forme de la recherche de moyens nouveaux, de formes nouvelles, d'alphabets nouveaux, de matériaux nouveaux pour la seule nouveauté. » *L'Index des noms propres* (p. 587 - 593) est très révélateur des positionnements étayant la réflexion de l'esthéticien. La *Bibliographie* (p. 599-605) renvoie entre autres aux ouvrages de référence : théories de Theodor Adorno, Vassily Kandinsky, d'Hugues Dufourt...

Spécificité du présent, appétit pour l'avenir, expérience (intime) de l'œuvre..., cette magistrale somme en faveur de la « déontologie de l'écoute » et de l'« épistémologie de la critique » représente un jalon incontournable pour tous ceux qui veulent questionner l'esthétique musicale contemporaine.

[Édith Weber](#)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Graduada em Letras Português-Inglês e Português-Alemão pela **Universidade Presbiteriana Mackenzie**. Mestre e Doutora pela **Universidade de São Paulo**, na área de Literatura Portuguesa. Tem emitido parecer para a **FAPESP**, na qualidade de assessora científica, é parecerista *Pro-Honoren* do **PIBIC Mackenzie/CNPq**, membro do conselho editorial do livro/cd dos trabalhos apresentados no Silel-2006, na qualidade de parecerista. Atualmente, é Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Suas linhas de pesquisa desenvolvem o interesse pelo estudo do **Dialogismo no discurso literário** e das **Relações intertextuais entre textos verbais e não-verbais**.

Aurora Gedra Ruiz Alvarez est professeure de littérature portugaise et comparée à l'université presbytérienne Mackenzie de Sao Paulo, Brésil. Sa thèse de doctorat porte sur la littérature portugaise contemporaine et plus particulièrement sur les relations intermédiales entre littérature et peinture. Elle a effectué son stage post-doctoral à l'université d'Indiana (USA). Ses recherches actuelles se concentrent sur deux questions : la littérature contemporaine et l'intermédialité, notamment dans la relation entre le verbal et le non-verbal.

Marie-Antoinette Bissay

Université de Pau et des Pays de l'Adour, Arts/Langages, Transitions et Relations (ALTER EA 7504), docteur ès lettres, travaille sur la poésie moderne et contemporaine autour des questions de poétique, du rapport science-poésie, de l'intertextualité, de la rencontre poésie et arts, de la traduction. Elle a publié plusieurs articles sur différents poètes : Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet, Gustave Roud, Jacques Ancet, Pierre-Jean Jouve, Charles Juliet, Robert Marteau, Yves Bonnefoy, Anne-Marie Albiach, Gérard Titus-Carmel... Elle collabore à l'organisation du colloque Gérard Titus-Carmel, 7-8-9 novembre 2018 (UPPA). En mars 2013 est paru, aux éditions L'Harmattan dans la collection « Critiques littéraires », *Lorand Gaspar ou la « force d'exister en tant que corps et pensée » : l'écriture d'un cheminement de vie*. En novembre 2013, elle a organisé un colloque international sur l'œuvre de Lorand Gaspar à l'université de Tunis. Les Actes sont parus, en juin 2015, chez L'Harmattan, dans la collection « Espaces littéraires », *Lorand Gaspar et la matière-monde*. Son essai sur *Éloge des voyages insensés* et *Espace et labyrinthes* de Vassili Golovanov paraîtra prochainement. Elle travaille actuellement sur un essai autour de la question poésie/peinture.

Julie Brock

Julie Brock est professeure à l'Institut de Technologie de Kyôto. Elle a dirigé au Réseau-Asie le projet « Lire et traduire les poésies orientales » (2 vol., CNRS-Alpha, 2013) et à l'Institut international des Hautes études de Kyôto le projet « Réception et créativité » (2 vol., Peter Lang, 2011, 2013). Elle coordonne actuellement, au sein de la Société française de Traductologie (SoFT), une recherche franco-japonaise intitulée « La traduction en tant que trajection ». Elle a publié notamment « Pour une esthétique de la littérature – Réflexion au sujet de l'Effet de vie (Marc Mathieu Münch et Itô Sei) » (Compar(a)ison, Peter Lang, 2008).

Marie-Pierre Lassus

Marie-Pierre Lassus est maître de conférences HDR en musicologie à l'Université Sciences Humaines et Sociales de Lille 3. Ses recherches portent sur la fonction des arts (la musique en particulier) dans la société et sur la relation entre le poétique et le politique (L'Harmattan, 2014). Les notions d'imagination (fonction par laquelle l'humain fait l'expérience de l'autre), d'imaginaire (au sens bachelardien) et de milieu (cf. la mésologie et ses concepts) sont au fondement de sa réflexion sur l'humain dans nos sociétés contemporaines y compris dans les lieux de relégation (prisons, camps, hôpitaux psychiatriques). Comment l'art et la musique en tant que milieu peuvent contribuer à améliorer les relations humaines, en particulier chez des êtres privés de liberté ? Telle est la question de la recherche-action menée dans les onze établissements pénitentiaires de la région du Nord (2011- 2014) avec une équipe de chercheurs, de citoyens et de détenus, à travers la méthodologie de l'orchestre participatif (Le Jeu d'orchestre, Septentrion, 2015) dans le cadre du programme Chercheurs-Citoyens du Conseil Régional. Cette recherche se poursuit aujourd'hui au centre de détention de Bapaume, (2016) et à l'EPM de Quiévrechain (2017) en partenariat avec la DISP (Direction Interrégionale des Services Pénitentiaires) et des associations (Hors Cadre et Mitrajectoires).

Thèmes de recherche : Musique, Arts et société / L'imaginaire et ses effets de vie/ Langages sensoriels et milieux/ Formation musicale et formation humaine/ Du poétique au politique/ Art et mésologie.

Godofredo de Oliveira Neto

Godofredo de Oliveira Neto (Blumenau, 22 mai 1951) est un écrivain et professeur d'université brésilien, diplômé en Lettres et Hautes Etudes internationales de la Sorbonne. Il est professeur à l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ) depuis 1980.

Il est l'auteur de romans comme *O Bruxo do Contestado* (1996), déclaré révélation de l'année par le magazine *Folha* de Sao Paulo et le magazine *Veja*, ou comme *Amores Exilados* (2011), acclamé par la critique comme un livre important sur les exilés politiques pendant la dictature militaire au Brésil. Son livre pour enfants *Ana e a Margem do Rio* (2002) a reçu la mention « vivement recommandé » de la Fondation nationale du livre pour les enfants et la Jeunesse. Ses autres livres importants sont *Oleg e os Clones* (1999), *Menino Oculito* (2005), classé second à la quarante-huitième édition du Prix Jabuti, et *Marcelino* (2008). En 2013, il a publié un nouveau roman, *A Ficcionista*.

Godofredo de Oliveira Neto est titulaire de la chaire « baron de Rio Branco » de l'Académie des Arts de Carioca, membre du Pen club du Brésil, de l'Académie Européenne des Sciences, des Lettres et des Arts (Ambassadeur pour l'Amérique latine) et du Conseil d'Etat de la Culture de Rio de Janeiro.

Il a notamment reçu la Médaille Euclides da Cunha de l'Académie brésilienne des Lettres et la Médaille Cruz e Sousa de l'État de Santa Catarina.

Il a également dirigé le Département de l'enseignement supérieur du Ministère de l'Éducation du Brésil (MEC) entre 2002 et 2005 et a été le doyen de l'UFRJ de 1990 à 1994.

Françoise Quillet,

Maître de conférences HDR en Arts du Spectacle, université de Franche-Comté. Directrice du Centre International de Réflexion et de Recherche en Arts du Spectacle (CIRRAS). Chercheur associé à la MSHE, Université de Franche-Comté (Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement). Chercheur au « *GIS Asie* » (Groupement d'Intérêt scientifique Études asiatiques), Co-pilote du groupe de recherche LangArts (Langages artistiques Asie-Occident). Membre du Labex Arts de l'Université Paris 8 (responsable : Katia Legeret). Membre du comité de pilotage du DU Arts Danse et Performance, Université de Franche-Comté.

Principales publications :

Des Formations en Arts du Spectacle, Amériques- Asie- Europe, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, novembre 2016.

Des Formations pour la Scène mondiale aujourd'hui, Actes du CIRRAS, textes réunis et présentés par Françoise Quillet, Editions L'Harmattan, juillet 2016.

Théâtre contemporain en Asie, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté, février 2016.

La Scène mondiale aujourd'hui – Des formes en mouvement -, Actes du CIRRAS, textes réunis et présentés par Françoise Quillet, Editions L'Harmattan, février 2015.

L'Opéra chinois contemporain et le théâtre occidental Entretiens avec Wu Hsing-Kuo, Editions L'Harmattan, mars 2013.

Le Théâtre s'écrit aussi en Asie- Inde (kathakali) – Chine (chuanqi) – Japon (nô), Editions L'Harmattan, février 2011.

Arts du Spectacle : Identités métisses, Editions L'Harmattan, mars 2010.

Les Ecritures textuelles des théâtres d'Asie - Inde, Chine, Japon, Actes du colloque international de décembre 2006, textes réunis par Françoise Quillet, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses universitaires de Franche-Comté ; décembre 2009.

L'Orient au Théâtre du Soleil, Editions L'Harmattan, novembre 1999.

Gabrielle Thierry

Gabrielle Thierry se consacre à la peinture depuis plus de 10 ans. Son travail s'est rapidement orienté sur la recherche et la représentation des rythmes du paysage (série des *Rythmes*). La question de la musicalité des paysages et de sa traduction picturale s'est progressivement imposée. Gabrielle Thierry fait évoluer ses recherches en tentant d'appréhender et de traduire les interactions entre couleurs/formes et notes/composition musicale. Elle décide de peindre directement en immersion dans la musique pour produire la série des *Phrases Musicales*. Ce travail de recomposition ou interprétation picturale de la composition musicale est à la fois spontané et lié à des mécanismes cognitifs, à une logique intuitive.

Depuis, avec ce nouveau langage, Gabrielle Thierry tente la recomposition du paysage avec sa musique dans sa série des Variations. Une sélection de ses œuvres et écrits est visible sur le site web dédié www.gabriellethierry.com.

Le choix de la musique et de la correspondance avec le paysage, ou encore la traduction picturale – synesthésie – de la musique emprunte notamment aux œuvres de F. Schubert, J.-S. Bach, A. Bruckner ou G. Gershwin par des musiciens contemporains (interprètes ou compositeurs). En effet, Gabrielle Thierry s'est rapprochée des musiciens et musicologues.

L'artiste souhaite proposer au public de découvrir l'interprétation picturale de la musique. Ces expositions sont le plus souvent associées à des concerts (Les Pianos Hanlet, Printemps de l'Orgue, Paris).

À partir de son travail, proposant une expérience esthétique unique dans la convergence et la correspondance des arts, Gabrielle Thierry renoue avec les visions initiales de l'abstraction et la synesthésie théorisée notamment par W. Kandinsky dans le cadre du *Blaue Reiter*.

Elle est l'invitée de colloques et de rencontres autour du thème de la convergence des arts. En 2014, elle participe au colloque international, *La Fusion des sens – La Synesthésie dans le Texte et l'Image* à l'Université de Bourgogne, co-organisé avec le Collège de Holy Cross. Elle présente *La valse* de Maurice Ravel comme expérience synesthésique.

L'artiste crée en 2017, avec la pianiste et architecte Sonia Ocello Monvoisin, l'association Espace-Son-Couleur. Cette nouvelle association a pour objet d'approcher la musique d'autres formes d'art liées à l'espace et au temps. La musique comme pensée abstraite se manifeste ici dans l'architecture et la peinture. Les deux protagonistes souhaitent partager leurs perceptions et expertises des

interactions architecture-musique et peinture et participer au montage et la réalisation de projets architecturaux et/ou culturels.

L'œuvre particulière, *La Musicalité des Nymphéas* est le fruit d'un travail de près de deux années réalisée devant les panneaux originaux de Claude Monet exposés au Musée de l'Orangerie à Paris. L'autorisation exceptionnelle accordée par le musée lui a permis de travailler sur le motif., devant *Les Nymphéas* (2010-2012). La série *Musicalité des Nymphéas* est proposée pour interprétation à des musiciens et pour un cycle d'expositions et de manifestations avec concerts en France et à l'étranger. L'exposition de la *Cantor Art Gallery* de Worcester est la première qui expose exclusivement et dans sa totalité les partitions colorées des Nymphéas du Musée de l'Orangerie.

Gabrielle Thierry a une formation d'ingénieur spécialisée en sciences cognitives et Intelligence Artificielle.

Après une longue expérience professionnelle dans le domaine de la modélisation des connaissances, notamment dans le domaine de la santé, elle décide de se consacrer exclusivement à la peinture en 2002.

Elle est par ailleurs l'auteur d'une étude sur la modélisation de l'expertise de tableaux réalisée dans le cadre d'une formation Christie's Education (2003).

Édith Weber

Née à Strasbourg en 1925, études à l'Université (Anglais et Musicologie) et au Conservatoire.

Docteur d'État ès-Lettres et Sciences humaines (1971) avec 2 thèses :

La musique mesurée à l'antique en Allemagne (1016 p.)

Le théâtre humaniste et scolaire dans les Pays Rhénans (372 p.), Paris, Klincksieck, 1974

Assistante à la Sorbonne (1958), seul poste existant dans l'Université française

Professeur émérite d'Histoire de la musique (Sorbonne) depuis 1994

Fondateur du Groupe de recherche Patrimoine Musical (1450-1750)

Directeur de l'UFR de Musicologie

Fondateur et directeur du DEA et de l'École doctorale Musique-musicologie

Hymnologue, critique musicale, nombreuses missions à l'étranger (cours, conférences, colloques)

Directeur des Collections ITINÉRAIRES DU CANTUS FIRMUS (PUPS, 10 vol.) et GUIDES MUSICOLOGIQUES (Paris, Beauchesne)

Responsable de l'émission dominicale *Images Bibliques* (plus de 1000 h. d'antenne)

Très nombreuses publications (hymnologie, musique protestante, Réforme, Humanisme, musique baroque, méthodologie).

INDEX DES AUTEURS

Chantal Bonono

Enseignante, Maître de Conférences de langue et littérature françaises à l'ENS de Yaoundé. Elle manifeste un vif intérêt pour toutes les littératures en général : française, francophones subsahariennes et autres. Ses travaux explorent ainsi le champ de la littérature comparée notamment les questions d'interartialité, intermédialité et autres. Elle a commis une vingtaine d'articles et deux ouvrages.

Ouvrages

-2019 : *Le Roman historique en France: Le cas des Rois maudits de M. Druon*, EUE.

-2015 : *Les Diaboliques de D'Aurevilly : romantisme noir et code de l'honneur*, Presses Académiques francophones.

Articles

-2014, « Intergenricité littéraire et photographique : une lecture de l'intermédialité dans *Le Bleu de mon regard* d'Hervé Madaya et Georges A. Bertrand », in *Revue Sénégalaise de langues et de littérature*, numéro 6-7, Dakar, pp. 167-182.

-2015 « L'intermédialité en paralittérature : le cas du *Musée imaginaire de Tintin* », in François Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique : Ecriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », pp. 89-110.

-2016 : « Littérature et musique dans *Blues pour Elise* de LéonoraMiano », in *Revue Sénégalaise d'Etudes Arabes*, Dakar, FLSH, numéro 4, pp. 6-21.

-2016 : « Roman historique et intermédialité : le cas des *Rois maudits* de Maurice Druon », in Robert FotsingMangoua, *Littérature, Médias et Technologies numériques*, Yaoundé, Editions Ifrikiya, collection Interlignes, pp. 37-58.

- 2018 : « Mythification et démythification du pays natal dans *La Prière de Yacob* de Lucien Ayissi in *La Littérature camerounaise d'expression française; des années de braise aux années d'espérance*, Paris, L'Harmattan.

-2018 : « Le professeur de français et le langage des SMS: atout ou danger pour la classe de français? » In André -Marie Manga, *Education postcoloniale au Cameroun: enjeux et perspectives*, Douala, Editions Cheikh, AntaDiop, Univers pédagogiques en mutation, p. 237-262.

Roger Fopa Kuete

Chargé de Cours au Département de Langue et Littérature Françaises de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences humaines à l'université de Maroua au Cameroun. Il y enseigne l'épistémologie de la littérature, l'histoire de la littérature française ainsi que les littératures et théories postcoloniales ; domaines dans lesquels il a déjà publié une sixaine d'articles et codirigé un ouvrage intitulé : *Francographies africaines contemporaines, identités et globalisation*. Ses champs d'intérêt sont : les poétiques de retour, la géocritique, l'épistémocritique, et l'intermédialité.

François Guiyoba

Professeur titulaire des universités, actuellement en poste à l'École normale supérieure de Yaoundé, où il enseigne la littérature générale et comparée. Membre de plusieurs sociétés savantes et équipes de recherche, ses travaux portent notamment sur l'intermédialité, l'Esthétique, l'épistémologie des sciences littéraires, les littératures anglophones et francophones des 20^e et 21^e siècles, domaines dans lesquels il a de nombreuses publications et directions de thèses de master et de doctorat.

Marc-Mathieu Münch

Marc-Mathieu Münch est professeur émérite de littérature comparée à l'université de Lorraine. La mythographie romantique qui fut sa première spécialisation comparatiste l'a conduit, par élargissements successifs, au mouvement romantique européen, au genre du théâtre, à l'histoire des poétiques et, enfin, à la question fondamentale pour tout comparatiste, de la nature de l'art littéraire. Il travaille actuellement avec des artistes et avec des chercheurs à la création d'une artologie générale définissant la spécificité du phénomène art en tant que tel grâce à la notion d'effet de vie.

Luc Claude Ngueu

Enseignant de français (professeur des lycées d'enseignement général) au Cameroun. Après le master en études françaises et francophones, il est actuellement doctorant terminal en Lettres modernes françaises, option littérature générale et comparée, à l'université de Yaoundé I. Il prépare une thèse de doctorat intitulée « L'intermédia cinématographique dans quelques romans francophones contemporains d'Afrique et d'Europe ». Dans l'ensemble, ses recherches portent sur les questions d'esthétique (effet de vie), d'intermédialité littéraire en général et la relation cinéma – littérature en particulier, d'identité et de mémoires dans la littérature francophone, de géocritique, d'écopoétique, de didactique de la littérature, entre autres. Il est auteurs de trois articles parus dans des collectifs : *Entrelacs des arts et effet de vie* (2012), *Littérature médiagénique* (2015), *L'intermédialité : pratiques actuelles et perspectives théoriques* (2019). Plusieurs sont en cours d'édition.

Floribert Nomo Fouda

Ancien élève de l'École normale supérieure de Yaoundé, Floribert Nomo Fouda est doctorant en littérature générale et comparée à l'Université de Yaoundé I (Cameroun). Sa thèse (déjà déposée) explore les formes, les fonctions et les significations de l'écriture médiagénique dans le roman francophone contemporain, en l'occurrence chez Camille Nkoa Atenga et Érik Orsenna. Ses recherches portent sur les approches éco/géocentrées, l'intertextualité, l'intermédialité et l'esthétique. Il a publié « Présences médiatiques et effet de vie dans *L'Enfant de la révolte muette* de Camille Nkoa Atenga » (<https://www.effet-de-vie.org>, 2016) et « Musique et érographie dans *Malinda, l'amour sur fond de rêve brisé* de Camille Nkoa Atenga » (Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dirs), *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études Eurafriaines », 2018, p. 55-70).

Nsangou Njoya Mama

Professeur des lycées d'enseignement général, enseigne le français (langue et littérature) au lycée technique de Dschang au Cameroun. Après un master obtenu à l'université de Yaoundé I, il prépare actuellement une thèse de Doctorat en littérature comparée à l'Université de Dschang. Il est auteur de *La Démythification littéraire des régimes postcoloniaux africains par l'effet de vie*, une contribution à l'expérimentation de la théorie münchéenne sur l'œuvre littéraire, et de *Dialogue de mémoires* (un recueil de poèmes, publié à Édilivre).

Édith Weber

Née à Strasbourg en 1925, études à l'Université (Anglais et Musicologie) et au Conservatoire.

Docteur d'État ès-Lettres et Sciences humaines (1971) avec 2 thèses :

La musique mesurée à l'antique en Allemagne (1016 p.)

Le théâtre humaniste et scolaire dans les Pays Rhénans (372 p.), Paris, Klincksieck, 1974

Assistante à la Sorbonne (1958), seul poste existant dans l'Université française. Professeur émérite d'Histoire de la musique (Sorbonne) depuis 1994. Fondateur du Groupe de recherche Patrimoine Musical (1450-1750). Directeur de l'UFR de Musicologie. Fondateur et directeur du DEA et de l'École doctorale Musique-musicologie. Hymnologue, critique musicale, nombreuses missions à l'étranger (cours, conférences, colloques). Directeur des Collections ITINÉRAIRES DU CANTUS FIRMUS (PUPS, 10 vol.) et GUIDES MUSICOLOGIQUES (Paris, Beauchesne). Responsable de l'émission dominicale *Images Bibliques* (plus de 1000 h. d'antenne). Très nombreuses publications (hymnologie, musique protestante, Réforme, Humanisme, musique baroque, méthodologie).