

TROISIEME PARTIE

THEMES, FORMES ET DEVISES

(en guise de catalogue)

Comme nous l'avons signalé plus haut, le caractère libre et gratuit des thèmes gravés dans les pièces de ce jeu est la clef pour comprendre non seulement la grande variété de formes avec lesquelles ces thèmes peuvent être représentés mais aussi la diversité de sujets traités par les xylographes beti. Cette ouverture thématique et formelle – et même littéraire en ce qui concerne les devises – nous permet d'affirmer que cette manifestation ludique présupposait sans aucun doute l'existence d'un climat favorable à la création artistique grâce auquel, tant les xylographes comme les poètes et les joueurs pouvaient exprimer à travers l'image et la parole leur sensibilité esthétique vers le monde qui les entourait.

Avant d'entamer cette dernière partie au cours de laquelle nous examinerons les grands sujets traités dans les jetons d'*abia*, il nous faut signaler le caractère arbitraire de cette présentation. Présenter les jetons en prenant comme critère les sujets gravés est une fiction qui ne s'accorde à aucune caractéristique du jeu. Comme nous le savons déjà, dans le jeu d'*abia* il n'y a ni des enseignes ni des séries ni des séquences qui soient en rapport avec un sujet déterminé. Ainsi donc aucun sujet répond à une logique ou normative prédéterminée. En principe, tout peut être représenté ; rien ne semble interdit. C'est l'idée que nous avons voulu suggérer un peu librement lorsque nous avons dit que le jeu d'*abia* était *l'art de jouer avec l'infini*¹. Tout en considérant donc cette ouverture vers un monde théoriquement *infini* de thèmes et de formes comme un élément spécifique de ce jeu, nous devons dire aussi que le choix de la part des xylographes des différents sujets représentés est le résultat d'une série de circonstances extérieures au jeu lui-même: l'intérêt que peut susciter représenter un être humain, seul ou accompagné tout en rappelant ainsi sa dimension sociale ou encore en le montrant dans une de ses activités les plus significatives; le prestige culturel (économique, symbolique...) de certains animaux, plantes ou objets d'usage quotidien; l'impression de modernité provoquée par la

¹ Cf. supra **ADAPTER**

gravure de certains objets importés; le plaisir et/ou la facilité en représenter un objet donné ; l'accueil très favorable de la part des joueurs à l'égard de certains thèmes : la popularité de certains xylographes ; l'acceptation de certains xylographes innovateurs qui proposaient des nouveaux sujets... Et tout ceci grâce à la voie libre qui laissait la philosophie de ce jeu.

Si par rapport à cette philosophie, chaque pièce, indépendamment de ce qu'elle représente et du style qui prennent ses formes, joue malgré tout son propre rôle, la question des thèmes et même celle concernant les formes ou les styles sont complètement aléatoires du point de vue des règles du jeu. Si nous les prenons en considération c'est pour faciliter la compréhension de cette forme d'art.

D'une façon générale on peut affirmer que chaque thème, conçu comme une représentation porteuse d'un message iconographique propre (léopard, antilope, buffle...), une fois exécuté par un ou différents xylographes indépendamment, est susceptible d'être récupéré et reproduit par d'autres xylographes sans tomber dans le mimétisme. C'est ainsi que pour la plupart de sujets conservés on peut disposer aujourd'hui d'un nombre assez important de variantes. À l'exception de certaines formes conventionnelles que l'on observe dans le traitement de certains thèmes afin de faciliter surtout leur identification, d'autres formes comme on le verra sont communes à des sujets différents. D'un point de vue formel, ce manque de correspondance rend une fois de plus arbitraire la présentation thématique que nous avons adoptée. Ceci dit, il nous semble que cette présentation peut nous permettre de mieux découvrir la combinatoire d'un petit univers de formes créé afin de transmettre certains messages iconographiques susceptibles d'être célébrés par les joueurs avec les devises que chaque fois qu'il nous sera possible nous transcrivons comme pour rappeler symboliquement que dans cette manifestation ludique l'image et la parole formaient un tout, contribuant ainsi à donner un sens aux sujets représentés. Un sens que par ailleurs nous sera plus facile de comprendre si nous situons chaque sujet dans le contexte ethnographique qui était le sien.



Pendant la préparation de cette édition sur le jeu d'*abia*, nous avons lu l'épopée camerounaise « Moneblum ou l'homme bleu » un chant épique du barde Daniel Osomo, édité par S.M. Eno Belinga dans une édition bilingue (Bulu-Français). Dans les versets 615-735, le barde offre des séquences très poétiques qui mettent en scène une levée du jour avec les paroles dites ou chantées par certains animaux de la forêt, surtout par des oiseaux, qui parlent ou chantent en disant ses devises. Or, ce qui me semble important c'est que le barde situe cette levée du jour et ce concert des chants ou des devises des oiseaux et autres animaux évoquant une partie du jeu d'*abia*. Ce n'est pas dit dans le texte un peu libre de la traduction française mais il apparaît d'une façon très explicite dans le texte bulu comme nous le verrons. Qu'il nous soit permis de reproduire quelques versets de cette séquence :

Moneyañ ke azu abe'e nye mfek
bemianña aviane zu ado bemianña
bete abia.

O wô'ô ane azu abende kat :
« **Nep ! Nep ! Nep !** »

Wo na miam ônon ayeme kiti
melende.

E beta vô'ôlô na : « **Vôvôlivô
mewô ! Was !** »

Be na bekôs e ônon b'alote minkut
ba b'yeme kiti melende.

E beta vô'ôlô na :

Son frère qui le suivait derrière
portait un sac plein d'écus qu'il
gaspillait en jouant tout cet argent.

On l'entendit crier en tirant au sort
les écus : **Nep ! Nep ! Nep !**

C'était le toucan qui saluait à sa
manière le petit matin.

On entendit encore : **Vôvôlivô
mewô ! was !**

Ce sont les perroquets qui, passant
dans les nuages, criaient au point
du jour.

On entendit ce miaulement :

« **Y'awu y'awu, nde ma m'dañe
mba nlem amu m'adi bidu
yumin ?** »

Be na ngo-ntañã ayeme kiti
melende

« O mort ! ô mort ! j'ai très bon
cœur, c'est-ce pour cette raison que
je dois manger les souris crues ? »

C'était la belle et blanche chatte qui
saluait à sa manière le petit
jour

(Note : nous avons entendu une variante très proche de cette devise chez les
Evuzok : CD-ROM 2.02.01., page 25 : la chatte était appelée aussi « Ngòn
ntañã »)

Le barde présente le frère de l'oiseau *miam* (*bycanistes albotibialis*) appelé
Zañã-Miam (*bycanistes sharpei*) chargé d'un sac (*mfeg*) «plein d'écus», dit
la traduction française tout y ajoutant, «qu'il gaspillait en jouant tout cet
argent» Or, le texte bulu parle du jeu d'hasard appelé *abia* (*ado... abia*).
Le sac transporté par l'oiseau est plein de *bemiaña*. Les ewondo
désignaient avec le nom de *kila* le sac qui portaient les joueurs de ce jeu, et
bëmvia (pluriel de *mvia*) les jetons gravés qui contenaient ce sac. Avec le
souci de rendre le texte compréhensible au public occidentale, Eno
Belinga, le traducteur de ce texte, compare les *bemiaña* (en langue bulu) ou
bemvia (en langue ewondo) aux écus (en langue française) probablement
par le fait que cette ancienne monnaie française était gravée avec une
effigie et autres motifs de l'époque. Les *bemvia* étaient gravés, certes, mais
n'étaient pas des monnaies; grâce à ces jetons gravés on pouvait gagner ou
perdre les paris qui comportaient le jeu d'*abia*. Dans sa traduction, Eno
Belinga a une certaine tendance à embellir le texte en donnant le nom
d'une époque ancienne ou imaginaire (propre des comptes ou des récits
légendaires occidentaux) à des choses, fonctions ou événements propres de
la société bulu. C'est ainsi qu'il parle des palais (*nda, mbaè, mbala'asi...*),

des rois ou des souverains (*njoe bot, nkukuma...*), de l'acte de régner (*ba'ale...*), de la lecture d'un parchemin (*kalate, afeb kalate...*), du porte des havresacs (*ekpwae...*), des sacs pleins d'écus...

Mais l'élément intéressant de ce fragment de *mvet* qui doit être considéré comme un récit poétique et non nécessairement comme un rapport ethnographique, c'est que le barde présente une série d'animaux en les identifiant par leur devise (*mbende* en ewondo) qui semble être proclamée (*abendé kad*, dans le texte bulu) par l'oiseau que l'imagination du barde présente comme un joueur d'*abia...* : « On l'entendit crier - dit le texte - en tirant au sort les écus [c'est-à-dire les jetons] : **Nep ! Nep ! Nep !** » En ce sens nous considérons ce fragment de *mvet* comme un vrai document ethnographique qui confirme d'une manière poétique le rapport entre la production graphique et la production orale caractéristique de ce jeu et que nous signalerons dans les pages qui suivent.

12

DES ANTILOPES

En ce qui concerne l'ensemble de figures représentant une antilope, la première chose que nous devons signaler c'est que la langue ewondo ne possède aucun terme par lequel on puisse désigner l'ensemble d'individus appartenant à cette sous-famille de mammifères bovidés équivalent à celui d'antilope. Ceci dit, les locuteurs ewondo sont en mesure de distinguer et désigner avec un nom propre plusieurs familles d'antilopes. Du point de vue iconographique ce fait linguistique pose un problème intéressant qu'on

Quelques antilopes

- *So, Cephalophus dorsalis*
- *Mvin, Cephalophus callipygus*
- *Zib, Cephalophus sylvicultor*
- *Zom, Cephalophus palustre*
- *Miem Cephalophus leucogaster*
- *Okpen, Cephalophus*

peut présenter en ces termes: tenant en compte que la langue ewondo ne possède un terme générique équivalent à celui d'antilope, pour chacune des pièces cataloguées et identifiées dans les registres des musées avec ce terme, quelle était la famille d'antilopes que se proposait représenter chaque xylographe au moment d'exécuter son œuvre ou en tout cas quels sont les traits susceptibles d'établir une différence entre les différentes familles reconnues par les Beti? Nous dirons dès maintenant que l'analyse d'un corpus de 200 pièces environ représentant ce sujet ne nous permet établir aucune différence significative à cet égard. D'autre part, lorsque certains auteurs comme Delarozière et Luc identifient les figures des antilopes avec les termes ewondo de *nkòg* (88-94), *zib* (95-96), *okpen* (98-99), etc. dans les dessins qu'ils reproduisent on ne peut pas observer aucun élément permettant établir cette différenciation. À l'inverse, les différences qui peuvent être observées dans les figures 16-32 de la table IV de l'article d'Otto Reche, n'incitent à son informateur ewondo Paul Messi à différencier les différents antilopes par familles puisqu'elles sont toutes désignées avec le terme de *nkòg* qui correspond au *Tragelaphus scriptus*

même celles dont les figures (16, 21 et 31) apparaissent avec un corps dépourvu des traits représentant les dessins que les individus de cette famille portent sur le pelage comme le rappelle son nom scientifique latin (*scriptus*). Cette contradiction (distinguer différentes espèces d'antilopes ou les réduire toutes à une seule sans aucune base formelle pertinente) ne pourrait être qu'apparente. Notre hypothèse, en effet, est la suivante: en considérant que l'exécution d'une pièce d'*abia* implique toujours un procès d'abstraction, de réduction et simplification, le xylographe crée une forme qui grâce à certains traits conventionnels (essentiels ou non) rend possible une interprétation à la fois éclectique (qui ne se limite à une seule famille d'antilopes) et exclusive puisqu'elle exclut la possibilité d'être confondue avec la figure d'autres animaux à cornes. Si ceci s'avère vrai, on pourrait dire que ces figures seraient l'abstraction graphique d'une catégorie d'êtres non désignée linguistiquement mais qu'elle fonctionnerait comme une catégorie linguistique capable d'inclure une série d'individus de familles différentes. On pourrait ajouter que ce procédé qui consiste en multiplier les signifiées d'un signe plus ou moins conventionnel se trouve aussi aux origines pictographiques de certains systèmes d'écriture². Mais ceci c'est un autre problème.

D'un point de vue strictement iconographique, cette plurifonctionnalité de la forme créée qui permettrait être identifiée comme un *nkòg*, un *okpen* ou un *emvul* ...³ serait une preuve de la liberté d'expression plastique dont jouissaient les créateurs de ces gravures et ceci contrairement aux idées reçues suivant lesquelles les artistes africains se borneraient à reproduire

² Cfr. BOTTÉRO, in *Divination et rationalité* (Seuil, 1974, Paris), pp. 154 ss.

³ De toutes façons quelques indices semblent suggérer que de toutes les espèces d'antilopes, *le princeps analogatus*, c'est-à-dire celui qui sert à construire le modèle qui garantit l'adéquation entre le signifiant et le signifié, serait le *Tragelaphus scriptus* (*nkog* en ewondo). Il faut signaler par exemple que les mêmes gravures représentant les marques que cette antilope porte inscrite sur sa robe, apparaissent également dans les jetons que Delarozière et Luc identifient comme les antilopes *okpen*, so... Otto Reche, à son tour identifie toutes les antilopes comme des *nkok* et ceci malgré les différences.

toujours les mêmes formes suivant des modèles immuables et complètement anonymes qui se transmettraient de génération en génération à l'intérieur de leurs propres groupes. Une façon comme une autre de nier leur capacité créatrice et réduire ces artistes à la catégorie de simples artisans plus au moins habiles voués à reproduire des modèles imposés par une hypothétique tradition. Ces objets – les jetons – qui échappent à la vue par leur petitesse sont, malgré les proportions réduites, les conditions et limitations qu'offre la matière végétale à partir de laquelle prennent forme, une preuve de l'exploitation des possibilités créatrices qui s'offraient à chaque artiste dans la réalisation de ces miniatures. Ces artistes, en effet, ont su représenter l'antilope de plusieurs formes possibles. De cette diversité, seulement deux traits semblent se maintenir d'une façon constante: la juxtaposition d'une double perspective et la position et disposition des cornes, ce dernier trait étant l'élément recourant conventionnel qui garanti l'identification de cette sous-famille d'animaux formée par les antilopes tout en devenant ainsi le trait distinctif qui permet distinguer les antilopes d'autres animaux cornus en particulier les buffles.

En ce qui concerne l'espace occupé par ces formes, il faut dire que la plupart des figures représentant une antilope tend à occuper au maximum la topographie des pièces créant ainsi une certaine dépendance entre le contour de la figure et la forme courbe du cadre. Mais cette dépendance n'est pas toujours totale puisque l'ajustement avec le cadre ne s'accomplit presque jamais d'une façon parfaite dans la réalisation de ce thème. On pourrait dire que pour créer une figure d'antilope, l'artiste essaie de se libérer plus ou moins de la pression qui exerce le cadre et oriente sa main vers l'intérieur de la pièce tout en créant des espaces vides généralement segmentés qui assument alors la fonction d'un fond imaginaire plus ou moins strié. Se libérer de la forme courbe du cadre ne signifie pas abandonner entièrement cette forme géométrique puisque l'artiste peut créer le profil de la figure de l'antilope en combinant parfaitement formes courbes concaves et convexes (Fig. 170), rectilignes (Fig.171) ou bien en faisant que ces formes apparaissent tracées en combinant lignes droites et

courbes (Fig. 78 bis) de façon que dans la réalisation finale les unes marquent une certaine prédominance à l'égard des autres ou se maintiennent dans un certain équilibre.

Formes courbes concaves et convexes :



Fig. 170
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1156.

Prédominance de lignes droites :

:



Fig. 171 : LM de Stuttgart
Réf. : 28.548 /1 (1903)

Equilibre entre lignes droites et courbes :



Fig. s/n : MRAC de Tervuren
EO. 196763.1156

Prédominance de lignes courbes



Fig. 78 bis : MRAC de Tervuren
Réf. : 6763.1157 : 3

L'orientation de l'antilope et la position de la tête avec ses cornes sont traits qui épuisent presque toutes les possibilités plastiques. Nous les examinerons en distinguant tout d'abord deux ensembles de jetons suivant qu'ils seraient gravés en tenant compte de la position horizontale ou verticale de la pièce. Ce traitement détermine logiquement un changement significatif dans la conception de la figure tout en gardant cependant la même structure.

A

Dans les jetons gravés suivant sa position horizontale nous y découvrons les variantes suivantes que nous illustrons avec quelques exemples:



Fig. : 172
MFV de Berlin
22451.c. (1908)



Fig. 173
MRAC de Tervuren
EO. 196763.1159

Fig. 174
MRAC de Turveren
EO. 1967.63.1157



- a. Dans ces figures (Fig. 172-174) l'antilope est orientée de gauche à droite de façon que la queue et la région postérieure soient ajustées au sommet du côté gauche de la pièce tandis que la tête et plus particulièrement son museau s'adaptent avec le sommet opposé tout en faisant que la paire de cornes suive la forme courbe du cadre supérieur tout en adoptant une position qui, comme nous le verrons plus loin, contribue à affirmer son identité d'antilope. Cette paire de cornes se prolonge parfois jusqu'au-delà de la moitié de la pièce de façon que leur extrémité coïncide avec le point plus élevé du dos de l'animal tout en laissant entre le cou, une partie du dos et la corne droite, un espace plus ou moins fermé assumant le rôle d'un fond strié (Fig. 173). Ceci dit cet espace est réduit parfois au vide d'une simple incision plus ou moins large qui assume alors le rôle d'un faux-fond non strié (Fig. 172).
- b. Tout en maintenant la même orientation, un certain nombre de pièces offre une variante qui consiste en présenter l'antilope avec une partie du cou et de la tête retournée en arrière modifiant alors sensiblement l'occupation de l'espace de la pièce (Fig. 175-177). Dans ce cas, le sommet du côté droit de la pièce est occupé généralement par le cou ou par l'extrémité des cornes. Cette représentation de l'antilope contraste avec la précédente car elle imprime à l'animal une sensation d'inquiétude ou d'affolement: comme si l'antilope allait prendre la fuite devant d'un danger imminent.⁴ Du point de vue formel, la représentation d'une antilope avec la tête renversée en arrière peut être considérée comme la mise en forme d'une structure plastique qu'on découvre souvent dans la représentation d'autres animaux; elle consiste en créer une forme repliée sur elle-même de façon à former deux plans

⁴ D'après LEO FROBENIUS (*Kulturgeschichte Afrikas*), c'est un thème que l'on trouve représenté dans des cultures très anciennes.

plus ou moins complets et juxtaposés, l'un sur la partie supérieure du jeton, l'autre sur la partie inférieure.



Fig. 175
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1158-1



Fig. 176
MH de Paris
39.8.1.15



Fig. 177
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1159

- c. Une seule pièce du notre corpus présente une nouvelle variante qui consiste en exécuter le cou et la tête suivant un quadrant de la partie supérieure du cadre tout en logeant la paire de cornes dans l'espace intérieur juste sur le dos de l'antilope (SMFV de Munich : 42.9.38)

- d. Mais l'orientation de l'antilope peut être inversée dans les mains d'autres artistes – ou de mêmes – tout en faisant alors qu'elle regarde ou se dirige vers le sommet du côté gauche. D'après le corpus consulté, le nombre d'antilopes orientées vers un côté ou l'autre est presque le même. Les pièces les plus anciennes appartiennent à la collection de G. Zenker qui furent enregistrées entre 1886 et 1887. Les deux solutions y sont représentées. Le changement d'orientation n'est obstacle pour mettre en forme la variante *b* de l'antilope avec la tête retournée en arrière.

Ces changements ne semblent introduire aucun trait permettant l'identification. Les autres éléments comme la longueur des cornes ou de la tête, la position des pattes (étendues ou pliées), les marques du pelage gravées sur le dos, la forme accordée au profil du dos, etc. sont des traits variables qui ne semblent pas intervenir d'une forme conventionnelle pour suggérer une famille d'antilopes donnée.

B

Dans l'autre ensemble de pièces la figure de l'antilope est représentée en suivant la verticale de la pièce (Fig. 178 et 179). De ce fait il s'ensuit nécessairement une autre organisation de l'espace. La figure de l'antilope est exécutée toujours début avec les quatre pattes orientées vers le sommet inférieur jusqu'à y loger les pieds, tandis que le museau est logé dans le sommet de la partie supérieure à exception de la pièce de la Fig. 170 dans laquelle se sont les cornes qui sont logés dans ce sommet car l'artiste a voulu exécuter une antilope avec la tête retournée en arrière suivant en ceci le même modèle que nous avons observé dans le groupe A. C'est ainsi

qu'on peut constater que la logique suivie par les artistes est la même indépendamment de la position horizontale ou verticale de la pièce.



Fig. 178
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1191



Fig. 179
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1178

Jusqu'ici on peut dire que les formes accordées aux différents éléments qui conforment la figure d'une antilope ne répondent à un modèle rigide unique. Chaque artiste les exécute suivant sa propre inspiration : il accorde une préférence aux lignes courbes ou droites; il ajuste le profil de l'animal au cadre de la pièce ou s'en éloigne pour exécuter la figure de l'antilope sur un fond imaginaire plus ou moins segmenté; il cherche à adapter les proportions de la figure aux exigences de l'espace disponible; c'est ainsi que parfois la paire de cornes reçoit une longueur disproportionnée que l'on doit considérer plus comme le résultat d'une certaine recherche esthétique que d'une copie fidèle de la réalité; c'est ainsi aussi que dans une pièce donnée, par exemple, le cou prend une forme démesurée et dans une autre la transition entre le corps et la tête à peine est marquée; ou que les pattes, pliées ou non, sont plus ou moins visibles... Dans le même sens on pourrait dire que les marques du pelage ne suivent non plus une norme précise : elles sont symétriquement ou asymétriquement pointées ; marquées en

petits traits rectilignes ou surgravés formant des espaces ovoïdes que, plus que les dessins du pelage, nous suggèrent symboliquement les traces ou le gîte de l'antilope *so*⁵.

Mais notre regard ne doit se borner uniquement à considérer les traits géométriques. La combinaison de ces traits est capable de créer et transmettre une gamme très variée d'impressions qui placent l'observateur bien au-delà des simples lignes droites ou courbes en lui permettant découvrir : l'élégance fragile de l'antilope (Fig. 179); la pesanteur d'un corps peut être celui d'une femelle gravide⁶ ; l'air calme⁷ et majestueux (Fig. 78, 172) d'une antilope en repos ; son affolement en face d'un danger (Fig. 257); sa course folle, déchaîné⁸ ou tranquille et élégante (Fig. 78) ; le regard prudent en arrière sans faire preuve d'affolement (Fig. 175-177), l'orgueil du mâle (Fig. 178) ...

Mais en revenant aux aspects plus formels, il faudrait ajouter qu'au-delà de la diversité de ces traits - variables d'une pièce à l'autre - on peut constater la présence de deux traits invariables. Nous nous referons à l'orientation de la tête et à la position des cornes. En effet, si dans toutes les figures d'antilope, son corps est représenté suivant une perspective latérale, la tête en revanche semble être représentée au moins en partie⁹ suivant une perspective frontale comme le suggère la présence de deux petits cercles surgravés représentant les yeux. Suivant la logique de cette perspective frontale, les cornes devraient apparaître de chaque côté de la région frontale

⁵ Voir *supra*

⁶ SMFV de Munich : 42.9.28

⁷ MRAC de Tervuren : EO, 1967,63,1156

⁸ LM de Stuttgart ; 54227/28

⁹ Nous disons en partie parce que l'incision séparant la partie supérieure du museau de sa partie inférieure suggère une perspective plutôt latérale.

tout en laissant un espace intermédiaire entre l'une et l'autre comme on peut l'observer dans ces autres des figures d'*abia* représentant un massacre d'antilope:



Fig. 180
dessin in MP I/15
d'après MH de Paris
39.8.1.69

Mais ceci ce n'est pas le cas puisque les cornes apparaissent appariées, différenciées seulement grâce à une incision qui les individualise, tout en suivant le même mouvement curviligne et la même inclination de la partie du cadre qui les accompagne. Ceci dit, si nous prenons les yeux surgravés comme point de référence, on peut constater une tendance à représenter les deux cornes comme en sortant d'un seul côté du front tout en les faisant converger dans leurs extrémités. Cette position des cornes nous invite à penser que les xylographes beti ont voulu les représenter dans une perspective différente de celle accordée au reste de la tête: dans une perspective latérale peut-être légèrement en biais. La constance de cette représentation nous fait penser qu'il s'agit d'un trait conventionnel dont la fonction serait de permettre distinguer les antilopes (en général) d'une autre catégorie d'animaux à cornes: les buffles que nos étudierons après.

Si dans les pièces de style vute, la représentation du buffle jouit d'un très grand prestige, il en va de même pour celle de l'antilope dans les pièces de style beti. Le rôle de ces animaux tant sur le plan cynégétique que symbolique est très important.

Devises des antilopes nkòg, okěh, zib, so...

a.

Boo...!

Bò besòg Bewomo

Wa osòg nkòg.

Atele

Boo...!

Ils annoncent «*Bewomo*»¹⁰, l'animal au museau long et pendant

Tu annonces «*Nkòg*», l'antilope harnachée¹¹.

¹⁰ *Bewomo* est le surnom que l'antilope *Tregelaphus scriptus* reçoit dans les fables. Il est un dérivé du terme *womo* qu'on utilise pour qualifier par exemple le museau long et pendant d'un animal. Cette phrase est un proverbe qui rappelle que les annonces que les chasseurs font sur les animaux qui approchent aux filets ne sont pas toujours concordantes. Une façon de dire que les points de vue sur une affaire ne sont pas partagés par tout le monde.

¹¹ Le *nkòg* est une antilope moyenne, à robe fauve tachetée de blanc. Ce sont ces taches blanches de son pelage qui ont donné le nom scientifique de «*scriptus*» ou celui d'antilope harnachée pour son nom populaire. Un proverbe beti dit : «si le *nkòg* tombe dans la rivière, ses taches disparaissent-elles ?» pour signaler qu'un petit accident ne transforme la nature des choses.

Mais il est toujours le même.

b.

Boo...! Abama

Boo...! Abama

Nkòg ngò abam nyulu

Boo...! Abama.

(2.02.01., page 22) ;

Boo...! C'est ainsi qu'elle crie

Boo...! C'est ainsi qu'elle crie

C'est ainsi que crie l'antilope harnachée qui s'approche

Boo...! C'est ainsi qu'elle crie.

c.

Boo...!

Nkòg : wòdidi owondo, wòbobon

Boo...!

L'antilope harnachée mange les feuilles d'arachides¹² et elle crie comme un chien¹³.

d.

A okpěh!

A okpěh!

Okpěh vili ozu oooo!

Okpěh vili ozu, ozu bebě avot

Okpěh vili ozu, ozu bebě avot oooo!

(MAE, CIPCA :: 2.02.01., page 20)

Une antilope grise¹⁴ !

Une antilope grise !

¹² Le *Tragelaphus scriptus* est un animal sédentaire qui vit dans un périmètre assez limité allant à boire et à manger presque toujours aux mêmes endroits non très loin des emplacements habités comme le rappellent certains proverbes. Un de ces proverbes dit : « Si les *nkòg* raffolent de feuilles d'arachides combien plus à son mets » pour signaler qu'à partir d'une observation on peut prévoir la suite car si l'antilope raffole de quelques feuilles d'arachides elle peut bien dévaster tout un champ.

¹³ Le cri de cette antilope en effet suggère un aboiement facile à reconnaître

¹⁴ Le *Cephalophus melanoreus* appelé *okpen* en ewondo est une antilope de petite taille. Sa robe est d'une couleur grise plutôt obscure dans les parties centrales supérieures qui s'éclaircit progressivement dans les parties latérales jusqu'à présenter un pelage d'une couleur grise très claire dans les parties inférieures. Cette devise fait référence à la chasse collective appelée *abiem*.

Attention, une antilope grise s'approche !

Une antilope grise s'approche aux filets

Attention, une antilope grise s'approche, elle s'approche aux filets....oooo !

e.

Mièèg... mièèg... mièèg...

A dzab dzab dzab dzab dzab dzab

(MAE,CIPCA : 2.02.02., page 08)

(

[L'antilope grise crie ainsi :]

mièèg... mièèg... mièèg...

[elle court ainsi :]

*a dzab dzab dzab dzab dzab..*¹⁵.

f.

¹⁵ Cette onomatopée suggère le mouvement vif de cette antilope qui court sur la pointe des pieds, sans bruit et disparaît facilement sous le branchage. Ceci est dû au fait que cet animal est doué d'un réflexe cutané qui se produit lorsque son dos entre en contact avec un élément extérieur tout en faisant que ses membres postérieurs se plient rapidement jusqu'à ce qu'un contact continu met l'antilope à plat ventre et l'oblige à se déplacer en se traînant par le sol. C'est peut être à cause de cette perte de mobilité que cette antilope est utilisée dans le domaine de la médecine. Mba Owona, un *ngëngan* evuzok (Cf. MALLART, L., *La dansa als esperits*, op. cit.) nous apporta cette information : « D'après nous, cette antilope est un symbole qui possède la vertu de «couper» ou «arrêter» n'importe quoi. Si par exemple une personne frappe le tronc d'un palmier avec sa peau, la sève du palmier laissera d'écouler à l'instant. C'est pour cette raison aussi que lorsqu'on veut qu'une femme ne donne plus d'enfants, on lui donne à boire le sang de cette antilope»

E ke ee...!

Zib nyili yazu

Huku-húku

(MAE, CIPCA : 2.02.01., page 21)

Veillez! Soyez sur vos gardes...! ¹⁶

L'antilope noire s'approche

Veillez ! Soyez sur vos gardes...!

g

So yabumi Akugu

Mbog nkòg ebul

Les antilopes *so*¹⁷ sont parties brusquement devant Akugu¹⁸

Elles étaient neuf cachées dans le creux d'un tronc d'arbre couché sur le sol.

¹⁶ Cri des rabatteurs, pour annoncer aux chasseurs la présence d'une grande bête peu dangereuse. S'il s'agit d'une grande bête féroce (gorille, panthère, buffle...) ils déchirent l'air par un vibrant *hokoe* (Dictionnaire de TSALA, *op. cit.*)

¹⁷ L'antilope *Cephalophus dorsalis* appelée *so* en ewondo atteint entre 50 et 55 cm d'auteur. Elle a une raie dorsale noire. Manger le *so* ou la graisse de cette antilope est synonyme d'être initié.

¹⁸ Cette devise fait référence à un fait local attribué à un ancien chasseur evuzok.

h.

- *Ebumi!*

- *Eboga!*

(MAE, CIPCA : 2.02.02., page 09)

- [L'antilope *so*] est partie brusquement!

- De son gîte!

i.

Mbum! So ebumi ya.

Minë tobogo a mëvot!

Nyòlò yazu.

(MAE, CIPCA: 2.02.01., page 23)

Mbum! ¹⁹ L'antilope *so* est partie brusquement

Restez auprès des filets !

La voici que revient.

j.

Odzoe...!

Aman di owondo, abogobo

Odzoe...!

Aman di owondo, abogobo

(MAE, CIPCA : 2.02.01., page 58)

L'antilope naine...! ²⁰

Après avoir mangé des arachides, elle se repose.

L'antilope naine...!

Après avoir mangé des arachides, elle se repose.

¹⁹ Onomatopée qui marque le bruit d'un sursaut.

²⁰ *Neotragus batesii*

