

## LE MVET DE ZWÈ NGUÉMA

par Lluís Mallart Guimerà. publié in *Journal des Africanistes*, tome 79 - fascicule 1, p. 209-240

### I

#### LES INTERLUDES

Dans un projet de proportions très larges, j'ai décidé d'être un peu modeste et d'aborder, en premier lieu, l'analyse d'un aspect particulier. Mon projet est de procéder à une analyse du mvet de Zwé Nguéma publié en langue fang et traduction française par les Classiques Africains. À ma connaissance c'est la seule épopée de mvet en entier dont nous disposons avec sa transcription en langue fang. Ceci est un élément fondamental pour entreprendre ce projet. L'analyse de ce grand texte de la littérature orale africaine devrait s'accomplir en deux phases. Dans un premier temps je me suis proposé d'établir une notation scientifiquement rigoureuse de tout le texte. Dans cette notation (linguistique, ethnologique, bibliographique...) verset par verset on signalera en même temps tous

les doutes et toutes les suggestions qu'on juge pertinentes :

- sur les différentes formes du langage auxquelles le barde a recours (métaphores, proverbes, devises, références généalogiques, topographiques (organisation des différents types d'espace : réels, imaginaires, mythiques...))
- sur les éléments visant à établir des structures narratives propres du mvet (système d'oppositions, d'analogies et de transformations...)
- sur la mesure et démesure des actes mis en oeuvre, sur les traits visant à la construction des différents personnages du récit
- sur les différents thèmes abordés dans le récit (exercice du pouvoir, rapports de parenté, alliances, la guerre, la nature des pouvoirs exceptionnels...)
- etc...

Le but de cette notation n'est autre que préparer son analyse. Elle doit aussi me permettre d'entrer en *possession* du texte et de formuler les différentes hypothèses qui devront ensuite guider l'analyse, la deuxième phase de ce projet.

Entre-temps, je me propose d'analyser un aspect plus particulier du texte, celui des interludes qui figurent à la fin de chaque chant mais aussi intercalés dans le texte<sup>1</sup> sous la forme de plaintes, soliloques... Pour entreprendre l'analyse de cet aspect particulier, j'ai suivi la même méthode proposée pour le texte du récit : la notation, verset par verset, de ces interludes.

## LE RÉCIT ET LES INTERLUDES

En examinant le mvet de Zwè Nguéma la première chose qu'on peut constater c'est qu'entre le texte du récit épique et celui des interludes, il se produit une rupture assez nette tant dans le fond comme dans la forme, ce qui justifie un traitement à part. Cette rupture apparaît aussi dans ce que j'appelle « soliloques »<sup>2</sup> c'est-à-dire dans les brefs énoncés que le barde intercale dans le récit épique en reprenant les mêmes idées qu'il développe dans les interludes, mais d'une façon beaucoup plus brève,

---

<sup>1</sup> Bien signalés en lettre italique dans la texte de la traduction.

<sup>2</sup> Sans entamer un dialogue avec les assistants, comme c'est le cas dans les interludis..

incisive, sans former des unités narratives particulières, parfois par le simple alignement d'énoncés qui semblent vouloir exprimer certaines émotions. On pourrait dire que le barde fait état au cœur du récit des idées qui agitent son inconscient qui sont celles qu'il incorpore et exprime dans les interludes.

En ce qui concerne le fond si dans le récit du mvet le thème majeur est celui des gestes épiques du peuple mythique Ekang, les Immortels, et leurs luttes contre les Mortels, dans les interludes et soliloques le thème change complètement : le barde parle de lui-même. Le thème majeur de ces interludes et soliloques, en effet, est celui d'une autre *épopée*, la sienne, celle de son initiation et/ou de ses rapports avec le monde des esprits des morts (*bëkon*<sup>3</sup>) où il avait acquis son pouvoir de chanter le mvet et où il doit se rendre encore maintenant pour recevoir de nouvelles épopées, chanter dûment les anciennes, bref pour nourrir ce que nous appellerions son inspiration<sup>4</sup>. Tout cela sera dit à

---

<sup>3</sup> Que parfois la littérature traduit par « fantômes » ou « revenants ».

<sup>4</sup> Comme c'est le cas signalé chez d'autres bardes : cf. Jacint Creus, « Funcionnes del griot y del mbom nvet en la épica oral africana », in Ramón Sales, *En busca de los Inmortales, Eòpeyas de Eyçi*

la première personne, en chantant, sous la forme d'un dialogue avec les assistants, par des énoncés plutôt brefs dont la plupart sont repris maintes fois.

Entre le récit et les interludes (et les soliloques) s'opère une certaine transformation des notions du temps et de l'espace. En fait, on passe d'un temps très éloigné qui nous parle des origines des choses, à un temps plus proche, celui de la vie du barde et de son entourage. Cette distance temporelle est importante. Elle permet à l'assistance de passer d'un temps où se déroulent des anciens événements d'ordre mythique (pour nous) à un temps censé se produire des événements plus actuels, plus dramatiques puisqu'ils touchent au barde et à son entourage, mais peut-être moins réels, n'étant qu'un pâle reflet de ce qui se passe dans le monde de la nuit que seul le barde est capable de saisir, non son auditoire.

En ce qui concerne l'espace il y a aussi une sorte de rupture entre le récit et les interludes. Dans le récit, le barde dessine une vraie topographie des lieux où se déroulent les gestes épiques (noms des

villages, villages abandonnés, noms de rivières, faune, flore... ) ; dans les interludes et soliloques, la topographie explicite est très limitée. Ceci dit, le barde semble suggérer par des demi-mots l'existence d'une topographie entre ce monde et le monde des esprits des morts, sans donner de précisions.

L'exaltation et la transgression sont deux traits des récits épiques en général. Ces traits on les trouve tant dans le récit comme dans les interludes, mais peut-être autrement. Dans le récit, l'exaltation prend la forme d'une démesure guerrière, politique, physique... C'est le barde par ailleurs qui construit la démesure d'autrui, celle des personnages de son récit. Dans les interludes, le barde s'exalte lui-même, mais parfois d'une façon négative : « il souffre... », « il meurt... » « il meurt pour le mvet... », « ...pour les mélodies » ; « il est un petit bonhomme », « une vieille chose ». « un fantaisiste », un joueur dont « le mvet pourri a fait tomber les dents de sa bouche » ou « un mvet en décomposition qui a rendu sa colonne vertébrale douloureuse »... qui chante « a voix basse », « murmure »... ce qui est aussi une forme de s'exalter comme un grand barde. Ceci dit, il parle aussi de

lui-même en termes positifs, comme « un grand joueur » qui a de la « valeur », comme un « éléphant qui se fait entendre »... et que « les gens veulent écouter »... Si dans le récit les héros sont présentés souvent comme étant des transgresseurs (inceste, abus de pouvoir, meurtres non justifiées...), dans les interludes, la transgression, celle qui consiste à « donner la vie de quelqu'un, un membre de la propre famille » pour obtenir l'*eyëñ* (un double) est suggéré dans plusieurs passages des interludes. Cette transgression, celle des interludes et des soliloques, est par ailleurs moins affirmée, suggérée seulement du point de vue du texte, même parfois niée presque explicitement... ce qui contraste certainement avec les convictions de l'entourage selon lesquelles la mise à mort par des procédés symboliques d'un membre de la propre famille est indispensable pour devenir un bon joueur de mvet, comme c'était le cas de Zwe Nguèma.

Un autre trait des récits épiques est leur caractère identitaire. « La communion dans l'exaltation, écrit C. Saydou (1995) doit réactualiser en l'auditoire sa conscience d'une identité « idéologique » fondatrice de son unité communautaire » Cette dimen-

sion *fondatrice* d'une certaine identité apparaît tant dans le récit comme dans les interludes. Dans le récit le barde chante les gestes des fondateurs mythiques de la société fang. Ce rapport aux origines et à la fondation du groupe permet certainement la « réactualisation » d'une certaine idéologie identitaire ; dans les interludes le barde se rapporte aux faits initiatiques fondateurs de son art et de celui de la lignée de ses maîtres. Ceci dit, nous pensons aussi, et on le verra plus loin, que le mvet de Zwè Nguéma prend en considération la nouvelle donne identitaire du nouveau Gabon indépendant. C'est dans les interludes que le chœur dialogue avec le barde accompagné des tambours, lorsque la « communion et exaltation » communautaire dont parle C. Saydou semble atteindre l'expression plus nette. Disons aussi que cette dimension fondatrice et idéologique mise en forme par les récits et les interludes du mvet est utilisée aujourd'hui, hors contexte, avec des visées scientifiques comme référence *historique* sur l'origine du groupe Fang<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cf. Robert KPWANG, «La vie chez les ekang (fang-beti-bulu avant l'arrivée des occidentaux en Afrique Centrale», in *Studia africana* 18, oct. 2007, pp. 69-80 . L'auteur prend des données cités dans des *mvets* pour des données historiques, sans démontrer la légitimité de cette transposition. Jacont Creus a raison lorsqu'il écrit « ... los relatos de mvet son considerados ficticios y no pretenden ser una

## INTERLUDES ET SOLILOQUES

### *La construction de son propre personnage*

Dans l'ensemble des interludes et soliloques, Zwè Nguéma procède tout d'abord à se donner une image de lui-même en tant que barde ; il construit ainsi son propre personnage en s'attribuant *mil vi-sages*. Ceci est important car il nous permet de comprendre comment le barde du mvèt se pense lui-même. En examinant les interludes et les soliloques on peut se rendre compte que le barde se pense d'abord en se situant par rapport à un réseau de relations de parenté, certaines probablement réelles, d'autres probablement fictives ou métaphoriques. Autrement dit, Zwè Nguéma procède à s'identifier :

---

reconstrucción de la Historia... » : cf. Jacint Creus, « Funcionnes del griot y del mbom nvet en la épica oral africana », in Ramón Sales, *En busca de los Inmortales. Eòpeyas de Eyçi Moan Ndong* (CEIBA EDICIONES, Vic) p.56-57.

- a. par son nom propre, Zwé, qu'il rappelle tant dans les interludes<sup>6</sup> comme dans les soliloques<sup>7</sup> ;
- b. par son rapport de filiation : en se présentant comme fils de Nguéma [fils de] Ndong. Il le rappelle dans les interludes<sup>8</sup> et aussi dans les soliloques<sup>9</sup>. Parfois le barde se présente simplement comme fils de Nguéma sans ajouter le nom de son grand-père, Ndong. Celui-ci est invoqué une fois avec le terme d'adresse (*tara*) et son nom propre Ndong<sup>10</sup>. Il utilise aussi le terme de référence *nnom nane* (mari de ma mère)<sup>11</sup> pour désigner son père ou par celui d'adresse et plus familier de « *tata* »<sup>12</sup>. A plusieurs reprises le barde invoque avec le terme d'adresse « *tara* » à un de ses aïeux appelé Mba<sup>13</sup>. On peut se demander à qui peut-on identifier

---

<sup>6</sup> III, 9, 16, 32, 36

<sup>7</sup> Chant VII, v. 50 ; VIII, v. 71 ; IX, v. 97

<sup>8</sup> I, vv. 2, 3, 10, 12, 18 ; III, vv. 9, 34...

<sup>9</sup> Chant XII, v. 30 : p. 399

<sup>10</sup> XII, v. 49, p. 401

<sup>11</sup> p. 431, v. 129

<sup>12</sup> III, 12, p. 108 ; IX, 16, p. 303

<sup>13</sup> Dans les soliloques : II, v. 33, p. 55 ; II, v. 136, p. 73 ; II, v. 142, p. 75 ; III, v. 1, p. 77 ; III, v. 30, p. 83 (deux fois) ; III, v. 48, p. 87 ; III, v. 71, p. 93 ; III, v. 89, p. 99 ; III, v. 117, p. 103 ; III, v. 142, p. 109 ; VI, v. 54, p. 183 ; VII, v. 51, p. 203 ; VIII, v. 17, p. 231 (2) ; IX, v. 9,

ce « père ». Certainement, il peut s'agir d'un « aïeul ». Mba est un patronyme fang très courant. Rappelons que dans le récit le grand héros de l'épopée est appelé Akom Mba, « Akom fils de Mba ». Mais il s'avère que dans le contexte où cet mvèt est chanté il y a aussi un autre « héros », plus proche, plus actuel, celui qui était devenu *le père* de l'indépendance du Gabon, Léon Mba. Il est intéressant de constater que celui-ci proclama l'indépendance de ce pays le 11 août 1960 et le mvèt de Zwè Nguéma fut enregistré le 3 octobre de cette même année, deux mois après, en pleine effervescence politique. L'énoncé « o mon père Mba » est cité environ 50 fois dans les interludes et les soliloques. Quelques indices nous permettent de suggérer qu'il est possible d'identifier la personne de l'énoncé « o mon père Mba » avec Léon Mba, le « père de l'indépendance ». Le premier indice qui suggère cette interprétation

---

p. 263 ; IX, v. 82, p. 277 ; IX, v. 96, p. 283 ; X, v. 19, p. 299 ; X, v. 61, p. 317 ; X, v. 66, p. 317 ; X, v. 128, p. 339 ; XI, v. 11, p. 357 ; XI, v. 27, p. 369 ; Dans les interludes : I, v. 16 ; II, v. 27 ; III, v. 62 ; VII, vv. 20, 55 ; IX, vv. 1, 54, 68, 123 ; X, vv. 34, 61 ; XI, v. 1, 49, 53 ; XII, v. 2, 64, 84, 90 ; XIII, vv. 1, 4, 20, 28, 46 ; XV, v. 58 ; Final : vv. 8, 26.

se trouve dans la première invocation<sup>14</sup> lors du premier interlude. Après une très belle présentation<sup>15</sup> de sa personne en tant que barde, sans aucune transition, il poursuit<sup>16</sup> son interlude avec une critique contre la colonisation des Blancs, empruntant un langage probablement très proche de celui de l'homme politique dont le nom est intercalé une deuxième fois (v. 38) au cours de cette phase de l'interlude. Écoutons le barde :

26. R. – Les Blancs sont venus bouleverser les règles de la vie.

27. CH. – *Eee ayayaya*.

28. R. – Le pauvre est devenu riche.

29. CH. – *Eee ayayaya*

30. R. – Si un homme prend une charge de café et une autre de cacao, il devient riche.

31. CH. – *Eee ayayaya*

32. R. – Est-ce qu'autrefois on pouvait laisser [sur la terre, en mourant] autant d'hommes riches que ça ?

33. CH. – *Eee ayayaya*

---

<sup>14</sup> I, v. 16 : p. 43

<sup>15</sup> I, vv. 1-15 : p. 41

<sup>16</sup> Cf. vv. 26-77

34. R. – Vraiment, les Blancs sont venus bouleverser les principes de la vie !
35. CH. - *Eee ayayaya*
36. R. – Donc je meurs pour lui [le mvèt], o keng, ee. L’homme laid est devenu beau.
37. CH. - *Eee ayayaya*
38. R. – O père Mba, l’éléphant barrit.
39. CH. - *Eee ayayaya*
40. R. - .....

Ainsi, dans cette phase de l’interlude, le barde produit un énoncé dont le contenu apparaît avec quelques petites variantes dans la traduction. « Les Blancs, chante le barde, sont venus bouleverser *les règles de la vie*<sup>17</sup> » ou « *les principes de la vie*<sup>18</sup> » ou bien encore « *gaspiller la vie*<sup>19</sup> ». Le texte fang étant toujours le même : *mintañan myazu yu eniñ ntuk.*,<sup>20</sup> nous pouvons donc dire que les différences de la traduction sont minimales. Le contenu de cet

<sup>17</sup> I, v. 26 : p. 43

<sup>18</sup> I, vv 34, 44, 72 : pp. 43, 45, 47

<sup>19</sup> I, vv. 74, 76 : p. 47

<sup>20</sup> Soulignons que nous avons écouté le même propos, presque avec les mêmes mots chez les evuzok mais dans le cadre d’une conversation ordinaire trois ou quatre ans après. Cf. Archives Lluís Mallart Guimerà CD data B-28 :ff 048-049 ; 052 ; CD audio 1.3.1.

énoncé d’ordre général est spécifié par une série d’exemples moyennant une série d’oppositions:

- le pauvre est devenu riche<sup>21</sup>
- le laid devient beau<sup>22</sup>
- le peureux devient valeureux<sup>23</sup>
- l’homme triche sous la caution des blancs<sup>24</sup> ; autrefois, ceci n’était pas possible<sup>25</sup>
- les hommes se transforment en femme<sup>26</sup>
- les femmes se transforment en maris<sup>27</sup>

...

L’ensemble de cette partie du premier interlude semble correspondre donc au contexte politique dans lequel se produit cette séance de mvèt. Ce discours prend une signification particulière lorsqu’on sait qu’il est dit en présence de quelques Blancs.

On pourrait considérer comme un autre indice de cette référence à Léon Mba, le fait qu’un autre

<sup>21</sup> I, vv. 28, 30, 32 : p. 42

<sup>22</sup> I, vv. 36, 40 : p. 43, 45

<sup>23</sup> I, v. 48 : p. 45

<sup>24</sup> I, v. 50 : p. 45

<sup>25</sup> I, v. 52 : p. 45

<sup>26</sup> I, vv. 56, 60 : p. 45

<sup>27</sup> I, vv.58, 60, 62, 64, 66, 68 : pp. 45, 47

joueur de mvet, Owona Apollinaire, jouant celui-ci chez les Evuzok du Cameroun presque à la même époque, introduise sa séance avec une référence très explicite au président Ahmadou Ahidjo, à l'indépendance du Cameroun, à sa réunification avec le Cameroun naguère appelé anglais, et en guise d'une généalogie clanique, - modernité oblige ! - il récitait d'un trait tous les groupes ethniques (*meyoñ*) du Cameroun, jusqu'au nombre de 89, ainsi que les départements du nouveau Cameroun, oriental et occidental (*sic*)<sup>28</sup>.

Nous pouvons trouver un autre petit indice à la fin du récit lorsque le barde produit cet énoncé : « O mon père Mba ee, ô mon fils ! ». <sup>29</sup> Effectivement, le barde pouvait considérer le « père de l'indépendance » comme étant son « fils ».

Le barde poursuit la construction de son image en s'identifiant :

c. par rapport à sa mère et/ou ses différentes mères classificatoires en les invoquant par leur nom

<sup>28</sup> Cf. Bibliothèque Éric de Dampierre. MAE : Archives Lluís Mallart Guimerpa, CD audio 2.3.1. piste 01.

<sup>29</sup> Final, v. 8, p. 434 : A *taré Mba éé món*.

- précédé par le terme de parenté d'adresse *nana* ou simplement par ce terme en raccourci (*na*)<sup>30</sup>
- d. par ses rapports avec les frères de son père. Il se présente, en effet, comme le fils classificatoire (*mòne*) de Sima [fils de] Ndong <sup>31</sup> et d'Ekpaa [fils de] Ndong <sup>32</sup>
- e. par ses rapports de filiation à l'égard de son fils que, le barde invoque une seule fois (*Ee a mòn oo...*) par son nom (ou par sa divise) : *Eki Méyòñ* (*eki*, interdit ; *mëyòñ*, clans)
- f. par ses rapports d'alliance, spécialement invoquant son beau-frère à plusieurs reprises (*ndom e ngon*)<sup>33</sup>.
- g. par ses anciens rapports amoureux en signalant le nom d'Asou Mbeng Esone avec qui il aurait voulu se marier <sup>34</sup> et que, par une figure poé-

<sup>30</sup> Chant V. v. 40, p. 161 ; Chant VIII. v. 159, p. 223 ; Chant VIII, v. 17, p. 231 ; Chant IX, v. 9, p. 263 ; Chant IX, v. 91, p. 283 ; Chant IX, v. 96, p. 283 ; Chant IX, v. 96, p. 283 ; Chant IX, v. 96, p. 283. ...

<sup>31</sup> I, v. 22 ; II, v. 7 ; III, 35...

<sup>32</sup> III, 14 : p. 109 ; XV, v. 2 : p. 417

<sup>33</sup> Dans les interludes : IX, 4, 25, 33, 40, 61, 67, 76, 80, 84, 89, 90, 91, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 110, 114, 116, 117. Dans les soliloques : II, v. 29, p. 53 ; III, v. 30, p. 83 ; III, v. 56, p. 89 ; III, v. 126, p. 105 ; IV, v. 100, p. 149 ; V, v. 40, p. 161 ; VIII, v. 17, p. 231 ; IX, v. 27, p. 267 ; IX, v. 147, p. 293 ; X, v. 124, p. 335 ; XI, v. 24, p. 367 ; XII, v. 30, p. 399 ; XII, v. 41, p. 401 ;

<sup>34</sup> III, vv. 79-83 ; X, vv. 69-74 ; XIV, vv. 67-72

tique, le barde fait dire à sa fiancée de jadis : qui est [celui qui aurait pu être] mon mari ? Sous entendu : un grand barde ! Une façon peut-être de lui reprocher l'occasion manquée ou de reprocher à sa famille de ne pas avoir accepté ce mariage. Il nous semble intéressant de souligner que le mvet de Zwè Nguéma commence par une référence à son amante (non nommée) et se termine justement avec une émotive référence à cette femme bien-aimée dont les noms pourraient être traduits par « Visage (*Asou*) / Joli (*Mbeñ*) / fruit d'*odzom* ou *Amomum maleguetta* (*Esone*) / » :

*Premier interlude :*

[...]

5. CHOER – A yé, les pleurs, é yé ! yé ! ai ya ! ya ! a ya

6. RECITANT \_ Eé ! Ainsi, je pleurerai mon amante, ici. Elle est venue, je la pleure. Moi, Zwè, je vais mourir pour la mélodie [du mvet], ô ô ô !

*Final :*

[...]

44. R. – Je voulais épouser Asou Mbeng Esone...

45. CH. – E yi e ee !

46. R. - Je voulais épouser Asou Mbeng Esone ee yie ee.

47. R. – O maman, iii, comme je voulais épouser Asou Mbeng Esone.

48. CH. – E yi e ee !

49. R. – Quelqu'un voit-il cette fille <sup>35</sup> aujourd'hui ? ee ?

50. R. - Quelqu'un voit-il cette fille aujourd'hui ? ee ?

51. R.- Quelqu'un voit-il cette file aujourd'hui ? ee ?

52. R. - Ndong Meyé du clan Abènye

53. CH.- Ee ee e e ee ee.

54. R. – C'est Eko Bikoro.

55. CH. – Ee ee e e ee ee.

<sup>35</sup> Il faut noter que ce même énoncé apparaît aussi répété dans les interludes III, v. 89 (ter, p. 115 ; X, vv. 79-81, p. 325 ; XIV, v. 77-79, p. 413 ainsi que dans cette finale (p. 439). Dans tous les cas le texte fang utilise le terme « *ngòn* » que le texte français traduit par « lune » dans les trois interludes, et par « fille » dans la finale. *Ngòn* signifie en effet « lune » et « jeune-fille ». Ceci dit, dans tous ces cas, la traduction de *ngòn* par « jeune-fille » serait le correcte.

56. R. – Amour, où est mon mari ?  
 57. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari)  
 58. R et CH. – Amour, qui/où est mon mari)  
 59. R et CH. – Amour, eee !  
 60. R. Bonjour !  
 61. CH. – Bonjour !  
 62. C'est fini !

Dans le texte, en se rapportant aux vv. 57 et 58, figure cette note que nous reproduisons : « Une partie du chœur des hommes chante : où est mon mari ? l'autre chante en même temps : qui est mon mari ? » C'est donc sous la forme d'une énigme que se termine cet mvet. Ceci nous invite à dépasser cette première lecture qui ferait de ces morceaux de mvet un chant à une femme bien aimée dont le souvenir ne quitterait la pensée du barde et qu'il évoquerait déjà dès le premier verset dialogué du premier interlude, donnant ainsi une parfaite unité formelle entre le commencement et la fin de ces interludes, cette unité m'apparaissant assez significative au niveau du fonds. L'énigme que le barde pose à la fin de son mvet d'une façon explicite en faisant parler son amante, est la même qui traverse d'une façon implicite une très grande partie des interludes et des soliloques.

Pour tenter une autre lecture, il me semble nécessaire de nous approcher un peu du texte et voir tout particulièrement l'usage du terme *ebòn* que la traduction française du texte traduit par « ami, amie », « fiancé, fiancée », « amant, amante », « amour »... Le Dictionnaire Ewondo-Français de l'abbé Tsala donne à ce terme le sens de « concubin, concubine », « amant, amante », tout en y ajoutant cette explication « personne qui a de l'amour pour une autre d'un autre sexe ». Les variantes de la traduction sont donc des licences qui ne trahissent pas le texte. Le problème n'est pas celui-ci. Le problème c'est de savoir à qui se réfère le barde lorsqu'il parle de cette « fiancée » ou « amante »... Dans d'autres interludes, il nous parle d'une femme qu'il aurait voulu épouser<sup>36</sup> appelée Asou Mbeng Esone. Certainement, il s'agit de la même femme qu'il ne désigne pas par son nom comme il apparaît dans la Finale que nous avons reproduit plus haut. Ceci dit, une lecture attentive du texte nous fait penser que le barde utilise d'une façon métaphorique le langage de l'amour, du mariage, de la recherche d'une amante idéale...

---

<sup>36</sup> III, 79.83 ; X, 69.74 ; XIV, 67-72

pour nous parler du mvet avec tout ce qui peut signifier ce terme (les séances, la récitation, l'initiation, le contact permanent avec le monde des *bëkon*, les épreuves à subir, la musique, les mélodies, le savoir des choses d'autrefois...) et peut-être pour nous parler surtout de l'identification du barde avec tout ceci à la fois. C'est cet mvet auquel il s'identifie, qui devient son « amour », son « amante », c'est elle qui le fait souffrir, qui le fait pleurer, qui l'entraîne à la mort comme dit le barde dès son premier interlude (voir supra) et le répète ensuite en chantant par exemple « Mon amante veut me tuer... » en parlant certainement du mvet<sup>37</sup>, en utilisant encore une fois le terme *ebòn*.

Dans un autre ensemble d'énoncés, le barde utilise le terme *ebòn* tout en poursuivant le processus narratif visant à s'identifier. L'examen de cet ensemble d'énoncés nous amènera à considérer un autre réseau de parenté évoqué par le barde, fictif ou métaphorique, celui-ci.

Dans le soliloque<sup>38</sup> intercalé dans le texte du premier chant, avant même que le barde entame son

<sup>37</sup> IX, vv. 69, 85 : p. 307

<sup>38</sup> Chant I, v. 110 : p. 39

premier interlude, Zwè Nguéma commence en se présentant comme « Seme Zok, neveu (*monngòn*) [du clan] d'Edoune Zòk ». Cette identification est très constante ; elle apparaît surtout dans les commencements et/ou vers la fin de presque tous les interludes avec quelques variantes<sup>39</sup> ; elle apparaît aussi d'une façon très marquée dans les soliloques<sup>40</sup>

Notons que dans le texte fang on a transcrit

<sup>39</sup> A. Seme Zok, neveu (*monengòn* [du clan] Edoune Zok murmure (*aañin*)

A1 Le neveu (*monengon* [du clan] Edoune Zok murmure (*aañin, kur meñin*)

A2. Seme Zok neveu (*monengòn* [du clan] Mbane Otug... joue le mvet... murmure

A3. Seme Zok a joué à voix basse... en silence ... murmure ... tout doucement, en murmurant... , selon les différentes traductions du texte français ; dans le texte fang on utilise le verbe *ñin* ou l'expression *kur meñin*.

B. Seme Zok, neveu (*monengòn* [du clan] Edoune Zòk, meurt (*abudan*) pour les tambours (*minkul*)

B1. Seme Zok (*monengòn*, neveu [du clan] Edoune Zok, meurt (*abudan*) pour les mélodies (*mendzang*). En ewondo, le terme *mendzang* désigne le xylophone.

B2. Le neveu :*monengòn* d'Edoune Zok, je vais mourir pour la harpe (*mengabudan ngom*)

<sup>40</sup> Chant I, v. 110 : p. 39 ; Chant II, v. 33 :p. 95 ; Chant III, v. 89 : p. 99 ; Chant III, v. 107 : p. 101 ; Chant III, vv. 110, 117 : p. 103 ; Chant III, v. 126 :p. 105 ; Chant III, v. 142 :p. 109 [introduction au III interlude] ; III, v. 96 :p. 115 ; Chant III, v. 187 :p. 123 ; [fin chant III dialogue avec l'auditoire] ; Chant IV, v. 70 :p. 145 ; Chant IV, v. 119 :p. 153 ; Chant V, v. 40 :p. 161 ; Chant V, v. 55 :p. 165 ; Chant V, v. 86 :p. 169 ; Chant VI, v. 43 : p. 181 ; Chant VI, v. 53,54 :p.

« *Nsēmē Zòg* », tandis que dans la traduction on dit « Seme Zok ». *Nsémé* est un nom du Genre II<sup>41</sup>, troisième et quatrième classe; c'est un dérivé du verbe *sém* qui signifie « hurler, pousser de hauts cris... » ; *zòg* signifie « éléphant » On pourrait traduire par « Cri d'éléphant » ou par « Celui qui crie comme un éléphant ». Certainement, il s'agit d'un surnom ou d'un *ndan* (devise) que le barde s'attribue à lui-même. Cette devise pourrait suggérer le proverbe « *Akungu angaburan*<sup>42</sup> ai nseme »

---

183 ; V, v. 2 : p. 189 ; V, v. 57 : p. 193 ; Chant VII, v. 16 : p. 197 ; Chant VII, v. 26 : p. 199 ; Chant VII, v. 50 : p. 203 ; Chant VII, v. 145 : p. 219 ; Chant VIII, v. 17 : soliloque : p. 231 ; VII, v. 108 : p. 239 ; Chant VIII, v. 71 : p. 247 ; Chant VIII, v. 81 : p. 249 ; Chant VIII, v. 87 : p. 251 ; Chant VIII, v. 105 : p. 253 ; Chant VIII, v. 108, 113 et 117 : p. 255 ; Chant IX, v. 9 : p. 263 ; Chant IX, vv. 49, 58, 59 : p. 271 ; Chant IX, v. 63 : p. 273 ; Chant IX, v. 82 : p. 277 ; Chant IX, v. 147 : p. 293 ; Chant IX, v. 129 : p. 289 ; Chant X, vv. 4, 7 : p. 297 ; Chant X, vv. 13,19 : p. 299 ; Chant X, v. 124 : p. 335 ; Chant X, v. 128 : p. 339 ; Chant X, vv. 133, 139 : p. 341 ; Chant X, vv. 144, 150 : p. 343 ; XI, v. 53 : p. 351 deux fois ; XII, v. 1 : p. 357 ; Chant XI, v. 24 : p. 367 ; Chant XI, v. 55 : p. 375 ; XI, v. 1 : p. 357 ; Chant XI, v. 24 : p. 367 ; Chant XI, vv. 55 et 62 : p. 375 ; Chant XI, v. 103 : p. 389 ; Chant XII, v. 30 : p. 399 ; Chant XII, v. 49 : p. 401 ; Chant XII, vv. 82, 86 : p. 415 ; Chant XII, v. 111 : p. 427 ; Chant XII, v. 135 : p. 433.

<sup>41</sup> Appartiennent à ce genre, entre autres, les noms d'êtres vivants faisant partie d'un tout physique ou moral, et les noms abstraits désignant l'action, formés du préfixe et du radical du verbe ou infinitif.

<sup>42</sup> Le verbe *buran* est très utilisé dans ces énoncés du teste comme nous

(Le hibou a payé de sa vie [*angaburan*] à cause de son cri [*nseme*]). Tsala (1973) commente ainsi ce proverbe : « On croit que les sorciers ont coutume de se transformer en hiboux [...]. Une fable explique l'origine de cette attitude : un hibou voyant tuer devant lui un homme laissa échapper un cri. Les passants l'ayant entendu accoururent. Le meurtrier ayant déjà disparu, ils crurent que le criminel était le hibou dont ils venaient d'entendre la voix. À partir de ce moment, le hibou fut détesté et considéré comme un oiseau-sorcier. Ce proverbe, ajoute Tsala, est cité par celui qui voit qu'il pourrait se compromettre en donnant son avis sur la discussion à laquelle il assiste » C'est ce qui peut arriver au barde. Ses paroles – les paroles de ses interludes et soliloques – ne seront jamais claires<sup>43</sup> de peur d'être accusé d'avoir *tué* quelqu'un pour obtenir son pouvoir de chanter le mvet. C'est en tout cas notre interprétation comme nous le verrons plus loin.

Ainsi donc dans cet ensemble d'énoncés, Zwè Nguéma, dit Nseme Zok, « Crit d'éléphant », se

---

le dirons plus loin.

<sup>43</sup> Sur ce point voir la note du mvet, p. 41, vv 10-12 du premier interlude ainsi que la note 3.

présente comme le neveu (*monengòn*) de Edoune Zok ou du clan Edoune Zok<sup>44</sup>, de Nkum ou de Nkum Abang<sup>45</sup>, de Mbane ou de Mbane Otong<sup>46</sup>, de Nkoma ; ou comme l'amie du neveu (*ebon monengon*) d'Edoune Zok<sup>47</sup>, de Nkum Abang<sup>48</sup>, de Mbane<sup>49</sup> et de Mbane Otong...<sup>50</sup>. D'après la traduction française, le barde se présente par exemple, soit comme le « neveu » (*monengòn*, lit. fils d'une fille) du clan d'Edoune Zok, soit comme le neveu d'Edoune Zok. Le terme « clan » est sous-entendu pour un fang. Écoutons ce témoignage d'un ami camerounais : « On est *mon ngon* d'une tribu ou d'un clan. *Mon ngon* est donc tou-

<sup>44</sup> Chant I, v. 110, p. 39 ; Chant III, vv. 42, 72, 89, 101, 117, 126 : pp. 85, 93, 99, 101, 103, 105 ; Chant IV, v. 103, p. 151 ; Chant V, vv. 55, 81, p. 165, 249 ; Chant VI, v. 61, p. 183 ; Chant VII, vv. 26, 50, 58, 145 : pp. 199, 203, 219 ; Chant VIII, vv. 17, 85, 105, 108, 113, 117, 138 : pp. 231, 251, 253, 255, 259 ; Chant IX, vv. 58, 63, 129, 147 : pp. 105, 273, 289, 293 ; Chant X, vv. 128, 146, 150 : pp. 339, 343 ; Chant XII, vv. 49, 86, 111 : pp. 415, 427. On devrait se demander sur le sens d'Edoune Zok. /*edun*/ : pourri ; /*edun*/ : bruit, vacarme ; *zòg* : éléphant. Ainsi donc on pourrait traduire ce nom par « Éléphant-pourri » ou par « Vacarme d'éléphant ».

<sup>45</sup> Chant XII, p. 401. ; Chant III, v. 142, p. 109 ;

<sup>46</sup> Chant IV, v. 114, p. 153 ; Chant V, v. 40, p. 161 ; Chant IX, v. 9, p. 263 ; Chant X, vv. 7, 19 : pp. 297, 299 ; Chant XI, v. 62, p. 375

<sup>47</sup> Chant X, v. 139, p. 341 ; Interlude XIV, v. 1, p. 409

<sup>48</sup> Chant III, v. 89, p. 99 ;

<sup>49</sup> Chant III, v. 89, p. 99

<sup>50</sup> Chant X, v. 144, p. 343 ; Chant XII, v. 74, p. 407.

jours suivi de la tribu et jamais seul.[...] Le terme *man kal* ou *mone kal* (bulu, fang) renvoie en général aux fils et filles d'une femme allée en mariage dans une autre tribu. *Man kal* est un terme englobant qui désigne ces fils issus de l'union d'une fille de la tribu avec un étranger. Le terme *man kal* reste imprécis, c'est pourquoi on a choisi *man ngon* pour plus de précision. Par contre *man kal* n'est jamais complété par le nom de la tribu. [...] *Man kal* et *mon ngon* sont synonymes sauf que l'un est défini tandis que l'autre reste indéfini »<sup>51</sup> Ces allusions à l'oncle maternel prennent toute sa signification si l'on tient compte que très souvent les initiations se font soit chez l'oncle maternel soit par son intermédiaire<sup>52</sup>. Ceci dit le fait que le barde se présente indifféremment comme étant le *monengòn* de plusieurs clans ou tribus, nous fait penser que ces références sont plutôt fictives et/ou relèvent d'un langage métaphorique. Une façon de dire qu'il n'appartient à personne. Soulignons par ailleurs que le barde attribue les mêmes actes (souffrir pour le mvèt, mourir pour le mvèt...) à Seme Zòk, ne-

<sup>51</sup> C.Bissa, communication personnelle.

<sup>52</sup> Argument apporté par le récit lui-même : voir Premier Chapitre, v. 54ss : Akom Mba se fait initier au *byang*-des-richesses chez son oncle maternel.

veu [du clan] Edoune Zok, et à l'amie (*ebon*) du neveu (*mòngòn*) [du clan] Edoune Zok ainsi que d'autres clans, établissant ainsi une certaine identification entre Seme Zok, le neveu et l'amie ou amante, c'est-à-dire avec le mvet.

C'est ainsi que le double réseau de parenté, le réel et le fictif, prend toute son importance au niveau symbolique. Par son opposition, Zwè Nguéma nous montre qu'il appartient à deux mondes différents, à ce petit monde sociologique de son propre réseau de parenté aux savoirs très limités<sup>53</sup> puisque son auditoire ne comprend pas toujours ce qu'il dit et à cet autre monde invisible pour le non initié, sans parenté<sup>54</sup>, et aux savoirs illimités, à condition qu'il soit en mesure pour y parvenir d'offrir par un meurtre symbolique à un des membres de son

---

<sup>53</sup> Cf. Interlude I, v. 12 : p. 41 ; voir aussi note [3]. Ceci dit, nous pensons qu'on ne comprend pas le barde parce qu'il parle des choses qui viennent d'un autre monde et, en principe, ces choses-là seulement peuvent les comprendre les vrais initiés...

<sup>54</sup> Le monde nocturne est pensé comme un monde où les rapports de parenté ne sont pas tenus en compte. « A *mgbël*, dit un dicton, beti, le pitié n'existe pas car il n'y a ni père, ni mère, ni frère... » une devinette fang pose cette énigme : « La plante magique (*byañ* n'est ni grande ni petite ? dont la réponse est la suivante : « le *nnem* (possesseur d'*evu*) n'est ni un enfant, ni un homme adulte ». Sur ce problème voir Lluís Mallart, *Ni dos ni ventre...* op. cit.

propre réseau de parenté comme nous le verrons plus loin.

Mais le processus narratif sur l'identification de Zwè Nguéma ne s'arrête pas ici. Il se construit en s'identifiant comme barde proprement dit. Il se présente, en effet, comme un « joueur de mvet » ou, littéralement, comme « celui qui frappe la branche du raphia » (*nkur oyen*)<sup>55</sup> mais pas n'importe lequel sinon comme « le grand chanteur » (*eloñloñ*)<sup>56</sup>, « le plus célèbre de tous les joueurs (*efula bëbom*)<sup>57</sup>, celui qui chante avec les voix de tous les anciens grands joueurs<sup>58</sup> ou celui encore « qui fait des grandes choses » (*mbo dzam*)<sup>59</sup> et que le texte traduit par « le grand joueur » tout en proposant cette même traduction à l'expression *edzdzomo dzal* que littéralement veut dire « la très

---

<sup>55</sup> Chant IX, v. 9 : p. 263

<sup>56</sup> Chant IV, v. 119 : p. 153 ; Chant VII, v. 17 : p. 231 ; Chant VIII, v. 17 : p. 231 ; Chant IX, v. 20 : p. 265. Le terme *eloñloñ* que la texte traduit par « pleureur » est un dérivé du verbe *loñ* qui signifie « chanter »

<sup>57</sup> Chant III, v. 30 : p. 83 ; Chant IV, v. 40 : p. 161 ; Chant VII, v. 50 : p. 203 ; Chant VIII, v. 17 : p. 231 ; Chant VIII, v. 71 : p. 247 ; Chant IX, v. 147 : p. 293 Chant XII, vv. 30, 135 : pp. 399, 433

<sup>58</sup>

<sup>59</sup> Chant III, v. 142 : p. 109 ; Chant XI, v. 24 : p. 367 ; Chant XII, v. 30 : p. 399

grande chose du village ». Il s'annonce comme « la grande affaire qui approche » (*abamana dzam*)<sup>60</sup> ou « le grand jouer ou le meilleur des joueurs qui vient » (*efula bebom azë*)<sup>61</sup> en se comparant au « ciel qui va descendre à Mengang » (*dzo emane sige a Mengang*)<sup>62</sup> ou à un « éléphant qui va finir par descendre (*zog ekë man sige*)<sup>63</sup> Cette dernière métaphore qui n'est rien d'autre sinon un prolongement métaphorique de sa devise (Nseme Zok, « Cri d'éléphant »), apparaît sous bien d'autres énoncés dans ce processus narratif de construction de son propre personnage. Pour illustrer sa devise, Zwè Nguéma répète maintes fois, en parlant de lui-même, des énoncés comme « l'éléphant barrit »<sup>64</sup>, « l'éléphant murmure ou se fait entendre »<sup>65</sup>,

<sup>60</sup> Chant II, v. 41, 44 : pp. 55, 57 ; Chant III, vv. 30, 45 : pp. 83, 87 ; Chant III, v. 54 : p. 89 ; Chant IV, v. 119 : p. 153 ; Chant VII, vv. 51, 92, 141 : p. 203, 211, 219 ; Chant IX, vv. 58, 82, 91, 147 : pp. 271, 277, 283, 293 ; Chant XI, vv. 28 : p. 267 ; Chant XII, v. 30 : p. 399

<sup>61</sup> Chant I, v. 94, p. 37 ; Chant II, v. 86 : p. 63 ; Chant III, vv. 30, 142 : pp. 82, 109 ; Chant VIII, v. 17 : p. 231

<sup>62</sup> Chant III, v. 30 : p. 83 ; Chant VIII, v. 17 : p. 231

<sup>63</sup> Chant II, v. 41 : p. 55 ; Chant X, c. 144 : p. 343

<sup>64</sup> *zòk dabam... zòk ewëlébam...* : Chant II, v. 136 : p. 73 ; Chant III, vv. 1, 30, 48, 72, 117, 142, 187 : p. 77, 83, 87, 93, 103, 109, 123 ; Chant V, v. 40 : p. 161 ; Chant VII, v. 141 : p. 219 ; Chant IX, v. 147 : p. 293.

<sup>65</sup> *zòk danyin* : Chant II, v. 142 : p. 75 ; Chant III, v. 1 : p. 77 ; Chant

« l'éléphant s'en va »<sup>66</sup> ou « l'éléphant va me tuer »<sup>67</sup> Bien d'autres métaphores permettent au barde de chanter sa propre identité aux *mil visages* en se comparant par exemple au francolin (*okpal*) ; chez les beti, le chant du francolin signale l'aube<sup>68</sup> ; en fait c'est alors que les chants des bardes s'arrêtent, comme c'était le cas pour le mvèt de Zwè Nguéma ; il se compare à la plus grande antilope de cette forêt, l'antilope noire *zib*<sup>69</sup> ; à « une section de canne à sucre qui aide à apaiser les cœurs »<sup>70</sup> ou comme quelqu'un « qui se fait remarquer dans une foule comme une grosse canne à sucre dans un paquet »<sup>71</sup> ou enfin « à une rivière devant laquelle on s'arrête pour la contempler »<sup>72</sup> ...

VI, v. 54 : p. 183 ; Chant VIII, v. 17 : p. 231 ; Chant XI, v. 27 : p. 369 ; Chant XII, vv. 79, 89 : pp. 407, 417

<sup>66</sup> Chant XII, v. 89 : p. 417

<sup>67</sup> Chant XII, v. 49 : p. 401

<sup>68</sup> On signale l'aube en disant t « *e abog okpal lalong* » (lorsque ke francolin chante)

<sup>69</sup> Aurelio Basilio, le considère comme « un verdadero gigante en el género cefalofo » (La vida animalen La Guinea Española), p. 124

<sup>70</sup> I, 18 : p. 43

<sup>71</sup> I, v. 20 : p. 43

<sup>72</sup> I, v. 22, : p. 43

## L'INITIATION

### *La tragédie du barde*

L'initiation, l'exercice de son art avec toute sa souffrance et toutes ses contradictions, constituent un des thèmes majeurs des interludes et soliloques. Un barde ce n'est pas celui qui subit une initiation une fois pour toutes. Si l'axe majeur de son initiation est pensé comme le franchissement des limites de ce monde pour accéder au monde des *bëkon* desquels il recevra le mvet, ce franchissement ne s'accompli non plus une fois pour toutes sinon qu'il est censé se produire maintes fois pour nourrir les *bëkon* avec de la viande,<sup>73</sup> c'est-à-dire avec des nouvelles victimes humaines qu'il se doit de les offrir pour poursuivre avec des nouvelles performances et reconnaissances son art de chanter le mvet. Cette façon de penser le barde par la société est la source du langage énigmatique, des demi-mots, des paroles à double sens, parfois contradictoires ; d'un langage plus porteur de sentiments et d'émotions que de descriptions ; d'un langage, enfin, pleinement lyrique évoquant le drame de celui pour qui être un grand joueur de mvet si-

<sup>73</sup> Voir P.Boyer, *Barricades, mystérieuses et pièges à pensée* (Société d'ethnologie, Paris, 1988), p. 106-107.

gnifie appartenir à un autre monde, au marge du monde des siens, auquel il appartient aussi, et vivre d'une façon permanente cette opposition et cette contradiction

Dès le premier interlude, le barde proclame avoir été initié ou, par ce fait, il annonce son retour du monde des *bëkon* en disant « Le grand joueur arrive »<sup>74</sup>, « L'éléphant va finir de descendre »<sup>75</sup>, « Le mvet a fini par m'aimer »<sup>76</sup>. Le mvet a aimé le fils de Nguéma Ndong »<sup>77</sup> tout en ajoutant à plusieurs reprises des énoncés comme « je meurs pour les tambours qui résonnent à Mengang », « je meurs à cause de la harpe... »<sup>78</sup> tout en identifiant parfois la harpe avec son amante<sup>79</sup> pour laquelle il pleure, tout en s'identifiant lui-même à un éléphant qui vient et barrit de loin...

Tous les énoncés qui font référence à sa mort, à sa souffrance...<sup>80</sup> sont des façons voilées de rappeler

<sup>74</sup> I, v. 1 : p. 41

<sup>75</sup> I, v. 1 : p. 41

<sup>76</sup> I, v. 2 : p. 41

<sup>77</sup> I, v. 2 : p. 41

<sup>78</sup> I, p. 1, 6, 8...

<sup>79</sup> I, v. 6...

<sup>80</sup> Plusieurs vv chantés par le barde font mention de *sa mort* (« le barde

la mort symbolique avec toutes ses épreuves que le barde doit subir lors de son initiation ou chaque fois qu'il veut se rendre au monde des *bëkon* pour renforcer son inspiration... L'accès à ce monde est pensé toujours comme « difficile », « douloureux », « terrible » qui fait peur...<sup>81</sup> etc. Dans le v. 8 de ce premier interlude, le barde s'interroge *pourquoi je meurs..* Il donne la réponse sous forme d'une question que les assistants répondent affir-

---

est en train de mourir à la maison commune pour la mélodie de mvet » (III, vv. 22, 26, 30, 38, 40) ; « la mort tient le fils de Nguéma Ndong » (III, vv. 34, 58, 75) ; « les malheurs tiennent le fils de Sima Ndong » (III, v. 35) ; le barde évoque aussi la mort d'autres anciens bardes (III, vv. 52, 85) ; dans ces énoncés on utilise les verbes : *Mengaburan* (III, vv. 22, 30, 40, 75) ; *Maburan* (III, v. 96) ; *Awu embele ..* (III, v. 34, 52) ; *Zwe, mawu ngòma* (III, v. 58) ; *Bayu emòn* : on tue le fils... (III, v. 68) . On peut bien interpréter ces vv. dans le sens que le barde est en train de subir une très grande épreuve, celle que implique toute initiation ou tout passage au mode des *bekon*. Voir Mallart, *La forêt*, vol I : pp.166-170. En ewondo le verbe *budan* signifie « mourir pour », « à cause de » métaphoriquement, comme par exemple « le père meurt [souffre] pour son fils » (*esia abudan ai mòn*), littéralement, comme il apparaît dans la conclusion de plusieurs chantefables (*minkana mi nyebe*) lorsqu'une femme « meurt à cause des œufs de crocodile » (CD-R. A-18 :039 : *angabudan ai meki me ngan*) ; ou une vieille femme « meurt à cause de sa gourmandise » (CD-R-A-18 :048 : *nnom mininga angabudan ai ndòk*) ; ou la jeune fille qui est à la recherche d'une grenouille et se noie en traversant le Yom (...*angabudan ai nkongo*) (CD-R.A-18 :120) ; ou l'enfant qui « meurt à cause de sa désobéissance » (CD-R. A-18 :128 : *mòngò angabudan ai melo ...*

<sup>81</sup> Voir Lluís Mallart Guimera, *La forêt de nos ancêtres*, p. 168

mativement : le barde est-il [déjà] au village (*dzaa*) ? On pourrait interpréter ceci en se demandant : il était où auparavant ? Il était mort symboliquement pour être initié au mvet (le mvet a fini par m'aimer) et il est *descendu* au village pour le jouer...<sup>82</sup> L'image des jeunes gens et des jeunes filles<sup>83</sup> qui cherchent le barde en demandant où il dort<sup>84</sup> est significative. Le barde répond en première personne : « Je me trouve *quelque part* »<sup>85</sup>, en utilisant le terme très générique de *vom*. Avec des demi-mots, il signale donc qu'il est *ailleurs*, au monde de la nuit où il puisse son savoir des *bëkon*.

Dans le *Deuxième interlude* et autres il reprend le même thème. Le barde répète à nouveau qu'il se trouve « quelque part »<sup>86</sup> ; qu'il *a vu* quelqu'un dans *l'ancien village*<sup>87</sup> (*nnom nnam*) selon la traduction française. En fait le terme ewondo *nnam* traduit par « village » signifie « pays » Le lexème *nnom* (avec le ton bas-haut sur la lettre / o / comme dans le

---

<sup>82</sup> I, vv. 1, 8 : p. 41

<sup>83</sup> I, v. 10 : p. 41

<sup>84</sup> II, vv. 9, 11, 13 : p. 93

<sup>85</sup> I, vv. 14, 24 : pp. 41, 43

<sup>86</sup> II, v. 15 : p. 93

<sup>87</sup> II, v. 3 : p. 93 ; III, v. 7 ; IX, vv. 2, 6, 12, 14, 42, 71, 83, 119 : p. 301, 303, 305, 307, 311

texte signifie « vieux », avec un ton bas signifie « époux », « mâle », « principal »). Le barde peut se référer au pays d'Engong Zok Mebege, le pays imaginaire de l'épopée. On pourrait aussi considérer la figure « vieux pays » comme un euphémisme pour désigner le monde nocturne de *mgbël* ou le monde des esprits des morts. C'est notre hypothèse. Dans le *Neuvième interlude* le barde dit « qu'il a vu quelqu'un dans l'ancien village »<sup>88</sup> tout en s'exclamant par la suite « o, mon amante risque de me tuer ». Nous savons déjà que le barde identifie le mvet à une femme. C'est peut-être le mvet ce qu'il a vu dans cet ancien pays pour lequel il souffre tant... Les jeunes gens par ailleurs continuent à le chercher (v.7). Ils se demandent où il dort le barde (v. 11, 21). Dans la salle commune répondent quelques interludes. C'est en dormant que l'*evu* du barde se sépare pour aller au monde des *bëkon*., C'est dans l'*abba* ou salle commune que les textes sur l'initiation des bardes rapportés par P. Boyer font état de leur rencontre avec les

<sup>88</sup> IX, v. 4 : p. 301

*bëkon*<sup>89</sup>. C'est aussi ici où on dit que le barde « meurt pour la harpe »<sup>90</sup>

Dans le *Troisième interlude*, le barde semble évoquer avec des mots aussi très voilés un moment décisif de son initiation. « Viens frapper (jouer) le mvet d'un pays à l'autre »<sup>91</sup>. La traduction française de ce v. 1 me semble un peu libre. Selon le texte fang, le v. 1 se compose de deux énoncés (*Zag abom mvet a nnam nnam. O mateb mvet*). Dans les premier, le barde met dans la bouche d'une autre personne l'ordre, l'exhortation, le conseil ou l'invitation qu'on lui fait pour aller<sup>92</sup> jouer le mvet (*abom mvet*) d'un pays à l'autre (*nnam nnam*).<sup>93</sup> Dans l'autre énoncé, le barde dit en première personne : « Je refuse le mvet ». On pourrait

<sup>89</sup>. « J'ai vu autour de l'abaa, beaucoup de gens, des fantômes [bëkon]... » Cf. P. Boyer, op. cit. pp. 106-107

<sup>90</sup> VIII, v. 32

<sup>91</sup> Contraster le texte fang avec sa traduction.

<sup>92</sup> Le barde, dès le premier v. du troisième interlude utilise la forme verbale de l'impératif à la deuxième personne / *zag* / du verbe /*zu*/, venir. Le barde utilise 23 fois l'énoncé : *zag abom mvet*, littéralement : viens / à-battre/ mvet / que le texte français traduit par : viens jouer le mvet. On peut dire que dans cet interlude composé de 48 interventions du récitant et 48 répliques du chœur, le thème majeur est celui de l'invitation (viens) à jouer (ou à apprendre à jouer, selon notre interprétation) le mvet

<sup>93</sup> Voir aussi v. 28 : *A nnam a nnam nnam oo mate mvet*.

interpréter qu'on l'invite [viens] à être initié au mvet pour qu'il puisse le jouer partout (*nnam nnam* : et devenir en conséquence très célèbre). Une invitation à laquelle il répond : « Je refuse... ! ». À notre avis, il ne refuse pas à être initié au mvet mais à devenir très célèbre. Notons que dans ce genre d'initiations le maître initiateur propose à son initié de lui donner un pouvoir spécial (supplémentaire) en rapport avec le mvet ou avec le pouvoir de guérir chez les *ngengan* à condition de lui offrir une vie humaine, celle de son fils, de son épouse...etc. Dans les récits sur l'initiation des grands guérisseurs que nous avons enregistré et traduit, le candidat refuse catégoriquement cette proposition en utilisant le même verbe : « Je refuse... » (*mateb...*). Dans son interlude, le barde répète 10 fois « je refuse le mvet »<sup>94</sup> toujours après qu'il met dans sa bouche les paroles de quelqu'un d'autre [son maître d'initiation ou les *bëkon* eux-mêmes, suivant notre hypothèse] qui lui disent : « Viens jouer le mvet », c'est-à-dire : « Viens [recevoir le don] de jouer le mvet » Ainsi donc le barde refuse donner une vie humaine qui deviendrait son *nkug*, une source d'inspiration qui le ren-

<sup>94</sup> III, vv. 1, 5, 20, 24, 28, 32, 36, 66, 73, 77 : 109, 111, 113.

drait très prestigieux<sup>95</sup>. Il le répète d'une façon insistante, quitte de faire croire à l'auditoire que sa célébrité est moindre de ce que les gens pensent de lui. C'est la très grande contradiction à laquelle sont soumis les joueurs de mvet, les *ngengan* et autres possesseurs d'*evu* du même ordre.

Dans le *Quatrième interlude* le texte prend la forme d'une plainte. Le barde en effet chante d'un ton plaintif la mort d'un joueur de mvet, Ndong, fils d'Eyogue Ze,<sup>96</sup> au village de Mengono. Tout au long de sa plainte, le barde reproche en quelque sorte au joueur de mvet d'avoir allé à Mengono<sup>97</sup>, un village où il n'avait pas d'oncles maternels<sup>98</sup> donc, « étranger », car, comme disent les fang, « rien de mauvais peut arriver chez les oncles maternels ». Dans un cas comme celui-ci le contexte est indispensable. Nous n'en savons rien. On ne peut formuler que quelques hypothèses. Il nous faudrait connaître par exemple les relations préexistantes entre ces deux bardes. La mort d'un

<sup>95</sup> Le texte fang de cet *mvet* n'utilise pas le terme *nkug* mais celui d'*eyeh* (voir interlude VII) ayant une signification très proche. Nous le verrons plus loin.

<sup>96</sup> Voir aussi le soliloque du Chant IX, v. 9 : p. 263

<sup>97</sup> IV, vv. 1, 2, 7, 9, 11, 17, 20, 22, 26, 28, 32, 35... : pp. 127, 129...

<sup>98</sup> IV, v. 41 : p. 131.

très grand joueur de mvet risque d'être interprétée en termes symboliques, comme le résultat des luttes dans le monde de la nuit au cours desquelles chaque joueur se propose ravir (*fadi*) le savoir de l'autre<sup>99</sup>. On peut penser que très probablement des voix de son entourage auraient interprété la mort de ce barde comme étant produite par un possesseur d'*evu* dans le monde de *mgbël*. Par cette complainte, Zwe Nguema, semble s'en défendre en montrant toute sa douleur. Il semble s'en défendre aussi lorsque d'une façon voilée, il chante « un joueur et un autre n'ont pas la même voix » « ni, dans un autre verset, la même façon de pleurer »<sup>100</sup> bien que dans l'*Interlude* précédant, Zwè Nguéma disait exactement le contraire: « Le fils de Nguéma

---

<sup>99</sup> On peut dire la même chose des *ngëngan*. Dans une lettre confidentielle adressée à ses amis, Éric de Rosny disait : « Venons-en à la dite *recherche anthropologique* que je poursuis depuis bientôt trente ans dans le domaine de la médecine traditionnelle. Elle ne me conduit plus sur le terrain. C'est qu'il m'est difficile désormais d'assister à un grand traitement, comme j'en décris plusieurs dans mes livres. Les *nganga* me connaissent et pourraient se demander ce que je viens faire chez eux car je n'ai plus à leurs yeux le statut innocent d'un chercheur mais celui de connaisseur et de praticien ». La lutte nocturne entre joueurs de mvet fait partie des représentations sur l'univers des bardes (et des possesseurs d'*evu*, en général).

<sup>100</sup> IV, vv. 62, 64 : p. 131

Ndongo a fini par avoir la voix de tous les joueurs »<sup>101</sup>

Il est possible que les interludes et soliloques se prêtent à plusieurs lectures. Nous avons choisi de clarifier autant que possible celle qui rend compte des rapports ambigus qu'un barde maintient avec les siens à cause justement des relations que la société pense qu'il garde avec le monde des *bëkon* et qu'il se doit justement d'entretenir pour maintenir son statut auprès des siens. C'est ainsi qu'il n'est pas rare que dans le *Treizième interlude*, après avoir chanté les circonstances de la mort d'un autre joueur de mvet (Ela Sima Mba), il entame un dialogue avec l'auditoire pour lui faire affirmer que, oui, « les esprits des morts marchent », une façon descriptive de rappeler qu'ils existent vraiment. Disons en passant que le rappel des joueurs de mvet décédés est assez fréquent.

Le *Quatorzième Interlude* prend la forme d'une complainte ou lamentation. Il faudrait vérifier le sens de l'onomatopée *mioo mioong* que le récitant et le chœur répètent tout au long de l'interlude.

---

<sup>101</sup> III, v. 96 : p. 115

Chez les Beti, une expression analogue (*a miaaaaañ, a miaaaaañ...*) est répétée pour inviter au calme lors d'une discussion dans laquelle tout le monde parle. Nous l'avons entendu plusieurs fois. Dans le lexique de Pichon *myañ ou myeñ* se traduit par « tranquillité, modération ». C'est plutôt au soir qu'on invite au calme car les discussions peuvent être des provocations de la part des sorciers. Je me demande si dans cet *Interlude* il ne s'agit pas d'une invitation à calmer les esprits et à ne pas faire des palabres car la mort des joueurs de mvet, Ndong, fils d'Eyogue Ze, Ela Sima Mba et autres (cf. suite) pourraient être interprétées comme causées par le barde lui-même (ou quelqu'un d'autre) par des moyens relevant de la sorcellerie afin de renforcer son pouvoir <sup>102</sup>. Dans

<sup>102</sup> Pendant la rédaction de cet article, il m'est arrivé de recevoir quelques courriers électroniques du Cameroun. Entre autres choses, ils portaient sur l'accident mortel survenu un jour avant de la fête de la consécration de l'église catholique de chez les Evuzok par l'Evêque de leur Diocèse (2007). Dans un de ces courriers, un evuzok m'écrivait : je ne peux pas moi-même vous dire grand chose sur les problèmes de « sorcellerie » qu'il [le prêtre de la paroisse] évoque. Je sais bien qu'avec l'accident qui s'est produit sur le pont avec mort d'homme, beaucoup de choses sont dites ("awu te kân ai ndon"). Je sais que l'évêque lors de la cérémonie de consécration a pu tranquilliser les esprits et la sérénité a été observée... Théodore Tsala commente ainsi le proverbe cité par mon correspondant et dont la traduction est : « chaque mort a son

ce sens, il est intéressant l'articulation qu'il fait dans le v. 21 : « J'ai vu quelqu'un à l'ancien village » (*nnom nnam* : « vieux pays »). Comme nous l'avons déjà dit, peut-être une façon voilée pour parler du monde de la nuit (*mgbël*). Dans ce pays-là il a vu à « une certaine personne » dont la seule précision de son identité que le barde nous donne c'est qu'elle est « le fils d'une fille » (*monengon*) de « l'ancien village », d'un autre possesseur d'*evu*, d'un joueur de mvet, possiblement. Rien de précis. C'est aussi énigmatique ce que le barde dit après avoir invité à pleurer le départ <sup>103</sup> d'un autre grand ami, le joueur de mvet Edou Ekpa'a. Le texte fang du v. 53 et sa traduction posent des problèmes. Le texte traduit *ngúrá mod* par « cher homme » Selon le lexique fang-espagnol le terme *ngúrá* signifie « entero, enteramente, completo » On peut traiter de *ngúrá mod* (littéralement : complet/homme) à un homme initié, à un adulte, à un

explication » : « la mort, dit Théodore Tsala, est rarement considérée comme naturelle. Le plus souvent on l'attribue à l'action d'un sorcier... » La « tranquillité » et sérénité » demandées par l'évêque correspondrait bien aux idées exprimés par l'onomatopée « *a mieñ...* ! »

<sup>103</sup> Voir in Texte note 49, p. 413. Dans cette note il est dit que ce grand ami du barde avait cessé de jouer le mvet ; il était parti habiter à la Guinée dite espagnole. Un grand joueur qui laisse de jouer veut dire qu'il a été « victime » d'un possesseur d'*evu* plus fort que lui.

homme important... C'est certainement le *ñiabodo* des beti. *Ñia* désigne ce qui est parfait dans son genre. Le barde se dit lui-même *ngura* (complet, parfait) dans son genre, c'est-à-dire dans l'art de jouer le mvet et tout de suite il en donne la raison : il possède déjà son *eyėń* (le double qui lui permet d'exercer son art ; et ce double, on le verra plus loin, ne peut pas s'acquérir que par la mise à mort d'une personne aimée.<sup>104</sup>). Pourquoi en vouloir plus ? Il est déjà un homme « parfait ». C'est la seule fois qu'il s'identifie ainsi. Mais l'affirmer c'est aussi se mettre en cause. C'est ouvrir chemin aux bavardages, aux suspicions, aux accusations plus au moins ouvertes... d'un contexte auquel nous ne pouvons pas accéder... mais les invitations au calme nous laissent entrevoir... D'où les difficultés de l'ethnologue ; d'où aussi l'embarras du barde qui « ne se reconnaît plus... » en se demandant « je me trouve où ? »<sup>105</sup>, question reprise par la femme de ses amours dans la Finale en se demandant « où est mon mari ? »<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Cf. infra.

<sup>105</sup> XII, v. 57 : p. 413 : *mətələ ve ana...*

<sup>106</sup> Final, v. 57 et 58 : p. 439

La plainte ou lamentation s'élargit. Le barde pleure et invite aux assistants à faire du même en souvenir d'Engoga Obame Engonga, frère de Zwe Nguema<sup>107</sup>

Le texte témoigne aussi de certes improvisations plus au moins conventionnelles<sup>108</sup> comme celle d'interrompre le barde pour lui offrir solennellement un cadeau en argent comme pour inviter aux autres assistants, d'en faire autant. Ceci se passe au moment du *Cinquième Interlude*. Dans ce cas, ce sont donc ces spectateurs qui contribuent à forger l'image du barde en faisant publiquement ses éloges : « Le gens du clan Yengwinye aime entendre le mvet... Zwe nous manquera... C'est lui qui sait le mieux jouer le mvet... Il est le meilleur... Il apprend a quelqu'un du clan Yangwinye a jouer le mvet... C'est ainsi qu'on ne manquera jamais de joueurs... »<sup>109</sup> Après les applaudissements de rigueur, Zwè Nguéma répond « I ee koleyo. Ainsi, je verrai peut-être ma petite amie (*ebòn*) au-

<sup>107</sup> IV, vv. 13, 15... p. 409

<sup>108</sup> Que nous avons pu observer dans les séances de mvet d'autres joueurs.

<sup>109</sup> V, vv. 1-8 : p. 189

jourd'hui »<sup>110</sup> en comparant une fois de plus le mvet à une femme bien aimée. Mais par la suite il entame un thème qui nous semble très intéressant. Il commence son interlude en disant « Je chante comme le daman ». Il le répétera à plusieurs reprises<sup>111</sup>. C'est l'idée centrale de cet interlude. Elle est intercalée avec d'autres idées déjà énoncées ailleurs comme par exemple : « Je vais mourir pour l'amour du mvet »<sup>112</sup>, avec certaines de ses variantes<sup>113</sup>. Dans ce chant il nous semble très intéressant la liaison que le barde établit entre les v. 11 et similaires (« Je chante comme le daman ») et le v. 21 « Le daman a encore commencé un morceau de mvet », établissant ainsi une certaine identité entre lui et le daman, jusqu'au point de poser vers la fin la question sous forme d'énigme et une pointe d'humeur: « Pendant que le daman chante, que faisons-nous ? »<sup>114</sup>

Dans le *Quinzième interlude* qui d'une façon très explicite porte sur l'initiation au mvet comme nous

<sup>110</sup> V, v. 9 : p. 191.

<sup>111</sup> V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49, 51 : pp. 191, 193.

<sup>112</sup> V, vv. 13, 19, 31 : pp. 191.

<sup>113</sup> *mengaburan a mendzan...* (vv. 13, 31, 47, 57) ; *mengaburan a mvet a abaa...* (v. 19) ; *mengaburan a engoma ...* (v. 43).

<sup>114</sup> V, v. 51 : p. 192.

le verrons plus loin, le barde parle à nouveau du daman : « Tu sais que pendant que Bitome Biz'o joue le mvet, un daman est assis à côté de lui. Quand Bitome Bizo'o va jouer le mvet, il se met devant la maison commune, siffle, pfuiit ! et le daman se met à chanter... »<sup>115</sup>

Le daman arboricole (*nyok*), en effet, fait partie de l'univers mythique du mvet. C'est un animal nocturne dont le cri ressemble au ronflement d'une personne qu'on entend dans la forêt jusqu'au bon matin. Son cri amuse certainement les enfants. Les parents l'interprètent en leur disant : « tu vois, le daman dit « *mabed a yob* » (je monte en haut) lorsqu'en fait il descend et « *masus a si* » (je descends) lorsqu'il monte, et s'il dit l'inverse de ce qu'il fait c'est pour tromper le léopard. D'où la devise donnée au daman « *mabed a yob, masus a si* ». C'est l'image parfaite du barde lorsqu'il s'exprime par des métaphores, des demi-mots ou des contre vérités... Dans une fable beti, le daman semble poser un problème classificatoire : les villageois ne savaient très bien si l'animal qui criait avec une voix si rauque était un animal à plumes (*onon*) ou un

<sup>115</sup> XV, v. 9 : p. 419. Voir aussi la suite de cet interlude.

animal à poils (*tsid*), jusqu'à ce qu'un chasseur leur présente le *nyok* qu'il avait réussi à chasser. L'identité du barde pose en effet un problème. D'autres auteurs citent le daman en parlant du mvet. Eyi Moan Ndong commence son épopée « *El extraño regalo venido del otro mundo* » avec une référence à cet animal<sup>116</sup>. En se référant au repas rituel qui marque l'initiation du barde, P. Crespo et Juan Enguema, signalent qu'il est préparé à base d'oiseaux « que *tienen el canto más sonoro y más parecido a la voz humana tanto por su sonoridad como por su modulación (otok, nnom kub...)*. Autre le nom de ces oiseaux, l'auteur signale aussi le daman : « *Tambien se considera sagrado otro animal que vive en el hueco de los árboles conocido con el nombre de « yok » cuya voz es fuerte y penetrante pudiéndonos oír a mucha distancia* ». <sup>117</sup>

<sup>116</sup> Ramón Sales Encinas, *En busca de los Inmortales. Epopeyas de Eyi Moan Ndong* (Ceiba, Vic. 2004), p. 71.

<sup>117</sup> P. Crespo y Juan Enguema, *Iniciación del juglar fang*, in *La Guinea Española*, 1962, n° 1562, pp. 336-340. L'article de P. Crespo et de Juan Enguema (un fang certainement) est très intéressant. Les auteurs décrivent la cérémonie d'initiation des bardes et leurs circonstances en les présentant comme des actes « réels ». Ils ne disent pas de les avoir observé personnellement. Les descriptions obtenues (probablement par Juan Enguema, un fang) étaient présentées certainement comme des « faits réels ». même si certains des éléments descriptifs rapportés auraient été pensés (par les

A notre avis, le daman est susceptible d'être considéré par l'entourage du barde comme son *eyën* ou son *nkug* : la représentation matérielle du double d'une personne mise à mort symboliquement qui permettra au barde tous ses exploits. Nous en avons parlé un peu plus haut<sup>118</sup>. Nous en parlerons tout de suite car dans le *Septième Interlude* le barde va nous en parler d'une façon très prenante. Nous y prêterons une attention particulière.

Cet interlude est précédé d'un soliloque un peu long dans lequel le barde aligne une série d'énoncés<sup>119</sup>, certains sous forme d'invocations, qui ont été déjà chantés ailleurs. Parmi ces énoncés Zwe Nguèma glisse une petite phrase qui, à notre avis, pourrait avoir un double sens : « Je vais descendre à Mengang » (*Kë manë sigê mêngang*). Des variantes de cette phrase ont été déjà dites au-

informateurs) comme étant produits dans le monde de la nuit de *mgbël* ou des *bekon* ; les informateurs, eux-mêmes, transmettant les informations concernant l'initiation des bardes dans cet autre monde comme des choses « réelles ». Ce qui confirmerait la thèse *evuzok* (et très platonicienne) selon laquelle la « réalité » sensible ne serait qu'un réflexe très pâle de la « vraie réalité », celle du monde des Idées (selon Platon) ou du monde de la nuit (selon les Fang)

<sup>118</sup> Cfr. p. 20

<sup>119</sup> Chant VIII : p. 231

paravant<sup>120</sup> soit suivant une métaphore : « le ciel va descendre à Mengang », soit sous forme d'une sorte de périphrase en disant que le barde<sup>121</sup> « meurt pour les tambours qui résonnent à Mengang ». tout en annonçant l'arrivée du grand joueur. Effectivement, ces énoncés expriment un déplacement géographique, Mengang, étant le nom d'un village du Gabon. Mais il faut signaler que ce n'est pas ni le village originaire de Zwè Nguéma, ni celui où son mvet fut enregistré<sup>122</sup>. En tenant compte du contexte dans lesquels sont dits ces énoncés on peut formuler l'hypothèse que Mengang est le village où Zwè Nguéma aurait suivi son initiation ou un endroit idéalisé représentant toute son initiation. Disons que *mengang* est un plural de la sixième classe que les dictionnaires traduisent par « médicament », « talisman », « fétiche », « objet auquel on attribue la vertu de porter bonheur » et que dans ce contexte peut suggérer par le biais d'une métaphore de lieu et l'exégèse de son nom

<sup>120</sup> Chant I, v. 4 : p. 41 ; Chant III, v. 30 : p. 83

<sup>121</sup> Cette fois-ci s'identifiant comme le neveu de Nkoum Abang, littéralement « La-souche-du-tronc-mort-de-l'arbre-abang ». Signalons que cet énoncé est dit dès le commencement du premier interlude (p. 41) .

<sup>122</sup> Le mvet fut enregistré à Anguia le village natal du barde, sur la route de Oyem à Mengomo. Cfr. nota p. 10)

l'ensemble de l'initiation<sup>123</sup> à laquelle doit se soumettre un barde et que Zwè Nguéma évoque dans ce soliloque : le lieu prodigieux où le candidat plonge dans une mare d'eau et pénètre dans un autre monde pour initier son voyage initiatique et recevoir son *eyëñ* ou *nkug*<sup>124</sup>.

Dans ce soliloque, il y a une autre petite phrase qui mérite notre attention tout en reconsidérant sa traduction. En laissant de s'identifier avec son nom propre, Zwè Nguéma dit : « le neveu de Nkom Abang fait ses adieux aux mélodies » tout en y ajoutant immédiatement après « je vais descendre à Mengang » ce qui semble un peu contradictoire... Mais il faut vérifier la traduction du verbe *yân* ou *yáan* (*ya'àn* dans le texte fang) que dans le texte

<sup>123</sup> Nous avons dit ailleurs qu'entre le statut symbolique du joueur de mvet et celui du grand guérisseur *ngëngañ* la différence n'est pas très grande. *Ngëngañ* est un dérivé du mot *ngañ* qui, comme le terme *byañ*, désigne tout objet, procédé ou acte rituel auquel on lui attribue une puissance particulière en rapport avec l'*evu* de celui qui le manipule ou le met en acte. Ce terme s'obtient par un redoublement incomplet du radical avec adoucissement de la voyelle. *Ngëngañ* est un lexème nominal désignant « celui qui fait ou possède des *mengan* (pluriel de *ngañ*). Cf. L. Mallart, *Magie et sorcellerie evuzok* (thèse 3<sup>ème</sup> cycle, EPHE, Paris, 1971), p. 196

<sup>124</sup> Sur ces récits d'initiation voir, P. Boyer, *Barricades...* op. cit. P. 103 ; Louis Mallart, *Ni dos ni ventre...* op.cit .p. 179 et *La forêt de nos ancêtres*, op. cit. Vol. I, p. 194

français il est traduit par « faire ses adieux ». Or, ce même lexème verbal peut signifier « payer » ou « récompenser »<sup>125</sup>. Dans le contexte de ce soliloque et de l'interlude qui va suivre l'idée de « payer » ou « récompenser » pour les « mélodies » reçues, nous semble parfaitement d'accord avec l'idée – et le lexique – de « payer » avec une vie humaine comme l'exige une initiation comme celle du *mvet* <sup>126</sup>. Dans une note des pages 230 et 231, les éditeurs précisent que la réception de l'*eyëñ* (ou « relique ») se rattache à l'initiation au *mvet* et que celle-ci exige un sacrifice humain symbolique. « Zwè Nguéma mentionna, termine la note, que l'initiation dure huit jours : le neuvième on paie pour l'initiation ». Ceci dit, ils ne précisent le sens qu'il faut donner au verbe « payer »

*Le Septième Interlude* commence ainsi :

<sup>125</sup> Voir Tsala, Dictionnaire ewondo-français, p. 681 et Pichon, p. 121

<sup>126</sup> Le même problème se pose au *Treizième Interlude* (p. 383 ss), v. 2 : La traduction du verbe *yan* par « payer » au lieu de « faire ses adieux » semblerait plus d'accord avec la suite du texte car si le barde fait ses adieux au *mvet*, les énoncés suivants auraient moins de sens : « ... tu as fini par descendre... la bambou du palmier-raphia a fini par jouer... ! [...] Ela Sima Mba (le maître d'initiation de Zwè Nguéma) avait inauguré les gemissements... » (i.e. « les chants de *mvet* »)

1. RÉCITANT.-- Je risque de découvrir la relique du *mvet*, o aloa aloa ee ye, berce.
2. CHOEUR. - A e. Berce la relique, e.

Dans ces vv. il y a trois mots qui posent problème. Nous devons apporter quelques précisions :

- D'abord le terme fang *eyëñ* que le texte français traduit par « relique ». L'*eyëñ* ne peut pas être rapproché à l'idée occidentale d'un os, d'un objet ayant appartenu à un saint ou à un héros et auquel on lui accorde un caractère sacré ni non plus à quelque chose qui soit considérée comme un témoignage ou un souvenir du passé (Petit Robert). À notre avis, le contenu du terme *eyëñ* est très proche de celui du *nkug* <sup>127</sup>. Ces deux termes sont souvent utilisés comme synonymes. Ceci dit, il faut faire une précision : si tous les *eyëñ* (double d'un être mis à mort symboliquement par quelqu'un et que, par ce fait, devient protecteur du meurtrier), sont

<sup>127</sup> Que nous avons étudié ailleurs : *Ni dos ni ventre...* op. cit... p. 129.143 ; sur la notion d'*eyëñ* voir aussi *Magie et sorcellerie evuzok*, p 220

des *nkug*, tous les *nkug* ne sont pas des *eyëh* : il y a des *nkug* qui sont de « doubles » sans impliquer le meurtre symbolique d'une personne. Ceci dit, rien empêche que la force d'un *eyëh* comme par ailleurs celle d'un *nkug*, puisse être représentée sous les diverses formes d'un *ngid*, d'un *byañ* ou d'un *ngañ*, d'où les traductions souvent employées de « talisman », « fétiche », « relique », « charme », « gage ».

- L'autre terme que pose problème est celui de *folgë* que le texte français traduit par la forme impérative du verbe « bercer ». En ewondo le verbe *folo* veut dire « charmer ou endormir en chantant ». Le dérivé *mfolo* dans l'énoncé *mfolo mòn* veut dire lit. « charmer en chantant à un enfant » et désigne le chant de nourrices, une berceuse. Mais si le verbe français « bercer » renvoie au mouvement qu'on imprime au berceau d'un petit enfant, celui de *folo* renvoie à l'idée d'endormir en chantant. Il s'agit peut-être d'une allusion au monde des rêves... avec lequel le monde de la nuit, de *mgbël* ou des *bëkon* est associé.

- Le troisième terme dont il faut préciser le sens, est celui de *mëntu(b)* (futur moyen de *tu(b)* : percer, ouvrir) que le texte traduit justement par « dévoiler ». Lorsque le barde chante *Mëntu eyëh mvet...* il faudrait comprendre : je perce le double ou l'esprit inspirateur du mvet ; dans le sens de : je perce le nom, les secrets ou le mystère du double ou l'esprit inspirateur de mon mvet, c'est-à-dire la mise à mort symbolique d'un membre de la famille.

Faites ces précisions, nous pouvons poursuivre notre analyse.

Du point de vue formel, le premier et seul grand sujet de cet interlude qui porte sur la possibilité de dévoiler le mystère de son *eyëh*, c'est-à-dire la personne qui aurait été symboliquement tuée (ou « donnée ») afin qu'elle devienne la source de son art et de son inspiration, se construit par a) un énoncé du barde en disant à la première personne ; « je risque de dévoiler la relique du mvet » et par le réponse des assistants ; b) sous la forme verbale impérative à la deuxième personne en lui répondant : « berce » la relique. Mais à ce dialogue très

présent au commencement de l'interlude et vers sa fin, entre le barde et les assistants, et qu'on peut repérer facilement<sup>128</sup> on peut trouver par la suite une série d'énoncés par lesquels le barde suggère une série de personnes qui, par leur position dans le système de parenté, auraient été susceptibles de devenir la force inspiratrice de son *eyěń*, tout en évoquant dans d'autres énoncés les raisons de son innocence. Ces personnes sont les suivantes : ses frères (*babedzan*)<sup>129</sup> ; ses beaux-parents (*bemenki*)<sup>130</sup> ; ses beaux-frères (*bemya*)<sup>131</sup> ; son père Mba (*tara Mba*)<sup>132</sup> ; la première femme (*ekoma*)<sup>133</sup> ; son épouse (*nyi ngal*)<sup>134</sup> ; un frère (*monengon*)<sup>135</sup> , et un tout petit enfant (*oyom oměmòn*)<sup>136</sup>. Les raisons que le barde donne pour avoir épargné ces personnes sont les suivantes :

- par rapport à son père Mba (v. 20, 55) : j'irai en pleurant pour lui.. (v. 22) ; avec qui irai-je habiter (v. 57)

<sup>128</sup> VII, vv. 1 / 2, 5 / 6, 7 / 8, 51 / 52, 81 / 82, 84 / 85, 87 / 88.

<sup>129</sup> VII, v. 11.

<sup>130</sup> VII, vv. 13, 64.

<sup>131</sup> VII, v. 15.

<sup>132</sup> VII, vv. 20, 25.

<sup>133</sup> VII, v. 24.

<sup>134</sup> VII, v. 28.

<sup>135</sup> VII, vv. . 35, 38.

<sup>136</sup> VII, v. 69.

- par rapport à la première femme (v. 24) : avec qui irai-je habiter ? (v. 26)
- par rapport à une épouse (non déterminé) (v. 28) : qui préparera la nourriture pour les étrangers ? (v. 30)
- par rapport à un des ses frères (v. 35) : qui l'aidera à faire les travaux ? (v. 41).

Notons que dans certains vv. la question est posée d'une façon très explicite : « qu'est-ce qui sert à faire la relique du mvet ? »<sup>137</sup>. Le barde donne des pistes : « La première femme est une relique du mvet »<sup>138</sup>, « Si ta femme devient la relique du mvet »<sup>139</sup> ; « Ton frère peut servir à faire une relique du mvet »<sup>140</sup>, « Si ton frère devient la relique du mvet »<sup>141</sup>. D'autres énoncés semblent moins explicites : le barde les invoque seulement : vv. 11 (frères), 13 (beaux-parents), 15 (beaux-frères).

Tout au long de cette première partie de l'interlude<sup>142</sup>, le barde semble vouloir proclamer son innocence. Mais sur ce point, les proclamations

<sup>137</sup> VII, vv. 18, 48 : 233, 235.

<sup>138</sup> VII, v. 24 : p. 233.

<sup>139</sup> VII, v. 28 : p. 233.

<sup>140</sup> VII, v. 35 : p. 233.

<sup>141</sup> VII, v. 38 : p. 233.

<sup>142</sup> VII, vv. 1-96 : p. 231-237.

d'innocence de la part du barde sont à l'opposé de la conviction de l'auditoire : les fang, beti et bulu sont convaincus que ce genre de dons (l'art de chanter le mvet) ne s'obtient sans avoir « donné ou payé d'une personne ». Il en va de même pour les *ngëngang*<sup>143</sup>. Dans les récits sur l'initiation de ces derniers on y trouve les mêmes raisons que le barde donne ici pour proclamer son innocence.

Ceci dit, si le barde essaie de convaincre l'auditoire qu'il n'avait pas tué personne pour avoir son *eyëh*, il proclame vers la fin en se contredissant : « Le grand joueur (donc lui) a fini par acquérir la voix de tous les joueurs »<sup>144</sup> et un peu plus loin dans un autre interlude : « j'ai reçu neuf voix », le numéro neuf étant un numéro symbolique qui signifie la « plénitude » d'une chose.

Et lorsque peut-être tout le monde attend que le barde dévoile son secret car il annonce : « La grande affaire approche »<sup>145</sup>, il reprend la conclu-

---

<sup>143</sup> cf. Louis Mallart, *La forêt...* p. 194 et *Ni dos no ventre... op. cit.* pp. 180.181

<sup>144</sup> VII, v. 86 : p. 237

<sup>145</sup> VII, v. 86, 89 : p. 237 (*abaman a dzam azë ; abaman a dzam asòabè*)

sion presque canonique<sup>146</sup> et permet à l'instant même que deux assistants l'interrompent<sup>147</sup>, ce que très probablement veut dire que le public ne se faisait pas beaucoup d'illusions sur le « dévoilement » du mystère annoncé... Même si la phrase « La grande affaire approche » se rapporte à la suite du récit du mvet et non au « dévoilement », la conclusion et l'intervention des deux assistants, laisse l'auditoire sans savoir « qui est la relique du mvet? »<sup>148</sup>

Des autres interludes se succèdent. Des énoncés déjà chantés se répètent. Des nouveaux chants se font entendre comme celui dans lequel le barde se compare poétiquement à un calao qui s'envole<sup>149</sup> et dit des choses perché sur un azobé<sup>150</sup>, ou dans l'autre au cours duquel on rappelle le retour de Zwè Nguéma<sup>151</sup> tandis que dans le interlude suivant on célèbre sa valeur (*ayile*) pour être capable

---

<sup>146</sup> VII, vv. 97, 98 : p. 237

<sup>147</sup> VII, vv. 99-107 : pp. 237-238.

<sup>148</sup> VII, v. 48 : p. 235.

<sup>149</sup> Image récurrente aussi chez les voisins mitsogo lorsque les inities au bwiti chantent « Nous allons nous envoler. Comme des oiseaux lumineux. Vers les villages de l'Au-delà (cf. film Dissoumba).

<sup>150</sup> VIII : p. 277 et ss.

<sup>151</sup> XI : p. 347 ss.

d'aller, dit le texte français, « de village en village » si bien le texte fang dit « *nnam nnam* », que plus justement on aurait dû traduire par « de pays en pays ». Et c'est plutôt par le fait de se rendre du pays des vivants au pays des *bëkon*<sup>152</sup> que le barde a besoin d'une très grande valeur.

Mais dans le *Quinzième Interlude* tout ceci peut être contredit car le barde fait dire aux garçons et aux filles « chez qui, il a appris les paroles du mvet », lui, qui n'est pas allé en voyage nulle part, ni chez les Betsi, ni chez les Okak, ni chez les Fang, ni en forêt (probablement chez les Pygmées) ? Et a Zwè Nguéma, lui-même, de répondre dans cette espèce de long soliloque qui précède l'interlude proprement dit :

3. Mais c'est un grand mystère !<sup>153</sup> Moi, je réponds souvent aux garçons et aux filles qu'un joueur de

---

<sup>152</sup> Cette référence d'une appartenance à deux mondes apparaît aussi chez les *ngëngañ*.

<sup>153</sup> Le texte fang dit « *akëñ bëkon* ». Dans le Chant Premier, v. 74 (p. 32), la même expression est traduite par « secret des fantômes ». Par sa dimension polysémique, le terme « *akëñ* » est très difficile à traduire. Selon Tsala ce terme désigne certains rites qu'il appelle « fétichistes » comme le *mëlan*, le *mevengu*... ; d'après Pichon, il désigne le « fétiche » des sociétés secrètes comme le *so*, *ngi*... Je ne suis pas convaincu aujourd'hui que l'opposition que j'ai établi

mvet n'est pas un vrai joueur s'il n'a pas le foie et le cœur que Bitome Biz'o a laissés.

Et c'est en ce moment que le barde commence le récit d'initiation au mvet. Après une courte généalogie<sup>154</sup>, il décrit<sup>155</sup> l'initiation du maître de son maître initiation (Elo Sima). « Selon certaines informations<sup>156</sup>, le mvet a été connu dans le Nord depuis Bitom Bizo'o, C'est lui qui l'a fait traverser la rivière [Le Yom, le Ntem ?]. Le mvet accompagnait ceux qui étaient aux points d'attaque (vers le Sud) du peuple fang. Quand Bitom Bizo'o sentit la mort approcher, il fit appeler ceux à qui il enseignait son art ; devant eux, il s'ouvrit le ventre, célébra la cérémonie d'initiation au mvet et, une fois mort, chanta le chant d'initiation. Zwè Nguéma

---

ailleurs (*Ni dos ni ventre* ...) entre *akëñ* et *byañ* soit juste bien que je pense encore que ce terme désigne des entités rituelles et/ou symboliques plus proches du monde du jour, du monde clanique, des esprits des morts...etc. que du monde de l'*evu*.

<sup>154</sup> Bitome Bizo'o ( bitome bi zo'o ?). Le texte fang dit tantôt « Bitò » tantôt Bitome. Ces deux noms se présentent comme le pluriel (classe 8) d'un nom du Genre IV ; *bi* serait donc le pronom conjonctif ; Zo'o, signifierait « éléphant ». On pourrait se poser la question de savoir s'il s'agit des patronymiques ou des devises comme dans le cas du barde Zwè Nguéma qui s'octroi le nom ou la divise de Seme Zo'o...

<sup>155</sup> XV, vv. 5-22 et 23-59 : pp. 417 et ss.

<sup>156</sup> Cf. Introduction pp. 11.12

précisait que son maître Elo Sima assista à cette scène »

Il est intéressant constater que dans ces interludes et soliloques qui d'une façon particulière suggèrent des aspects concernant l'initiation du barde Zwè Nguéma, celui-ci introduise quelques références concernant l'initiation de son maître ainsi que d'autres beaucoup plus explicites concernant l'initiation du maître de celui-ci. En nous parlant des événements qui jalonnèrent l'initiation du *ngëngan* evuzok Mba Owona, il se mit à nous décrire les autres, beaucoup plus extraordinaires, qui marquèrent l'initiation de son maître d'initiation. Cette histoire, emboîtée dans une autre histoire, permettait au narrateur d'authentifier la sienne, créant ainsi une espèce de mythe individuel sur l'origine d'un art spécifique de soigner. Bien que le genre littéraire <sup>157</sup> employé par un barde soit un autre, il me semble que sa fonction d'inscrire une histoire initiatique dans une autre est la même.

En suivant pas à pas cet interlude, Zwè Nguéma nous fait savoir que dans ce temps-la, les disciples (dont Elo Sima) de Bitome Biz'o, après l'avoir ac-

---

<sup>157</sup> Cf. Lluís Mallart Guimera, *La forêt de nos ancêtres...* pp. 163 ss. [Les système initiatique beti]

compagné durant longtemps à ses séances du *mvet*, les gens leur surnommèrent « *esekür* » <sup>158</sup> que le texte traduit comme « ceux qui vont en jouant le *mvet* dans les maisons communes ». Ceci est intéressant car il nous rappelle que les candidats pratiquaient déjà le *mvet* bien avant d'être initiés vraiment, c'est-à-dire de recevoir leur propre *eyëñ*. Il en est ainsi aussi pour les *ngëngan* <sup>159</sup> qui exercent leur médecine (la danse aux *minkug*, par exemple) sans avoir reçu l'initiation finale

Du v. 9 au 11, le barde revient aux fonctions du *daman* et au thème de son identification avec le barde <sup>160</sup>, dans ce cas, avec Bitom Bizo'o. Zwe Nguema donc nous fait savoir qu'il a la même source d'inspiration (le même *eyëñ* <sup>161</sup>) que le

---

<sup>158</sup> La traduction ou explication donnée par le barde est très juste. Ceci dit, il nous semble que le terme « *esekour* » est un néologisme – un des rares néologismes utilisés par le barde – composé du mot fang « *ese* » (tout) et du mot français « cour », que littéralement signifierait donc « toutes (les) cour(s) ». Il est possible que ce terme soit au même temps le résultat d'un jeu de mots entre « *esekür* » et « *bákür* » (voir texte fang, v. 5 : p. 416), « *kür* » étant un lexème verbal qui signifie « battre, frapper » et que dans ce même texte le barde utilise pour signifier celui qui joue le *mvet*.

<sup>159</sup> Cf. Lluís Mallart Guimera, *La forêt de nos ancêtres...* op. cit., Chapitre X [L récit initiatique de Mba Owona], p. 175 ss. .

<sup>160</sup> V, vv. 11, 15, 21, 22, 37, 41, 49 et 51

<sup>161</sup> Le texte français traduit *eyëñ* (singulier, classée 7) par « relique et

maître de son maître d'initiation ainsi que la même matérialisation (animale) : le daman<sup>162</sup>. Insistons sur ces identifications. « Quand Bitome Bizo'o, dit le texte, va jouer le mvet... le daman se met à chanter... ; lorsque celui-ci quitte le côté où se trouve le barde (et cesse de chanter) le jouer cesse aussi... Cette identification se trouve aussi dans l'interlude V : « Le daman a encore commencé un morceau de mvet. »<sup>163</sup>, « Je (le barde) chante comme le daman... »<sup>164</sup> : le daman, en effet, est le double (*eyëñ*, *nkug...*) de quelqu'un d'autre que le barde a « donné » (mis à mort) symboliquement dans le monde de la nuit.

Dans l'interlude V<sup>165</sup>, le barde, après avoir dit qu'il « chante comme un daman » ajoute des énoncés comme « Je vais mourir pour l'amour du mvet... »<sup>166</sup>. Dans l'interlude XV cette articulation entre le daman et la mort du barde se transforme en une articulation entre le daman et la mort du maître d'initiation de son maître. D'autre part, l'homicide

---

*biyëñ* » (pluriel, classe 8) par « charmes »

<sup>162</sup> XV, vv. 9-11 : p. 419.

<sup>163</sup> V, v. 21 : p. 191.

<sup>164</sup> V, v. 23 : p. 191.

<sup>165</sup> V, vv. 13, 19, 31... : p. 191.

<sup>166</sup> V. v.v. 13, 19, 31, 43, 47 : pp. 191, 193.

symbolique (implicite) dans toute cette affaire d'initiation pour obtenir un *eyëñ*, devient dans ce rituel initiatique ayant un caractère fondateur, en une sorte de suicide ou d'immolation.

Ces énoncés : « Je partage (*kap*) le mvet » (v.12) ; « Bitome Bizo'o dit qu'il partage (*kab*) le mvet, il fait ses adieux... » (v. 13) , « Je meurs, je vous laisse (*lik*) le mvet » (v. 14) ; « Chaque joueur de mvet devra toujours posséder mon cœur et mon foie. Restez à donner le mvet aux gens » (v. 18), présentent certaines analogies : Jésus fait ses adieux, partage le pain et le vin en disant « ceci est mon corps » ; il invite à ses disciples à prêcher l'évangile aux gens. Dans le texte biblique, par ailleurs, Jésus annonce sa mort (Lc, 22, 16) ; dans le récit du mvet, Bitome annonce la sienne (v. 12).

Cette immolation initiatique<sup>167</sup> rappelle par ailleurs l'institution de l'Eucharistie ou tout au moins on y trouve une structure analogue.

Le récit biblique et celui du mvet sont associés à une mort sous forme d'une immolation. Dans le

---

<sup>167</sup> XV, vv. 10-22 : pp. 419, 421.

premier le pain et le vin deviennent symboliquement (ou réellement suivant la doctrine catholique) le corps (immolé) du Christ. D'après le récit du mvet, Bitome Bizo'o s'immole lui-même et partage à ses disciples deux organes essentiels (le cœur et le foie) de son propre corps. Dans le récit biblique, le corps du Christ est livré sous la forme du pain et du vin ; dans le récit du mvet, cette médiation disparaît, le don du mvet se fait directement par le foie et le cœur. Ce récit prend une visée plus réaliste. Il est présenté en effet, comme un fait réel bien qu'on puisse supposer que l'auditoire le pense comme accompli dans le monde de la nuit, un monde que si pour nous il peut nous apparaître comme non réel, imaginaire..., pour les ntumu, fang, beti... il est pensé plus réel que ce qu'il est donné aux sens d'observer.. Ceci contraste avec le récit biblique. Le partage du pain et du vin est présenté comme un fait réel, historique... mais dans sa réalité, ce qu'il veut exprimer (le pain = au corps de Christ) se fait par un signe, par une espèce de substitution symbolique dont les sens de l'homme ne peuvent observer.

Bible	Jésus	Partage à ses disciples	le pain	Ceci est mon corps
Bible	Jésus	Distribue à ses disciples	Le vin	Ceci est mon sang
mvet	Bitome	Partage a ses disciples	Son foie et son cœur	« Ceci » est mon mvet

D'après la bible, le Christ partage le pain et le vin en disant « voici mon corps » ; d'après le texte du mvet, Bitome Bizo'o partage son corps (les parties symboliquement essentielles) en disant « voici le mvet ». Le Christ et Bitome Bizo'o s'immolent suivant un modèle sacrificiel analogue. Bitome Bizo'o ne meurt pas à cause d'une maladie<sup>168</sup>, il se sépare seulement de la vie<sup>169</sup>, il s'immole<sup>170</sup>, il offre son corps, il partage le mvet aux autres. Ceci dit, dans le récit biblique, le pain et le vin apparaissent comme une métaphore du Christ ; dans le récit du mvet, le foie et le cœur apparaissent comme une métonymie du Bitome Bizo'o.

<sup>168</sup> XV, 13-14 : p. 419.

<sup>169</sup> XV, 14 : p. 419.

<sup>170</sup> XV, 16 : p. 419.

Après ce long soliloque au cours duquel le barde remémore les origines de son mvet, il entame le chant d'initiation dialogué avec les assistants et dans lequel il remémore aussi avec un ton plus lyrique le partage de l'*eyěh* entre les différents disciples de Bitome Bizo'o. Tout en répétant « qu'il meurt à cause de la harpe » ou « qu'il se trouve quelque part », Zwe Nguéma apporte quelques précisions sur la *nature* de l'*eyěh* qu'ils se partagent ; l'*eyěh* en effet se manifestant sous la forma d'une corde, d'une clochette, d'une grande pointe, d'une défense d'éléphant...que le texte qualifie de *byañ* qui, dans ce cas, doit être considéré comme le signe sensible de la force obtenue grâce à la possession d'un *eyěh*.

Ceci dit, les paroles du barde sont suffisamment ambiguës pour ne pas savoir grand chose de sa propre initiation. Certes, son maître d'initiation avait reçu du sien une clochette ou une pointe d'éléphant, c'est-à-dire un *byañ* en rapport avec un *eyěh* ou un *nkug*. Sur sa propre initiation, il ne dit grand chose. Le genre littéraire et musical qui est le sien l'entraîne à dire les choses par des demi mots, sous-entendus, euphémismes, métaphores, silences ou non dits, métonymies, paroles à double sens...

permettant des interprétations très différentes. Comme le daman auquel on lui attribue de dire le contraire de ce qu'il fait pour tromper le léopard, le joueur de mvet en fait autant pour égarer son auditoire et rester ainsi fidèle à l'image ambivalente que la société se fait de lui, comme un être appartenant à deux mondes, celui des vivants et celui des morts :

<i>Man ngòn Mesa</i>	Fils d'une fille de Mesa
<i>Man ngòn Bëkon</i>	Fils d'une fille des Revenants
<i>Man ngòn Nyoñ</i>	Fils d'une fille du fleuve Nyoñ
<i>Man ngòn nnyia mēyòh</i>	Fils d'une fille de la limite entre les deux pays
<i>Ambëlë ngañ</i> <sup>171</sup> <i>anë</i>	Il a un <i>pouvoir</i> qui lui vient des Revenants
<i>dzom a Bëkon</i>	
<i>Mëbo mēdzogo emò</i> <sup>172</sup>	Ses pieds sont couchés sur le monde des vivants
<i>Nlo odzogo a Bëkon</i>	Sa tête est couchée chez

<sup>171</sup> Pour ce terme, voir supra

<sup>172</sup> Forme abrégé de l'ancienne formule *emò-minlañ*, utilisé pour désigner le monde des vivants par opposition au monde des esprits des morts *bëkon* ; *minlañ* est un nominal de la classe 4 (pluriel) signifiant littéralement « histoires ».

## les Revenants<sup>173</sup>

C'est en cette image que peuvent se résumer les  
mil visages du barde.

Lluís Mallart Guimerà  
5-8-2008

---

<sup>173</sup> Il s'agit d'un chant devise d'un *ngëngan* evuzok Omgba Paul initié  
aux pouvoirs des *bëkon*.

## II

### *Le texte du mv̄et de Zwè Nguéma*

Texte publié en catalan par l'université Rovira i Virgili de Tarragona (España) sous le titre *Un cant èpic africà*.

#### *01. Diversité de points de vue*

*(emam me eniḡ m̄an̄a m̄aȳan̄a abwi)*

En chantant son *mv̄et*, le barde narre une histoire imaginaire ; il signale des lieux qui probablement jamais ont existé ; d'autres, qui sont proches de ceux qu'on connaît ou sont tirés de la cosmogonie fang-beti-bulu ; il décrit des situations ; il fait parler à ses personnages ; il s'adresse à son auditoire, l'invite à l'écouter avec attention, l'exhorte à faire un effort pour imaginer ce qu'il raconte et de tant en tant lui-même introduit une opinion personnelle, un bref commentaire, sur ce que les héros qu'il est en train de créer font ou disent. C'est ainsi que Zwè Nguéma introduit dans

son *mv̄et* et à plusieurs reprises<sup>174</sup> le commentaire suivant: «Les choses de la vie peuvent être vues de plusieurs manières» (*emam me eniḡ m̄an̄a m̄aȳan̄a abwi*) ou en rendant ce principe plus concret il précise : «Les femmes sont belles de plusieurs manières». Il est probable que ce principe appartienne au savoir populaire du peuple fang-beti-bulu mais dans ce récit le barde le rappelle plusieurs fois et, à notre avis, d'une façon très intentionnée afin que son récit puisse être interprété de plusieurs façons. Ce principe cherche à justifier en quelque sorte ses demi-paroles, ses ambivalences, ses contradictions, le sens cachée de ses métaphores, ses suggestions... Le barde en effet semble vouloir confondre son auditoire en parlant des morts dans un pays censé être celui des immortels ; en faisant croire qu'il raconte une histoire imaginaire lorsqu'en fait il se propose se rapporter à une histoire bien réelle; il peint les personnages de son récit comme des héros d'autrefois lorsqu'en fait il les fait agir en antihéros,

<sup>174</sup> Avec des petites variantes lexicales au niveau du sujet de l'énoncé (*emam me eniḡ ; eniḡ ; emam*) : VII, 64 ; VIII. 105 ; IX. 100, 131 ; X. 44 ; XII.100...

c'est-à-dire en êtres très réels, peut-être d'aujourd'hui; il met son auditoire en contact avec une société comme la sienne avec des clans et lignages, des dotes et tambours d'appel.... pour dire d'une forme lyrique et énigmatique que la forme de gouvernance que propose cette société-là est celle propre d'une société venue d'ailleurs qui exerce un pouvoir absolu et nie les liens de parenté et d'alliance... En répétant ce principe le barde donne la clef pour comprendre son *mvət*: *les choses de la vie peuvent en effet être comprises de différents points de vue...* Il en est ainsi pour les récits du *mvət*,

Mais il y a aussi le point de vue de l'auditoire. Impossible de le cerner, aujourd'hui. Nous pouvons seulement prendre en considération les quelques réactions suscitées par le récit du barde et que les éditeurs ont eu le soin de noter. On peut aussi prendre en considération les façons de dire, de penser et d'agir de la société fang-beti à l'époque que le barde produit son *mvət* et son auditoire l'écoute.

Mais il y a aussi, enfin, l'interprétation et l'usage qu'on peut en faire après, quelques années après de sa production et les développements aux quels des récits de ce genre peuvent avoir lieu. Le texte – car en ce moment il nous reste que le texte grâce à l'écriture et d'autres techniques d'enregistrement – peut prendre des autres allures, politiques, par exemple, de réaffirmation nationale (de la nation fang, par exemple), en transformant des «invincibles» en «immortels»; en créant un nouveau concept d'immortalité et en l'attribuant à une culture qui pensait cette idée en lui donnant un autre contenu; en faisant de ces récits imaginaires des documents pour l'histoire...; en transformant des récits merveilleux en histoires épiques; en faisant des héros des personnages qui jouaient le statut d'anti-héros ...

C'est peut-être ces différents points de vue, seuls ou mis en rapport les uns avec les autres, que cet *mvət* peut prendre un sens (ou plusieurs).

## 02. Structure

### *Les trois parties du mv̄at de Zwè Nguéma*

Dans un premier approche du *mv̄at* de Zwè Nguéma, j'avais analysé les interludes qui me semblaient constituer une unité en soi différente de la reste du récit tant par son contenu comme par sa forme (I).

L'analyse du récit lui-même (II) me permet établir une nouvelle distinction entre le premier chant et tous les autres, du deuxième au douzième, formant ainsi deux parties (*a* et *b* = chants 1 et 2-12) bien différenciées qui, ensemble avec celle formée (*c*, I dans ce texte) par les interludes que les traverse en ponctuant chaque chant, constituent le tout d'un récit au cours duquel on peut voir de quelle façon le barde produit par la musique et la parole un discours épique, fantastique et/ou merveilleux, proche parfois à la science-fiction puisque dans ce récit ne manquent pas ni des ailes en fer qui font

voler les héros, ni soucoupes volantes qui permettent traverser les espaces... Ceci dit, en tenant compte de tous ces aspects (le fantastique, le merveilleux, le mythique, l'épique....) la question du genre devrait être examinée.

Dans une étude sur la littérature fantastique, T. Todorov signale trois voies pour analyser les œuvres de cette forme de littérature : la verbale, la syntaxique et la sémantique. Dans notre analyse nous en tiendrons compte. En ce qui concerne l'aspect syntaxique, Todorov précise qu'on doit se proposer d'examiner les relations qu'entretiennent les différentes parties de l'œuvre qu'elles soient d'ordre logique, temporel o spatial... Sans aucun doute les trois grandes parties du *mv̄at* de Zwè Nguéma que nous avons signalé (*a, b* et *c*) sont en rapport entre elles et tout cet ensemble doit être tenu en compte pour mettre en lumière la structure globale de ce récit. Ceci dit chaque partie est distincte tant du point de vue thématique que verbale. L'espace et le temps n'est pas le même non plus. La première partie (*a*, premier chant) porte

sur l'origine du peuple d'Engong et de ses grandes familles (v. 1-97) ainsi que de l'origine des premiers êtres de la création (v. 99-112). Elle joue un rôle d'introduction susceptible d'être valable pour d'autres «deuxièmes parties» ou épisodes (*eban*), c'est-à-dire pour d'autres récits du *mvət* proprement dits<sup>175</sup>. On peut considérer cette *introduction* comme une sorte d'*exposition* ou de *matrice* d'ordre générale<sup>1</sup> qui met en scène les deux peuples qui vont apparaître tout au long de la deuxième partie (*b*, chants 2/12), le peuple d'Engong et celui d'Oku qui suivant une note des traducteurs-éditeurs, le premier serait celui des Immortels, et le second celui des Mortels. Deux concepts qui sont loin d'apparaître très explicites dans le récit du *mvət* qui va suivre tout au moins comme l'attribut propre des habitants d'un peuple entier. Nous en parlerons plus loin. Dans cette *exposition* le barde parle également de quelques

---

<sup>175</sup>Probablement avec d'autres variantes comme semble le signaler Zwè Nguéma dans le v. 98 lorsqu'il dit. "de notre séparation avec les hommes d'Engong Zok Mebegue Me Mba je vous ai parlé avant-hier, n'est-ce pas?" Or il n'en parle plus dans ce récit.

grands héros (Akoma Mba, Angone Endong, Medang, Medzo me Otougue...) qui apparaîtront dans la deuxième partie; en revanche les êtres mythiques (Zame, Yo, Mebege...) ne y apparaîtront pas. Il est important aussi de signaler que dans cette *introduction* le barde ne parle d'aucun des héros du monde d'Oku ou des dits Mortels et que dans la deuxième partie, il ne donne aucun surnom à ses héros.

Par ailleurs, des questions qui nous semblent essentielles ne sont pas dites dans cette *exposition* (premier chant dans la texte des Classiques). On peut admettre que des questions essentielles dans un chant de *mvət* ne soient pas dites dans un autre. Ainsi par exemple la question du fer (de sa maîtrise par les Immortels) dans le *mvət* de Tsira Ndong <sup>176</sup> (*Présence africaine*) apparaît comme une question fondamentale. Or, elle ne semble pas l'être dans le *mvət* de Zwe Nguema. Cette question n'est même

---

<sup>176</sup>Il faut signaler que Phelippe Tsira Ndong participa dans l'édition des Classiques africaines (p. 7).

pas évoquée dans l'*exposition* (*a*, premier chant) du *mvət* de ce dernier. Dans ces cas, il me semble qu'on ne peut pas interpréter le *mvət* de Zwè Nguéma à la lumière<sup>2</sup> de celle de Tsira Ndong (Mve Ondo in L.Kesteloot, 428...), comme si l'un et l'autre récit traitaient le même sujet. Une question analogue peut se poser au sujet du concept d'immortalité. Ce thème apparaît très clair dans le *mvət* de Tsira Ndong, or dans le *mvət* de Zwè Nguéma n'est pas si clair puisque les éditeurs-traducteurs sont obligés d'éclaircir ce sujet dans deux notes (p. 19 [1], 334 [122], 381 [93], 25 [32], 477 [tableau]). On peut se demander : pourquoi ces notes ?

D'autre part disons que dans cette première partie (*a*) ou *exposition*, le style est très formel, par exemple lorsqu'il emprunte le discours généalogique de cette société (nom, clan origine, dote, mariage, descendance...); son langage est presque juridique ou, en tout cas, peu narratif à exception faite de deux ou trois séquences dans lesquelles le barde raconte les exploits du père

d'Akoma Mba (8-9), les décousis avec ses femmes (10-13), et l'origine des richesses d'Akoma Mba et Medza me Otougue, son cousin parallèle (54-93) ; au niveau verbal le barde utilise davantage la forme verbale du passé (*angakomle, angabyale...*).

Dans la deuxième partie (*b*) le barde narre son *mvət*, le *mvət* qu'il se propose chanter cette nuit-là. Il commence en disant : « Voici le *mvət* ». Il s'agit d'une longue histoire. Certains de ses héros ont été présentés dans la première partie (*a*, premier chant) La plupart, non. C'est une histoire qui affronte deux peuples, celui d'Engong et celui d'Oku, les Immortels et les Mortels, disent les notes, posant à l'épreuve deux pouvoirs magiques de nature différente. Ceci est important (cf. infra 06) Mais le récit peut avoir d'autres lectures. Les événements de cette histoire se situent dans le pays d'Engong et d'Oku dans un temps présent imaginaire. Le barde crée une histoire. Le style est très narratif. Il décrit des choses et des personnes ; il fait parler aux acteurs de son histoire ; il n'intervient pas dans le récit mais tout en restant à l'extérieur, il y participe

en apportant parfois des commentaires sur les faits qu'il chante ; il s'adresse à son auditoire en l'invitant une et autre fois à « visualiser » ce qu'il raconte en disant «*ota...ota... regarde...regarde..*» ; il se sert de plusieurs onomatopées et idéophones pour faire *parler* des choses et des actes, pour donner plus de musicalité à son style narratif... Par contre, en aucun moment de la partie *a*, le barde recourt aux onomatopées, ni invite à son auditoire à *voir* ou *imaginer* certaines séquences de son récit.

Ces deux parties (*a* et *b*) s'articulent avec par les soliloques et interludes que nous avons déjà examiné (I). Dans ces soliloques et interludes la thématique est une autre, le style aussi. Le barde laisse le récit sur les origines et l'épopée entre deux mondes, celui des *Immortels* et celui des *Mortels* comme veulent les notes, entre les héros d'Engong et ceux d'Oku, comme dit le récit, pour évoquer sa propre épopée, celle de quelqu'un, un barde, qui vit entre deux mondes, celui des vivants et celui des esprits-des-morts. Au niveau verbal, le barde parle à la première personne, exprime ses émotions,

s'adresse à son père, appelle à son amante, se souvient de son initiation, dialogue avec l'auditoire, évoque des joueurs de *mvət* déjà décédés, essaie de partager avec lui ses inquiétudes et contradictions...

Il est possible que n'aie pas existé ou tout au moins que nous ne disposons pas d'une « épopée de *mvət* », c'est-à-dire d'un texte unique plus ou moins unifié, avec ses variantes, rendant compte des origines de ces deux peuples et de leurs relations qui désenveloppent un certain argument. Il me semble qu'une telle unification appartient à l'écriture tandis que le discours oral permet, à partir d'un récit original, un éclat en multiples versions, ou en différents épisodes qu'on ne devrait considérer comme des dégradations du récit original mais plutôt comme des nouvelles créations orales que, ceci nonobstant, se soutiennent comme appartenant à un même genre, grâce à une espèce de *matrice* en commun que d'une manière ou d'une autre apparaît dans toutes les versions ou épisodes. Ceci dit nous pensons que le nombre assez limité de versions de *mvət* dont nous disposons ne nous

permet pas aujourd'hui d'élever une de ces versions à la catégorie de «canonique», même lorsqu'elle a été recueillie et éditée dans des conditions que nous les européens considérons scientifiquement optimales, et moins encore lorsqu'elle a été éditée sans en apporter la langue fang.

### *03. Le problème de l'immortalité*

C'est un point communément acquis que les récits à caractère épique du *mvət* portent sur la lutte entre les Immortels et les Mortels, le peuple d'Engong et le peuple d'Oku. On peut admettre d'une façon générale que ceci fait partie du contexte de ce genre littéraire et que lors de la mise en forme d'un récit par le barde, ce n'est pas nécessaire que ceci soit dit explicitement : on peut bien présupposer que les gens d'Engong sont des Immortels et que les gens d'Oku sont des Mortels. Mais si le récit qu'on se propose examiner continue à présenter l'affrontement de ces deux peuples, il me semble

possible que quelque fois le barde fasse mention à cette particularité et en conséquence il me semble pertinent de se poser la question de savoir comment le barde construit l'immortalité des uns et la mortalité des autres. Je présuppose donc que dans son récit d'une façon ou autre il doit faire état de ces concepts.

Dans le texte qu'on est en train d'examiner, le *mvət* de Zwè Nguéma, on apprend par la note [1] des éditeurs-traducteurs (p. 19) que le nom du peuple d'Engong Zok Mebegue Me Mba cité dans le texte «*est le nom des immortels, dont le poète nous esquisse la généalogie dans ce premier chapitre*» et par la note [32] (p. 25) que «*les gens d'Oku dont Zong Midzi est le plus illustre représentant (du moins dans cette épopée) sont des mortels*» C'est dans une autre note [93] (XI. 93, p. 381) que les mêmes éditeurs précisent le sens qu'il donnent à l'énoncé *bimbələ byaŋ eniŋ* : «*Nous avons un médicament pour la vie*», *c.a.d.* *Nous pouvons te donner la vie éternelle, l'immortalité* ». Signalons cependant – et ceci nous semble

important - que ces notes n'apparaissent pas dans l'édition ronéotypé de ce même *mvat* assurée par l'Orstom (1966) et publié par Herber Pepper. Disons aussi que si bien on traduit souvent le terme *byaŋ* par celui de « médicament », le terme *fang-beti* a une connotation *magique* très marquée. Même en tenant compte ceci, les attributs transcendants d'*éternité* et d'*immortalité* apparaissent comme des interprétations qui dépassent largement le sens d' *eniŋ* qui désigne simplement « vie » même si celle-ci est censée être enrichi par l'efficacité d'un *byaŋ*. On peut se demander, en effet, si les éditeurs-traducteurs, n'ont pas attribué au terme *eniŋ* un sens un peu démesuré par rapport au sens commun. Nous le pensons ainsi. Dans un premier temps il faut prendre en considération la séquence du contexte dans laquelle apparait ce terme dans le récit du barde. Cette séquence se rapporte à la manière comme Mone Ebo blesse mortellement un éléphant (X, 22) que selon notre interprétation est le double (*nkuk* ou *eyeŋ*) de Zong Midzi. En suivant ces faits, tout de suite le barde décrit Zong Midzi en train de

descendre vers sa grotte pour se soigner de ses graves blessures grâce aux faveurs de ses ancêtres. Après une série de défaites dues sans aucun doute à la mort de son double, ses ancêtres lui proposent donner une « médecine-de-la vie » dont nous avons parlé plus haut. Il s'agit très probablement d'un nouveau médicament (*byaŋ*) ou talisman pour lui « refaire-sa-vie » ou lui « donner-une-nouvelle vie » ou soigner-les « blessures-de-son-evu » pour parler dans un langage plus proche des gens... Soit qu'il en soit, de toutes façons il faut signaler que le lexème « *eniŋ* » dans son sens primaire signifie « vie », et se rapporte aux choses de cette « vie » et non à l'immortalité, à la vie éternelle » comme le signalent les notes. Dans d'autres moments du récit, le barde se sert d'un énoncé semblant « *fëg eniŋ* » que les traducteurs traduisent une fois par « Moyen-de-vie » (IV.7, 8), une autre par « Secret-de-vie » (III.30), ou encore par « Ruse-de-la-vie » (XI.027), le lexème « *eniŋ* » signifiant en effet « vie » tandis que l'autre lexème « *feg* » veut dire entre les Beti et Fang du Nord « intelligence », « sagesse... » (Dictionnaire Tsala, p, 243) mais

d'une intelligence malicieuse comme le montre la Tortue dans le cycle de fables entre le panthère *zë* et la tortue *kulu*. Celle-ci apparaît toujours comme un animal faible et intelligent que avec son astuce sort toujours victorieux de ses luttes avec la panthère que malgré sa grande force apparaît toujours un peu sotté, incapable en tout cas, de vaincre l'apparent faiblesse de la Tortue. Dans l'entrée */Fegh/* del Dictionnaire Fang-Français du Pasteur Galley, l'auteur traduit ce terme par « *ocassion, moyen, ruse, expédient* » tout en donnant come exemples « *zen a mefekh* » c'est-à-dire ; « *homme ingénieux, rusé, qui a des tours dans son sac, qui sait se débrouiller* » et dans un autre sens « *Mesure, modèle de toute sorte, balance, mètre, litre....* » En aucun cas ce terme apparaît traduit comme « *secret* »

On pourrait ajouter que si l'on considère la présence des églises missionnaires chrétiennes dans cette région, les idées d'immortalité et de vie éternelle d'après le discours de ces confessions religieuses, ont bien pénétrée dans certains registres

de la pensée, dans le linguistique surtout. C'est ainsi que dans l'entrée */immortalité/* du lexique Français-Ewondo, le Père Pichon, son auteur, le traduit par */kokomo /*, un mot construit (récemment et par les missionnaires?) par le reduplication incomplète du terme *kom* que veut dire « toujours » Le dictionnaire ewondo-français de l'abbé camerounais Tsala traduit ce même terme par « éternel, qui dure depuis longtemps » Dans l'entrée */toujours/* du dictionnaire Français-Fang du Pasteur S. Galley, cet auteur précise que ce terme s'exprime en langue fang dans les façons suivantes : « *mbè-mbè, ngen ése.... [...]* Chose éternelle, *mbè-mbè a zam*. Choses éternelles, *bembèmbè be mam*. Aux siècles des siècles, *mbè-mbè é ya mbè-mbè* ». Au cours des liturgies catholiques pratiquées dans la société beti on peut facilement entendre les énoncés suivants: *epiñ kòm* et *kòm ya kòm esë* pour exprimer la formule classique : « pour les siècles des siècles »... à laquelle je ne me permets pas d'y répondre "Amen" car il faut dépouiller la traduction de cet *mvèt* des influences chrétiennes...

Dans les pages qui suivent je me propose d'examiner jusqu'à quel point le mythe de Zwè Nguéma parle de l'immortalité des gens du peuple d'Engong et de la mortalité du peuple d'Oku.

Dans son verset d'ouverture (I.v.1), le barde situe les auditeurs dans le village «Des Figuiers», un village imaginaire, pourrions-nous dire, où « les ancêtres » des gens d'Engong Zok Mebegue me Mba, dit la traduction, «sont nés et ont grandi». C'est dans ce village, dit cette même traduction un peu plus loin, où «ils sont devenus des hommes» Évidemment, il ne faut pas prendre un récit épique pour un rapport paléontologique. Les gens d'Engong ou leurs descendants (I.3), les Ekang, ne formèrent pas, paléontologiquement parlant, le «berceau de l'humanité» comme le prétendent aujourd'hui certains auteurs. Il faut revenir sur le texte fang et sa traduction pour tenter de comprendre le sens de ces passages. Le texte fang nous parle des hommes

(*ebor* : ces [e] hommes, les ancêtres<sup>177</sup>) qui *sont nés, ont grandi et sont devenus (bengakomle)* des hommes (*bor*). Dans la note 3 (p. 18), les éditeurs précisent le sens du verbe *komle* en disant qu'il s'agit d'un dérivé du verbe *kom* qui signifie «réparer, préparer... ; *komle*, préparer spécialement et avec beaucoup d'acharnement» Les trois événements que nous venons de citer en italique sont exprimés en fang par le même verbe et dans la même forme verbale du passé. Il me semble qu'il faut interpréter cette séquence dans le sens que les hommes d'Engong sont devenus des « **vrais** » hommes, c'est-à-dire des hommes *forts, valeureux, invincibles* et peut être des «immortels» bien que, sur ce point, il faille attendre un peu l'examen du texte. Un peu plus au Nord, chez les Evuzok, nous avons constaté que le verbe *kom* est utilisé dans le même sens et presque toujours afin d'exprimer l'action d'un acte rituel, spécialement

---

<sup>177</sup> Dans ce contexte la traduction du mot "bor" par "ancêtres" est correcte. Ceci dit le mot qui correspond à celui d'"ancêtres" est proprement parlant celui de "bemvamlā daNZA" que le barde lui-même l'utilise à plusieurs reprises dans ce texte (XI. 93....).

d'un *byañ*, visant un changement très significatif d'ordre magique à son destinataire. C'est ainsi que ces Evuzok parlent du rite *nkoman mòn* ou *nkoman evu*, pour *préparer, façonner ou donner* sa propre spécificité à l'*evu* d'un enfant. Un evuzok, après avoir nommé ce même rite, précise en disant qu'on met en œuvre ce rite pour faire un «*ewolo mod*» c'est-à-dire «un homme actif, fort ou valeureux», tout ajoutant : «c'est-à-dire ce qu'on appelle un *home*» et répète le mot *ewolo, e dzom baloe na «mod», ewolo*. Et en parlant de quelqu'un qui possède un *evu* puissant, un evuzok nous disait : «l'homme qui a été bien préparé (*nkoman*), ce n'est pas un homme de rien», *mod anè nkoman, asikik zëzë mod*. C'est ainsi qu'en se référant au héros du *mvèt*, Akom Mba, un autre evuzok me disait que «lorsque il partait en guerre, lui-même restait chez lui, c'était le *nkuk* (son double ou avatar) qu'on avait *préparé (kom)* pour lui, qui partait à la guerre». Nous avons constaté également que ce même verbe, *kom*, était utilisé en parlant des rites destinés soit pour *arranger* ou *préparer* l'*evu* d'un des frères jumeaux, soit pour

*arranger* ou *préparer* l'*evu* d'un chasseur-de-sorciers, un *mvigi*, soit pour protéger rituellement un village...<sup>178</sup> Il en va ainsi dans d'autres séquences du *mvèt* de Zwè Nguéma : le barde utilise le verbe *kom* dans des contextes rituels d'ordre magique (I.26, X.72, )

Il faut signaler que ce verbe et ses dérivés sont utilisés, aujourd'hui, pour signifier aussi l'action divine de créer, «Dieu créa le ciel et la terre», *Zamba angakom yob ai si*, le «Créateur des hommes», *Nkombodo*... C'est ainsi que dans les dictionnaires de Tsala, Grafin et Pichon, des prêtres, on donne l'acception de «créer» au verbe *kom*. C'est ainsi d'ailleurs qu'apparaît dans toute la littérature écrite par les missions chrétiennes (revues, missels, catéchismes...<sup>179</sup>) . Et l'on sait

<sup>178</sup> Cfr. Archives MAE. Fonds Lluís Mallart. Documents Evuzok : data : B-30 :002 ; B-30 :005 ; B-30 :022 ; B-31 :035 ; B-27 : 019 ; B-27 :021 ; B-27 : 023 ; B-27 : 036 ; B-28 : 009 ; B-29 : 009 ; B-29 : 011 ; B-29 : 014 ; B-29 : 040 ; B-29 : 0062 ; B-29 : 068 ; B-29 : 072. Voir aussi leurs correspondances *in audio*.

<sup>179</sup> C'est ainsi, par exemple, que débute le *Minlañ mi Bibel* : Histoire Sainte en langue ewondo (Mission Catholique, Yaoundé, 1953) : *A metari Zamba angakom yob ai si* , au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

que d'après la doctrine catholique, la création divine est conçue comme une œuvre *ex nihilo*. Il y a eu donc une certaine « évangelisation » du terme *kom*. Or dans l'usage profane de ce même terme – car il a aussi un usage profane - il est utilisé pour exprimer qu'on *arrange* ou on *répare* quelque chose qui existe déjà.

En laissant cette autre acception, probablement plus tardive, du verbe *kom* nous pensons qu'on peut interpréter ce verset en disant que les hommes d'Engong étaient *préparés* pour devenir des hommes forts, valeureux et invincibles grâce à l'efficacité de certains rites initiatiques et en particulier aux médecines magiques appelées *byañ*, Ceci pourrait être confirmé par une lecture attentive du v. 17 du texte fang. En effet, après avoir exposé les différents grands exploits de Mba Endeme Eyeme (I. 8-15), le barde résume la personnalité de ce personnage en citant l'un après l'autre (16) ses surnoms tout en concluant dans le v. suivant avec ses paroles : «Mba est assez veillant et agile pour combattre quelqu'un avec une

sagaie» Il faut noter que le terme fang que les éditeurs traduisent par «assez vaillant et agile» est celui d'*edzidzig*., un dérivé du terme *dzig* que d'après le Dictionnaire Tsala, signifie : «Initier. Confier le secret d'un art, d'un mystère». Il donne ensuite un exemple : *dzig byañ* : confier le secret d'une recette magique» *Edzidzig* és un nom qui appartient à la classe 8 (Genre IV). Or, parmi les noms appartenant à cette classe, on y trouve ceux qui ont une valeur augmentative formés, comme c'est le cas pour *edzidzig*, avec redoublement du radical. La traduction est donc correcte mais elle ne fait pas mention du côté magique, comme étant le résultat d'une initiation ou d'un *byañ* qui accorde à son possesseur un pouvoir magique spécial comme par exemple l'agilité et la force pour devenir un bon guerrier. Ce petit détail confirme ce que nous avons dit plus haut concernant le sens du verbe *kom*. D'après Tsala, le chef des *nkug*, chargé de recevoir et d'initier les «âmes des morts», les *bëkon*, il était connu par le nom d'Esama Ndzig. Or, ce dernier nom est aussi un dérivé du verbe *dzig*. Nous sommes donc en face d'une

constellation d'ordre sémantique dans laquelle les termes *kom*, *nkug*, *edzidzig* permettent comprendre aux auditeurs (et ou lecteurs) que les gens d'Engong étaient des hommes doués des pouvoirs magiques exceptionnels pouvant par exemple, se dédoubler ou avoir une espèce d'avatar (*nkug*) les rendant capables d'agir d'une forma exceptionnelle sous des formes différentes.

Par ailleurs, suivant le témoignage *evuzok* cité plus haut, on pourrait formuler l'hypothèse selon laquelle les personnages capables d'accomplir ces gestes extraordinaires ne sont que des doubles ou des avatars, c'est-à-dire des *nkug* de ces hommes d'Engong. Ceci pourrait expliquer que le texte combine parfaitement des actions ordinaires et des actions extraordinaires, la juste mesure d'une chose ou d'une action et la démesure d'autres. C'est ainsi par exemple que Evin Ekang couche avec Andem Eyene (Ch. I, v. 7), normalement. Ce n'est pas un exploit. Et leur fils, Mba Andem Eyene en fut autant, épousant Bela Mindzi (Ch. I, v. 18), et rien empêcha qu'un jour, ses femmes, irritées contre lui,

le ligotèrent en lui attachant les bras derrière et le jetèrent dans la grande rivière Nyong (Ch. I, v. 10). L'«exploit» ici c'est des femmes mais le barde ne le comptabilise pas comme tel. Probablement ce n'était pas un acte ordinaire dans le sens de la fréquence, mais si par les moyens non-magiques qu'ont permis le porter à terme. L'exceptionnel apparaît dans la suite du récit lorsque le corps jeté dans le fleuve, allongé de part à l'autre, se transforme en barrage que, comme dans la pêche *alòg*, permet l'assèchement du cours inférieur du fleuve (I. 11) et aux femmes d'attraper des simples petits poissons.

C'est ainsi que le barde dès le commencement de son *mvèt*, décrit les exploits guerriers et autres dont sont capables les gens d'Engong. Du 8 au 15 du Ch. I, le barde nous parle des exploits de Mba Andem Eyene, le petit fils d'Ekang Nna, père d'Akom Mba. Le père d'Akom Mba, l'héros principal des chants épiques du *Mvèt*, reçoit donc de la part du barde tous les honneurs, tous sauf un, celui d'être le fils d'un immortel. Puisque dans le v.

2, son père, Ekang Nna, meurt dans le village d'Oba, fondé par lui. La mort est donc possible chez ces immortels... Des questions qu'on doit se poser. Quel est le sens du terme «immortel» donné par certains traducteurs aux héros de ces récits épiques? On veut dire par-là que les gens d'Engong ne sont pas sujets à la mort ou bien tout simplement que leurs gestes resteront pour toujours inscrites dans la mémoire des hommes? Quels sont en langue fang les termes ou les énoncés permettant l'une ou l'autre acception de ce terme ainsi que de celui de son opposé «mortel»? Peut-on penser que l'immortalité de ces hommes d'Engong soit l'expression d'un accent emphatique ou hyperbolique que les traducteurs ont voulu donner à des termes fang qui ne suggèrent pas cette idée? Ce n'est pas ainsi qu'un degré de démesure a été ajouté à la démesure propre du langage des récits épiques? Autrement dit : les *invincibles* habitants d'Engong sont-ils devenus des *immortels* par le truchement des traductions? Ou bien : quel est le sens de cette immortalité? Ne serait-ce que le peuple d'Engong soit devenu immortel à la suite du

*mvët* publié par Tsira Ndong Ndoutoume en 1972? Un *mvët* qui par ailleurs apparaît sans le texte fang et sur lequel nous ne savons pas s'il s'agit d'une production littéraire de l'auteur et écrite par lui-même (et non dite) ou de la transcription et traduction d'un *mvët* chanté ou appris de ses aïeux. Dans les textes<sup>180</sup> publiés avant de la publication du *mvët* de Ndong Ndoutumu dit Tsira, ni dans les récits ni dans leur commentaires, les gens d'Engong (ou d'Ekang, ses descendants), sont pas présentés comme des «immortels»

En tout cas est difficile d'en conclure ainsi dans le *mvët* de Zwè Nguéma. Le barde nous parle clairement de morts survenues chez les habitants d'Engong. Certaines séquences, certes, font penser à une certaine immortalité. Nous en tiendrons compte. Mais l'immortalité qui consisterait en un don qui rendrait à l'être humain capable d'échapper

---

<sup>180</sup> Voir la bibliographie établie par moi-même dans le *mvët* de Zwè Nguéma (p. 481). Toutes les ouvrages cités, sauf celle de Ndong Ndoutoume dit Tsira, sont écrits entre 1960 et 1966

à la mort, n'est pas revendiquée ni attribuée à Engong comme le signe d'identité d'un peuple entier. Le problème posé par le barde dans le *mvèt* de Zwè Nguéma ce n'est pas la lutte entre deux peuples pour la possession de ce don. C'est celui qui porte sur la supériorité d'un peuple sur l'autre en ce qui concerne leurs pouvoirs magiques. Nous en parlerons plus loin. Nous pensons que dans le *mvèt* de Zwè Nguéma on parle plutôt de l'invincibilité des guerriers d'Engong, pas de son immortalité. Cette invincibilité est par ailleurs attribuée à soi-même par Zong Midzi du clan Okane du peuple d'Oku. Qui se croit être le seul à respirer dans ce monde et rapproche à Angone Endong d'Engong de surnommer à tous les siens « vainqueurs » en se demandant « Qui ont-ils vaincu ? » (II.27). Un peu plus loin, le barde fait dire les mêmes propos à Akoma Mba (III.137-138). Le terme fang utilisé pour désigner à ces « vainqueurs » est celui de *Fono / Befono*. Il faut signaler que *Befono* (pluriel de *Fono*<sup>181</sup>) est un

<sup>181</sup> cfr, 3.138, p. 107. Sans ce verset, le barde utilise son singulier.

derivé nominal de la forme verbale / *fon* / comme le même texte semble l'indiquer (*befono aafon za*). Aucun dictionnaire fang-français rend compte de ce terme. Le dictionnaire ewondo-français de l'abbé Tsala, traduit le terme /*fon* / par «exulter». Il donne un exemple en ewondo (*mon aso ai duma a bita, ndo bafon*) et sa traduction française : «Ils exultent (*bafon*) parce que leur fils est revenu (*mon aso*) victorieux (*ai duma*) de la guerre (*a bita*)». En fait dans les textes publiés en langue ewondo par les missions chrétiennes on trouve souvent la forme verbale / *fon* / pour traduire l'idée d'«exulter»<sup>182</sup> Un exemple très clair se trouve dans le chant appelé précisément «*exsultet*» de la liturgie catholique de la veillée pascale. Dans ce chant en effet le traducteur du latin en ewondo utilise à plusieurs reprises cette forme verbale (*bëfono, fono, ofon...*)<sup>183</sup>. Nous pensons donc que la traduction offerte par les éditeurs est très justifiée bien que le terme *Befono* exprime probablement

<sup>182</sup> Cfr. Abbé Pie-Claude Ngumu, *Besalmen a nkòbò Ewondo* (Impr. St. Paul, Yaoundé, 19639, PP.13, 26, 28, 30, 34....

<sup>183</sup> *K alara mes me amos Nti* (Archidiocèse de Yaoundé (Cameroun), pp. 159-160

plus les sentiments de joie après par exemple une victoire que la victoire elle-même...Ce surnom est attribué d'une façon collective à tout un clan (*ngura ayon* : II.27) ou à tout un peuple entier (Engon... : III.138) .

### *Analyse de quelques sources*

Il me semble indispensable établir ici un petit bilan sur les textes publiés concernant le *mvət* avant la publication des *mvət* de Tsira Ndong (1970) et de Zwè Nguéma (1966 et 1972) afin de voir jusqu'à quel point les concepts de mortalité et d'immortalité et d'autres adjacents comme celui sur la forge et le fer apparaissent soit dans les récits de *mvət* proprement dits, soit dans les analyses des commentateurs de ce genre littéraire. Il est important de signaler en premier lieu que les publications sur ce sujet ne sont pas très nombreuses. Suivant les sources dont je dispose actuellement, en 1960 l'abbé Tsala publia la

première partie du *mvət* «*Mesi me Kodo Endon*» en langue ewondo et traduction française dans la revue *Recherches et Études Camerounaises*. En 1961, il publia la deuxième et dernière partie de cet *mvət* dans la même revue. D'après les propos de l'auteur de cette publication, ce récit avait été recueilli et transcrit par l'abbé Tobie Atangana (†) et traduit par lui-même, l'abbé Tsala. Ce même récit avec le texte ewondo seulement et comportant une transcription légèrement différente<sup>184</sup> fut publié en 1965 par Fada Maks Messi. L'année suivante, Eno-Belinga<sup>185</sup> le publia nouvellement dans la version française de l'abbé Tsala en l'intégrant dans son livre *Littérature et musique populaire en Afrique noire* (Paris, Cuyas, 1966). *Mesi me Kodo Endon* est le nom du chimpanzé protagoniste de cet *mvət* ;

<sup>184</sup> La comparaison de ces deux textes ewondo est intéressante. Aucun des auteurs signale les conditions dans lesquelles furent consignés le texte du *mvət*. Dicté directement? Avec l'aide d'un magnétophone? Dicté et légèrement modifié? Les modifications ne changent pas l'essentiel, certes, mais elles ne se limitent non plus à des seules questions de transcription (*a nga bonde o angabonde ; fo o foo...*) mais du style, sur la position des mots, par exemple, dans l'extension de la phrase... (*E ye a Mesi o Ndo a Mesi ; bedebë a mbe na, a nna o duubu a mbe, a nna..*)

<sup>185</sup> Signalons que cet auteur, Eno-Belinga, publia en 1978 l'épopée camerounaise *Moneblum ou l'Homme bleue*, Cf. annexe.

il veut instaurer entre les chimpanzés le même système de pouvoir que dans la société humaine. Le thème de la mortalité et de l'immortalité n'est donc pas traité dans ce récit. Dans le verset 170, il parle de la longévité mais non de l'immortalité d'un chimpanzé si vieux qu'il était déjà chimpanzé avant de la naissance du premier homme. Mais il s'agit peut être d'une figure rhétorique pour dire de ce chimpanzé qu'il était très vieux. .

En 1964 et 1965, Fada Maks Messi publia deux autres histoires de *mvət* en langue ewondo (*Ataña Enyeye* et *Owona-Bomba*), ces récits n'apportant pas non plus aucun indice sur ce sujet de l'immortalité. Le barde situe sa thématique dans le temps et l'ambiance coloniale. Il faut savoir que des récits dits de *mvət*, c'est-à-dire chantés par des troubadours-de-*mvət* (*mbom mvət*), ne situent pas toujours leur thématique dans un contexte épique, bien que parfois ils soient des longs récits à caractère fantastique et merveilleux. En ce qui concerne les thématiques du *mvət* il faudrait tenir compte des distinctions établies par Gaspard Towo

Atangana (*Abbia* : 1965), publiant lui-même un peu plus tard (1966) un conte philosophique (c'est ainsi comme lui-même le qualifie) chanté par un troubadour de *mvət* portant sur une Araignée (*Nden Bobo*) qui s'en prend à Dieu (Zama dans le texte original) pour permettre la mort et la souffrance dans ce monde. Dans aucun moment de ce récit il est question des habitants d'Engong ou d'Oku, ni du célèbre Akoma Mba... et encore moins de l'immortalité des uns ou de la mortalité des autres. Gaspard Towo Atangana évoque, par contre, ce sujet dans son article déjà cité de l'année 1965 lorsqu'il écrit : «.. *les Ekang [descendants des Engong] sont tous extraordinaires, invincibles et invulnérables au combat et, bien plus immortels*» Dans cette même revue dans laquelle Towo Atangana publie son article, Awona Stanislas en publie un autre dans lequel après une courte introduction<sup>186</sup> il nous offre les 653 premiers vers

---

<sup>186</sup> Dans cette introduction, S. Awona écrit. «Le Centre Fédéral Linguistique et Culturel prépare trois livres sur le Mvet: le premier intitulé *Mythologie du Mvet* part de l'origine du monde et du premier homme; il s'étend sur une longue genèse des héros du Mvet jusqu'à la naissance de *Nsem Dini* qui, plus tard sera appelé Akoma Mba, le chef suprême et immortel du peuple Ekang. Le

en langue ewondo suivis d'une traduction française d'un long récit de *mvət* portant sur la guerre menée par Akoma Mba contre Abo Mama. Un certain nombre de ces vers en langue française furent publiés un peu plus tard par R. Labatut dans un livre intitulé «*Epopées africaines. Morceaux choisis*» éditée par le Ministère de l'Éducation du Cameroun (sans date de publication) à des fins évidemment pédagogiques<sup>187</sup>. Une autre partie de ces 653 premiers versets publiés par Towo Atangana furent repris et publiés à nouveau et aussi dans sa traduction française par L. Kesteloot<sup>188</sup> en 1972 et 2009. Dans ce récit le thème de l'immortalité n'est pas avancé. Même pas celui du

---

deuxième livre sera intitulé *Anthologie des chanteurs du Mvet*, sera un résumé de 50 ou 60 poèmes épiques dont le héros principal est Akoma Mba. Le troisième livre est un poème épique qui raconte la guerre d'Akom Mba contre un autre héros *Abo Mama*, C'est un récit de 2800 vers environ ». Comme il a été dit dans le texte, l'auteur présente par la suite 653 vers de ce récit. Dans son introduction il offre en plus un court résumé de la suite des vers présentés dans cet article. Ce résumé est repris par la suite in Labatut.

<sup>187</sup> S. I R. Labatut, *Epopées africaines. Morceaux choisis* (Cameroun, Bureau des Recherches Pédagogiques et des Programmes, s/d) Versets choisis par l'auteur: 91-274, 325-456 et 481-547

<sup>188</sup> *L'épopée traditionnelle* (Paris, Nathan, 1972) et *Les épopées en Afrique Noire* (Paris, Karthala, 2009). Versets choisis : 106-197 et 275-375

fer que souvent certains auteurs associent à celui de l'immortalité.

Ainsi donc à ma connaissance, dans les récits de *mvət* proprement dits publiés avant l'apparition du *mvət* de Tsira Ndong, le thème de l'immortalité (ainsi que celui du fer) ne semblent pas être affirmés clairement ni suggérés métaphoriquement. D'autre part, seulement un seul récit, non publié en entier (Awona Stanislas, 1965), situe son auditoire et ses lecteurs dans le temps mythique d'Akoma Mba. En ce qui concerne les analystes le concept d'immortalité est avancé par ailleurs une seule fois (Towo Atangana, 1965). Ceci dit, nous admettons que dans la tradition orale les choses puissent en être autrement.

En ce qui concerne les travaux sur le *mvət* écrits en espagnol on trouve d'abord un article de Crespo (1962) sur les bardes de la Guinée en ce temps colonie espagnole. Dans cet article, son auteur présente d'une forme résumée le récit d'un barde

guinéen et pour montrer qu'il s'agit d'une traduction d'un texte oral fang, il le traduit en lettre italique. Dans ce texte on peut lire: «*Este héroe desafió temerario un día a los de Engong que se decían invencibles por naturaleza*<sup>189</sup>». Le texte décrit ensuite les gestes d'Akoma Mba contra les témérités de ce personnage. Après le texte écrit en italique, l'auteur introduit ce commentaire : «*Para que la narración tenga éxito ante el público debe el juglar seguir contando la venganza de Akoma Mba que debe salir siempre triunfante pues de lo contrario, la narración no sería del gusto de los oyentes. Tampoco gustaba el relato si el juglar hacía morir en él a alguno que perteneciera a la tribu Ekang (del poble d'Engong) pues eran considerados como inmortales todos los habitantes de dicha tribu*»<sup>190</sup>. Ce témoignage nous aide à saisir

<sup>189</sup> Traduction : « Cet héros très téméraire défia au gens d'Engong qui se considéraient naturellement invincibles »

<sup>190</sup> Traduction: « Afin que le récit soit bien accueilli par le public, le barde doit faire que son personnage Akom Mba devienne toujours victorieux dans ses aventures, car, au contraire, les auditeurs n'aimeraient pas son récit. Le public n'aimait pas non plus que le barde raconte la mort de quelqu'un appartenant à la tribu des Ekang (du peuple Engong) puisqu'ils étaient considérés comme immortals »

l'importance de l'auditoire dans le processus de construction littéraire de ces personnages dans des aspects si importants comme celui de l'immortalité jusqu'au point de pousser le barde à construire ce concept. Signalons cependant que dans cet article en espagnol c'est son auteur qui parle de l'immortalité en l'attribuant à tout le peuple d'Engong, tandis que dans le morceau choisi du *mvət*, le barde parle seulement d'invincibilité.

En restant sur le sol de La Guinée, il faut ajouter que le terme «immortel» revient plus dans le titre d'une publication et dans les commentaires des éditeurs de quelques *mvət* que dans les récits proprement dits. En effet, Ramón Sales Encinas publie quelques épopées de *mvət* chantés par Eyí Moan Ndong, dans un livre intitulé précisément : «En busca de los inmortales» (2004)<sup>191</sup>. Dans le deuxième récit «Akom Mba ante el tribunal de Dios », Ramón Sales, dans la préface qui précède ce récit, pose le problème de l'«immortalité» mais

<sup>191</sup> Traduction: «A la recherche des immortels». Le premier *mvət* «El extraño regalo venido del otro mundo» fut l'objet d'une première édition en 1995. Traduction: «L'étrange cadeau venu de l'autre monde»

en citant un texte inédit dû à J.Mbana qui commente lui aussi ce thème. Selon ce commentaire, l'immortalité des Engong et des Ekan ne fait aucun doute. Il semble donc qu'entre les commentateurs et les récits de *mvət*, la correspondance ne soit pas parfaite.

Signalons, enfin, que dans le *mvət* de Zwè Nguéma, on apprend par la note [1] des éditeurs-traducteurs (p. 19) que le nom du peuple d'Engong Zok Mebegue Me Mba cité dans le texte «est le nom des immortels, dont le poète nous esquisse la généalogie dans ce premier chapitre» et par la note [32] (p. 25) que «les gens d'Oku dont Zong Midzi est le plus illustre représentant (du moins dans cette épopée) sont des mortels» C'est dans une autre note [93] (XI. 93, p. 381) que les mêmes éditeurs précisent le sens qu'il donnent à l'énoncé *bimbələ byaŋ eniŋ* : « Nous avons un médicament pour la vie », c.a.d. - ajoutent les éditeurs : - « Nous pouvons te donner la vie éternelle, l'immortalité ». Or, ces notes ne figurent

pas dans le premier texte de cet *mvət* publié par l'Orstom (1966, ronéotypé)<sup>192</sup> On peut se demander par ailleurs si les éditeurs-traducteurs<sup>193</sup> ne donnent au terme *eniŋ* un contenu un peu démesuré par rapport à son sens propre. C'est notre avis. Tout d'abord, il faut situer cette séquence dans le contexte du récit du barde. Celle-ci raconte comment Mone Ebo tue l'éléphant (X.22) que selon notre interprétation c'est le double de Zong Midzi. Tout de suite (X.28-29), le barde fait apparaître à nouveau Zong Midzi en descendant dans sa grotte pour refaire ses forces auprès de ses ancêtres<sup>194</sup>. Après des nouvelles défaites suite sans aucun doute à la mort de son double, les ancêtres

---

<sup>192</sup> Nous remercions à Marie Dominique Mouton. Directrice de la bibliothèque Eric de Dampierre, et à Dominique Buchillet de l'IRD pour avoir vérifié ces notes.

<sup>193</sup> Il faut signaler que Tsira Ndong participe à cette traduction. Or dans son *mvett* publié (en français) plus tard par *Présence Africaine*, le thème de l'immortalité et de ses rapports avec le fer ne fait aucune doute.

<sup>194</sup> Dans ces sociétés, il existe le cas de figure suivant: lorsqu'on a tué le double animal de quelqu'un ou on a blessé à mort son *evu*, le possesseur du double qui est aussi le possesseur de l'*evu* blessé reste en vie pendant un certain temps ; atteint d'une maladie généralement très grave peut s'adresser à un *ngengan* pour être soigné. Si le traitement rituel ne réussit pas le *ngengŋ* peut dire en ces circonstances : « depuis longtemps ce malade était déjà mort », c'est à dire son *evu* était vraiment blessé à mort ou retenu dans le monde nocturne de *mgbəl*.

lui proposent donner le médicament-pour-la-vie cité plus haut. Il s'agit peut-être d'un nouveau médicament ou talisman pour «refaire» sa vie, pour lui «donner une nouvelle vie», pour «soigner les blessures de son *evu*» comme on pourrait le dire en termes du langage magique de cette société... Mais tout ceci comme par ailleurs le lexème *eniŋ* se rapporte uniquement à la vie, aux «choses de cette vie<sup>195</sup> » et pas à «l'immortalité» ou à la «vie éternelle» comme le signale la note. Dans des autres occasions, le barde utilise un énoncé analogue en disant *fëg eniŋ* que les éditeurs traduisent une fois par Moyen-de-vie (IV.7, 8) et une autre par Secret-de-vie (III.30), le lexème *eniŋ* signifiant effectivement «vie». Depuis la présence des églises missionnaires chrétiennes dans cette région les concepts d'immortalité et de vie éternelle tels que l'entendent la doctrine religieuse de ces confessions ont fait sa percée dans le domaine linguistique. C'est ainsi que dans le lexique ewondo-français du Père Pichon, le mot /

immortalité / reçoit le nom de la cinquième classe / *kokòmò* /. Or ce nom est forgé par la reduplication incomplète de *kòm* qui signifie « toujours ». Dans le dictionnaire ewondo-français, l'abbé Tsala traduit ce même terme par : « éternel. Qui dure depuis longtemps ». Dans l'entrée / toujours/ du dictionnaire Français-Fang, le pasteur Samuel Galley précise que ce terme s'exprime en fang de la façon suivante: «*mbè-mbè, ngen ése...* [...] Chose éternelle, *mbè-mbè a zam*. Choses éternelles, *bembèmbè be mam*. Aux siècles des siècles, *mbè-mbè é ya mbè-mbè* ». Dans la liturgie catholique chez les Beti on utilise aussi les expressions ewondo *eniŋ kòm* pour «vie éternelle»; *kòm ya kòm esë*, pour exprimer la formule classique: «aux siècles des siècles»... à laquelle je ne me permettrais pas d'y ajouter : « Amen.... » car je pense qu'il faut dégager du concept d'immortalité toute influence chrétienne...

---

<sup>195</sup> Expression utilisé ailleurs par le barde : *mam me eniŋ* .

#### 04. La question du fer dans le mvet de Zwè Nguéma

Dans la introduction que Mve Ondo offre à l'étude des épopées du mvet des Bulu-Fang dans l'ouvrage de Lylian Kesteloot, il dit : «*Dans le récit de Zwè Nguéma, Zong Midzi, héros mythique du peuple d'Oku (les Mortels), qu'insuporte l'arrogance du peuple d'Engong (les Immortels), peuple du fer, lance un défi à Angone Endong, héros mythique d'Engong ...*» «*Le mobile de combat?* » - se demande Mve Ondo et continue: «*Le peuple d'Engong, parce qu'il respire, limite la portée de son souffle. Dans ce combat épique, les armes des héros tirent leur puissance redoutable de la forge: Angone Endong arrive sur un éléphant volant en fer, ravageant les villages d'Oku. Si Zong Midzi en tant qu'initié ne peut sauver les villages de la terreur des guerriers d'Engong, il lui reste une ressource: rentrer sous terre dans le monde de ses ancêtres les Fantômes pour acquérir, grâce au fer,*

*l'immortalité (le «blindage définitif»).* Mais cette transmutation n'aboutira pas. Informé par son magicien, Anyong Ndong se rend chez les Fantômes et ordonne aux ancêtres des Ekang d'interrompre cette «immortalisation». Zong Midzi capturé, Akoma Mba le tue en lui faisant avaler une boule de fer en fusion ».

D'après la lecture donc que Mve Ondo fait du *mvət* de Zwè Nguéma, la forge, le fer et la maîtrise des armes en fer seraient étroitement liés avec l'immortalité de façon que le peuple mythique d'Engong serait un peuple d'Immortels parce qu'il serait le «peuple du fer» et lorsque les mortels cherchent leur «immortalisation», ils échouent.

L'analyse presque textuelle de ce récit nous oblige à être très prudent sur le concept d'immortalité et sur les rapports entre celle-ci et la maîtrise du fer en tout cas en ce qui concerne le *mvət* de Zwè Nguéma.

Dans ce récit nous avons distingué trois parties. La

première, nous avons dit, joue le rôle d'exposition en nous parlant des origines du peuple mythique d'Engong et d'Oku, des grandes familles et héros d'Engong, ainsi que des origines des premiers êtres de la création. Or, dans cette première partie du *mvət* qui sert de préambule du récit qui va suivre dans les chants suivants, les références explicites à la forge, au fer et à sa maîtrise ne sont pas complètement absentes mais à notre avis elles sont très secondaires. C'est ainsi par exemple qu'en parlant du mariage de certains héros, le barde fait mention aux **barrettes de fer** utilisées dans la dote<sup>196</sup>; c'est ainsi aussi qu'en nommant ces héros il attribue le surnom «**le-soufflet-qui-ramollit-le-fer**»<sup>197</sup> à l'un d'entre eux; c'est ainsi enfin qu'en parlant de ces personnages, il nomme quelques **objets certainement en fer** comme le grelot, le fusil à piston et la sagaie dont ils se servent.

Ceci dit, il y a une exception qui nous semble assez

---

<sup>196</sup> *nsua bikeɲ* : I.7, 18, 31, 42, 49, 71, 72

<sup>197</sup> *Nkom ntəgə bikeny* : I.38

importante. Nous la trouvons dans les séquences 54-95 qui portent sur l'acquisition rituelle du talisman ou médecine-des-richesses (*byaŋ*<sup>198</sup> *akuma*) par Akoma Mba et son cousin parallèle.. Lors de ce rituel, Akoma Mba doit choisir entre un objet en fer (des barrettes pour une dot) que le magicien place sur le sol à sa droite, une autre en fer aussi (une sagaie) à sa gauche, et au milieu un objet d'origine animale (un sac en peau de genette). Akoma Mba choisit les deux objets en fer et les avale. Ce choix fait exclamer le magicien : «*Je constate que cet homme refuse la richesse et préfère prendre l'audace (ayok), la méchanceté (elan) l'orgueil (engun)*». Par la suite de ce cérémonie mais tout en faisant partie de ce rituel, Akoma Mba transgresse l'interdit que l'accompagne (75-76; 83-93) et par ce fait il devient un grand palabreur comme le rappelle un de ses surnoms : «*Celui-qui-suscite-les-palabres*». On peut se demander en effet si le choix par Akoma Mba de

---

<sup>198</sup> Nous considérons le *byaŋ* comme un objet symbolique censé de produire ce qu'il signifie. Les éditeurs traduisent ce mot par "talisman". Dans ce cas il est censé d'apporter des richesses de toute sorte (*akuma*) à son bénéficiaire.

ces objets en fer veut suggérer qu'il obtiendra une maîtrise spéciale sur ce métal. Peut-on se demander aussi si la transgression de l'interdit qui accompagne ce *byaŋ* ne met pas en cause cette maîtrise du fer.

Dans la deuxième partie (chants 2-12), c'est-à-dire dans le récit de *mvət* chanté cette nuit-là par Zwè Nguéma, Akoma Mba apparaît comme exerçant les fonctions du chef d'Engong convoquant le conseil des anciens ou réunissant tous les clans, hommes et femmes, les guerriers *befono*» ( ) dans sa cour ( ) au pied de l'arbre oveng ( ) ou de sa maison en tôles ( ); recevant le premier la nouvelle du défi fait par Zong Midzi d'Oku à un de ses hommes ; envoyant a Oku, le pais des Mortels, à certains de ses guerriers ( ) pour incendier et décimer leurs villages ( ) et rendre prisonniers à des nombreux habitants ( ); exerçant ses pouvoirs magiques ( ) reçus lors de son initiation ( ) ce qui lui permet, entre autres, voir avec son miroir ce qui font les esprits-des-morts ( ) ... Dans toutes ces façons d'agir on n'en trouve pas aucune qui marque une

relation spéciale avec le fer et qu'il soit distincte de celle que l'on peut trouver chez les mortels d'Oku. Les objets utilisés par les héros immortels et mortels sont les mêmes. Les effets obtenus par leur utilisation aussi sauf la boule (*ebuma*<sup>199</sup>) qu'Akom Mba fait exploser dans le ventre de Zong Midzi à la fin du récit. D'autre part, le barde ne dit pas que le peuple d'Engong est «le peuple du fer». Aucune métaphore nous permet formuler cette affirmation. Les références au fer se rapportent plutôt à des objets. En général le barde précise que tel objet est en fer<sup>200</sup> (*eken*) lorsqu'il est susceptible d'être fabriqué aussi avec une autre matière, végétale ou animale. Cette détermination disparaît lorsqu'il va de soi que l'objet est toujours en fer<sup>201</sup>. Il faut signaler que ces différents objets sont mentionnés dans le récit lors de gestes en général et dans un cadre d'ordre magique des différents héros d'Engong et d'Oku, Immortels et Mortels. Nous

<sup>199</sup> Ce terme désigne "fruit" et par extension tout objet sphérique.

<sup>200</sup> Casque en fer, corde en fer, fil de fer, cotte de fer, bâton en fer, cercles de fer, bouton en fer, piège en fer, panier en fer, nœud en fer, ailes en fer...

<sup>201</sup> Couteau, crochet, épée, grelot, boule, masse, sabre, hache, fusil, balle, marteau, cloche, épée muni d'une boule...

avons dit « dans les façons d'agir ». Dans son récit le barde ne fait pas parler à ses héros du thème du fer. Lui-même n'introduit aucun commentaire à ce sujet comme c'est le cas et d'une manière insistante dans le *mvət* de Tsira Ndong Ndoutoume écrite en français. Un exemple : « Toutes les armes - fait dire ce dernier au chef de la tribu des Flammes - tous les outils, tous les objets composés entièrement ou en partie de fer seront détruits... » (1970:34). Et ce thème sera « dit » par les héros et « commenté » par le barde à plusieurs reprises. Ce n'est pas le cas du *mvət* de Zwè Nguéma qui se borne à signaler la nature métallique de certains objets comme il le fait lorsqu'ils son en or ( ), en pierre ( ) ou en cuivre ( ).

Dans cet *mvət*, le travail de la forge est cité une seule fois, chez les esprits-des-morts des Mortels. Elle prend certainement une dimension symbolique. C'est important car à notre avis ces séquences nous offrent quelque indices sur le concept d'*immortalité* tel quel est pensé par ce peuple et dit dans ce récit de *mvət*.

Les esprits-des-morts (*bəkon*) ont leur habitat habituel sous terre, là où s'est rendu Zong Midzi (X.28) après sa mort réelle (X.23-24) produite bien avant que cette autre mort (visible?) qu'Akoma Mba provoque en faisant exploser une boule dans le ventre de Zong Midzi à la fin du récit (XII.140). Quelques séquences plus loin, les esprits-des-morts aménagent des hauts fourneaux (XI.93), fabriquent des soufflets (XI.94, 97, 98 ; X.1), cherchent du charbon de bois (X.2), activent le feu... pour faire un nouveau Zong Midzi grâce au talisman-de-la-vie (*byaŋ eniŋ*) qu'ils affirment posséder (XI.93)<sup>202</sup>. Mais revenons en arrière pour voir en quel moment se produit cette mort réelle de Zong Midzi. Dans sa lutte acharnée contre les Immortels, Zong Midzi continue son défi en faisant sortir de sa poitrine par ses dents un éléphant qui avec ses défenses enfile Mone Ebo et entame une folle course. Malgré sa situation difficile, Mone Ebo parvient à tuer l'éléphant et sortir de son

<sup>202</sup> Sur cette notion de *byaŋ eniŋ* cf le « papier » : « analyse des sources » p. 3

ventre **le cœur et le foie**. Lorsque l'éléphant tombe raide mort, Mone Ebo fait un bond et se met debout, tandis que le barde introduit ce commentaire : « *Holala ! Que cet homme est insensé ! Il n'est capable que de commander des hommes* », provoquant des rires dans son auditoire. C'est une séquence importante qui met en cause la valeur éthique de toute gouvernance (X.25), mais en particulier celle d'Engong. On y reviendra. Lorsque Zong Midzi se frappe la poitrine et en fait sortir un éléphant, c'est son double qui sort, son *eyəŋ* ou *nkuk*<sup>203</sup> ; lorsque Mone Ebo le tue, Zong Midzi meurt réellement mais non immédiatement, en même temps. C'est ainsi qu'il nous semble que l'auditoire peut interpréter cette séquence. C'est ainsi par ailleurs qu'on pense la mort dans le monde nocturne de *mgbel* lorsque l'*evu* d'un de ses possesseurs a été *blessé o retenu*...<sup>204</sup> entraînant après quelques jours la mort visible ou sensible dans le monde du jour. Il nous semble que ce même

schéma peut s'appliquer dans le cas que nous étudions. À la fin du récit se produit en effet la mort *visible* de Zong Midzi : Akoma Mba fait exploser une boule dans le ventre de Zong Midzi de façon que « **son foie et son cœur** ne tardèrent pas à apparaître entre ses dents... » (XII.140). Et c'est avec ces mots que le récit du *mvət* de Zwè Nguéma trouve sa fin. Cette image de la mort par la perte violente du foie et du cœur on la trouve encore une fois dans les interludes lorsque Zwè Nguéma chante son initiation : le maître ouvre son ventre avec un coteau, enlève **son cœur et son foie** et les donne à ses néophytes en leur priant de se mettre à jouer le *mvət* en disant ces mots : « *quand vous aurez joué le mvət pendant longtemps, quand vous entendrez un chant sortir de ma tombe, levez les bras vers le haut pour recevoir les charmes du mvət* » (XII. 20, p. 421). Or, ce que les éditeurs traduisent par « charmes » c'est le pluriel d'*eyəŋ* que nous considérons comme le double-animal d'un possesseur d'*evu*, par exemple l'éléphant de Zong Midzi, le daman (XII.30...) du maître d'initiation cité par Zwè Nguéma. Et c'est par ces

<sup>203</sup> Sur ces notions voir Louis Mallart, *Ni dos ni ventre*, op. cit., p. 129-143 et aussi "Les interludes..." in *JA*. p. 232 s

<sup>204</sup> Voir

doubles ou avatars que leurs possesseurs peuvent mener à terme des grands exploits. Lorsqu'un possesseur d'*evu* ayant un *nkuk* ou *eyəŋ* meurt, son double ne meurt pas, il continue à agir au nom de son maître. C'est dans ce sens qu'on peut parler d'une certaine immortalité, d'une certaine forme de vie après la mort.... comparable à celles des *bəkon* ou *esprits-des-morts* dont la forme matérielle (humaine, couleur blanche que les traducteurs désignent par le terme de « fantôme ») est désignée souvent en ewondo par le terme de *nkuk*.

### *Les mortels et le fer :* *références :*

II.16: Zong M.	Grand sifflet en fer	<i>Mora abek ekeŋ.</i>
II.17 “	couteau	<i>okəŋ</i>
II.19 “	Sifflet... en fer	<i>Asəm ekeŋ</i>
VI.22: Zong Midzi	Il prend un crochet, un grand couteau, une épée effilée... (?)	<i>Akəŋ, mora ntəŋ...</i>
VI.23 «	Il prend un grelot	<i>aŋgoŋ</i>
VI.23: “	Gros grelot	<i>Mora aŋgoŋ</i>
VI.27 “	Casque en fer	<i>Mora ntom ekeŋ</i>
VI.28 «	Il prend dans sas chambre aux coiffures un casque en fer	<i>Mora ntom ekeŋ</i>

VI.29 «	... quelque chose de semblable à un grand fer de sagaie... Il prend un fusil a piston	<i>Mora akəŋ fuuum... ; mora nkpaŋ...</i>
VII.12 Zong M.	Une corde en fer	<i>Ngara bike</i>
VII.13 «	Le fil de fer	<i>Mora nkòl bike</i>
VII.87 «	... un grelot magique éclata...	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VII.89 «	... pour tirer son épée	<i>ntəŋ</i>
VII.90 : Nsure Afan	... un grelot magique éclata...	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VII.101 : Zong M.	... il prend sa grande épée brillante...	<i>Mora ntəŋ mikpa'a fuuum.... ; aadzoge mora ntəŋ....</i>
VII.102 «	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VII,120 : Zong M...	... grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VII.125 «	...grelot magieu	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VII,125 «	...grosse boule	<i>Mora ebuma</i>
VII,162.Nsure Afan	.... il arrive a Engong par les nuages sur une grosse boule	<i>Mora ebuma</i>
VIII.26 Zong Midzi	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VIII.27 «	Pesante masse	<i>Mora ngòŋə</i>
VIII.27 «	épée	<i>ntəŋ</i>
VIII.28 «	Mécanique... épée	
VIII.29 «	épée	
VIII.30 «	Grand couteau	<i>Mora... okəŋ</i>
VIII.57 Nsure Afan	.. une grosse boule apparut... s'envola	<i>Akur nkuk... mora ebuma ekuu... s'envola</i>
IX, 11 Zong M.	Il prit un gran fusil à piston + cotte de fer	<i>Mora nkpan + ngaŋ bikeŋ</i>
IX,73 Zong M	...il sentit des fils de fer	<i>Minga mi eke</i>
IX.76 Nsure Afan	.. il tira une énorme épée munie d'une boule	<i>Zòk ntəŋ.... mora ebuma...</i>

IX.83 Nsure Afan	... avait armé son gran fusil à piston	<i>Mora nkpaŋ</i>
IX.86 Zong M	Un gros grelot sortit....	<i>Mora aŋgoŋ</i>
IX.87 Zong M	Grelot magique + grelot + épée	<i>Oŋgoŋ byaŋ + aŋgoŋ + ntòŋ</i>
IX.88 supra	Grelot + grande épée	<i>supra</i>
IX.89 Nsure Afan	Fusil a piston	<i>nkpaŋ</i>
IX.90 : Zong	Épée + grelot	<i>Ntòŋ + aŋgoŋ</i>
IX.91 Nsure Afan	Epée + grelot	<i>Ntòŋ+ aŋgoŋ</i>
IX.105 : Zong	Fils de fer	<i>Miŋga mi eke</i>
IX.111 «	Grelot fétiche	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
IX.113 «	sifflet	<i>asəm</i>
IX.114 «	Panier en fer	<i>Ngara bike</i>
IX.115 «	Fils de fer	<i>Mikol mi eke</i>
IX.119 «	Fusil à piston	<i>Mora nkpaŋ</i>
IX.119 Zong	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
IX.120 «	Gros marteau	<i>Mora ngòñě</i>
IX.123 «	Panier en fer	<i>Ngan bike</i>
X.4 Zong	cloche	<i>Mora aləŋa</i>
X.4 «	Grosse boule	<i>Mora ebuma</i>
X.9 «	Grosse cloche	<i>Mora aləŋa</i>
X.19 «	cloche	<i>aləŋa</i>
X.26 «	cloche	<i>aləŋa</i>
X.33 «	sifflet	<i>asəm</i>
X.34 «	Grand fer	<i>Mora eke</i>
X.34 «	Enorme bâton en fer	<i>Mora ntum eke</i>
X.35 «	Grosse boule	<i>Mora ebv</i>
X.37 «	Cercles de fer	<i>Bika bike ; mika ki eke</i>

X.40 «	Bâton en fer	<i>Ntum eke ; ntum ekèŋ</i>
X. 40 «	Un bouton et son cercle en fer	<i>Kar ekə... ntum eke</i>
X. 41 «	Bouton en fer	<i>Akon ekèŋ</i>
X. 42 «	Bâton en fer	<i>Ntum ekèŋ</i>
X. 43 «	Bouton en fer	<i>Akon ekèŋ</i>
X.43 «	Bâton en fer	<i>Ntum eke</i>
X.50 «	Il tourne un bouton	<i>akon</i>
X. 50 «	Les cercles de fer	<i>Mika mi eke</i>
X. 51 «	Bâton de fer	<i>Ntum eke</i>
X.90 «	Grand sabre	<i>Mora ntòŋ</i>
X.91 «	Sabre... la lame	<i>Ntòŋ.... ayo</i>
X. 92 «	hache	<i>ovon</i>
X. 103 «	Grosse boule	<i>Mora ebuma</i>
X. 106 be kon	hache	<i>ovon</i>
X.106 kon	Fer de sagaie à nombreuses barbes	<i>Ngama akòŋ</i>
X. 106 kon	Fer de sagaies à deux barbes	
X. 106 kon	Fer de sagaie sans barbess	
X. 106 kon	Piège en fer	<i>Olam ekèŋ</i>
X.106 kon	pic... bâton en fer	<i>Mison... ntum ekèŋ</i>
XI. 85 Zong	Des ailes de fer	<i>Məfap mə eke</i>
XII. 1. bekon	Fabriquent des soufflets	<i>Bomě mikom</i>
XII. 2 : bekon	soufflets	<i>mikom</i>
XII. 8 : «	soufflets	<i>mikom</i>
XII. 15. «	grelot	<i>aŋgoŋ</i>
XII. 33	Grand fusil	<i>Mora ŋgaa</i>



III.68 Meye me Nguine...	Fusil à piston	<i>nkpaŋ</i>
III.77 Medang	Pectoraux (en fer')	<i>Məbe mətuŋ</i>
III.78 Mfoule	Capable de coller le fer avec ses mains	<i>Alar bike</i>
III.87, 90, 94,95, 97, 99, 100 : Angone Endong	Machine à éléphant	<i>Nsina a zək</i>
III.88 Angone Endong	Le soufflet qui ramollit le fer (surnom)	<i>Nkom ntəgə bikeŋ</i>
III.91	Fusil à piston	<i>nkpaŋ</i>
III.91	Une baionette	<i>Ntən okəŋ</i>
III.95 :	Grelot fétiche	<i>Oŋgoŋ byaŋ (byam)</i>
III.100	Porte en fer	<i>Ebegə ekeŋ</i>
III.104	Gros maillet de fer	<i>Mora mba eke</i>
III.109 Meki Masigue...	Clé... serrure.... (en or?)	<i>odzibega</i>
III.110 «	Cadenas... battant en fer	<i>Mora angon... eyoman ekeŋ</i>
III.147, 148, 151, 152 Angone Endong	Grand levier... cisaux...	<i>Mora akon mora ndzəs</i>
III.153 «	Forte chaine	<i>Mora bomandəŋə məkan</i>
III.160 «	Grosse chaine à grosse boule... JEU DE MOTS	
III.168 «	Un couteau à deux tranchants	
III.170 «	Grelot en fer... tas d'anneau JEU DE MOTS/ répétition = plusieurs	
III.171, 172 «	Grand grelot	<i>Mora angon</i>
III. 179 «	Grand fusil à piston	<i>Mora nkpaŋ</i>

IV, 18, 21 24, 28 Engbang Ondo	Déposer les armes	<i>sorge</i>
IV.64 Angone Endong	soufflet-ramollisseur-de-fer	<i>(surnom)</i>
VII.80 Medza me Otugue	Barretes de fer	<i>Nxsua bikeŋ</i>
VII.84 Angone Endong	soufflet-qui-ramollit-le-fer	<i>(surnom)</i>
VII.135	Armes de guerre	
VIII.12, 14	Maison en tôle	<i>Nda biŋguba nda biŋgoŋ</i>
VIII.12	Chaine	<i>məkəna</i>
VIII.46 Angone Endong	Surnom supra maison en tôles	
VIII.55 «	Maison en tôles	<i>Nda biŋguba</i>
VIII. 56 : Mone Ebo	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VIII.61 «	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
VIII. 66 Obiang Medza	Ailes en fer	<i>Məfap (me eke)</i>
VIII. 78 «	Fusil a piston	
VIII.88, 89, 90 Medza me Otugue	Couteau + grosse boule + lame	
VIII.110 »	Grelot magique	<i>Oŋgoŋ byaŋ</i>
IX.25 d'Engong	gens Ailes de fer	<i>Məfap mə eke</i>

IX.31, 37, 38	Canne en fer	<i>Ntum ekε</i>
IX.32 36, 126, 132, 143, Angone Endong	Surnom : soufflet	
IX.33, 34, 36, 37 Angone Endong	Grosse boule	<i>Mora ebuma</i>
IX.64 Angone Endong	Cage en fer	<i>Zaη bikeη</i>
IX.65	Masse en fer	<i>ngɔnə</i>
IX.65	Cercle en fer de la cage	
IX.66	Cage en fer	
IX.105	Fils de fer	<i>Miηga me ekε</i>
IX.127 Angone Endong	Plaque de fer ?	
IX. 128 gens d'Engong	Plateau en fer	
IX.128 , 120Angone Endong	Grosse boule sur le plateau en fer + un gros cable : couvercle	
IX.141, 142	Grande cage de fer	<i>Mora eηgoη</i>
IX 143 , 144Angone Endong	Fil de fer	<i>Nkòð bike</i>
IX. 148	Fusil a piston	
IX. 149	Canon du fusil	
IX.154	Courte sagaie + massa de fer	<i>Etun akɔn + mora ηgɔna</i>
IX. 155	sagaie	<i>akɔη</i>
X.21 Mone Ebo	Pointe en fer	<i>Endong ekeη</i>
X.23 »	Grand crochet de fer	<i>Mora kop ekε</i>

X.46 »	Chaîne à anneaux + mora kop	<i>Nko məkəna</i>
X.48 »	Chaîne + crochet	<i>Nko məkəna</i>
X.51, 52 »	Grosse chaîne + crochet	
X.57	Épées acérées	
X.62, 64 Angone Endong	Surnom supra	
X.93		

108 citations chez les Immortels  
095 citations chez les Mortels

### 05 Dimension mythique

À partir du verset 99 et jusqu'à la fin du premier chant qui prend l'allure d'une introduction au récit du *mvət* proprement dit, le barde élargit le récit des origines des trois grandes familles d'Engong, en situant son discours généalogique au cœur d'une généalogie plus large lui permettant d'enchaîner le peuple des Immortels et celui des Mortels avec une série de personnages mythiques qui mènent

l'auditoire à la création du monde, des humains (les Noirs et les Blancs ainsi qu'a leur séparation) et les non humains.

Avec ces versets (I.99-112), il n'y a pas donc de rupture avec les précédents (I.1-98). Il y a simplement continuité en donnant à tout ce chant-introduction une plus grande profondeur généalogique. Et ceci me semble important. C'est surtout dans cette *exposition* que l'auditoire peut faire sien le sentiment d'appartenir au monde des héros dont il sera question dans le récit du *mvət* qui suivra. On peut presque penser qu'avec son discours sur les origines le barde cherche à provoquer ce sentiment identitaire chez son auditoire. Celui-ci, en effet, fait partie de «cette race<sup>205</sup> de «nous autres qui sommes noirs » (*bia binə minsut*, I. 99) et qu'on appelle Fang», *ayəŋ nə fang* (I.101), une «race» issue de l'Homme (*mod*) fils de Zama, l'ancêtre mythique engendré par Yo, fils de Mebegue...le Dieu tout-puissant

---

<sup>205</sup> Le texte fang utilise le terme *ayəŋ*,

selon certaines traditions...

Cette référence aux origines mythiques se trouve seulement dans ce premier chant (I). Elle est absente dans le II partie de cet mvət.

La lecture de ces versets nous met en rapport avec des traditions différentes ou des morceaux de mythes différents qui n'ont pas eu le même encrage dans les différentes zones de l'aire beti-fang-bulu. Comme l'avaient contesté déjà P. Alexandre et J. Binet (1958 : 109) en parlant de cette aire culturelle, moi-même, dans mon séjour chez les Evuzok, jamais<sup>206</sup> j'avais entendu parler de

---

<sup>206</sup> Une seule fois, dans une séance de *mvət*, mais le barde, n'était pas un evuzok, comme je le disais dans ma thèse de troisième cycle. Je copie le texte sur lequel, aujourd'hui, il faudrait ajouter quelques précisions : «*Ziem* chez les Bikele et les Badjoue ; *Nzama* chez les Fang ; *Zamba* chez les Beti... c'est toujours le même personnage. Sous l'influence des missions chrétiennes, Zamba désigne aujourd'hui, le dieu chrétien. Dans les anciennes généalogies, il est l'organisateur de la création, le moniteur qui apprend les techniques agricoles à ses descendants, l'ancêtre mythique d'où sont issus les hommes, les pygmées, les gorilles, les chimpanzés... D'après la mythologie pahouine, Zamba est le premier être humain issu de Mebege (chez les Fang) ou de Nkombodo ou Ntondobe (chez les Beti), le créateur suprême. Comme l'écrivait déjà P. Alexandre en 1958, « aujourd'hui, on entend dire couramment que «Mebege est l'ancien nom de Zamba, ce dernier paraissant définitivement ins-

---

tallé dans son rôle usurpé ; les traditions relatives aux deux personnages sont inextricablement mélangées aux apports chrétiens, au point qu'on peut parler d'une nouvelle théogonie en formation dans les cultes syncretistes et dans certains schismes chrétiens » (7 ). A l'appui de cette observation, nous apportons l'exordium d'un chant de *mvət* enregistré en 1969 et dans lequel apparaît clairement cette confusion : « Voici d'après mon maître d'initiation l'origine du *mvət* : Zamba [fils de] Nkombodo engendra trois enfants : le premier s'appela Kara [fils de] Mebege. Kara [fils de] Mebege engendra à son tour un enfant que l'on appela Afirik [fils de] Kara. Celui-ci nous l'appelons ndie Zamba, c'est-à-dire, « le petit-fils de Zamba... » Et ainsi de suite, dans le même chant, le joueur de *mvət* appelle « fils de Mebege » les autres enfants de Zamba, ce dernier étant à son tour appelé « fils de Nkombodo » , entremêlant ainsi la tradition fang avec la tradition beti. En dépit de ce processus de fusion et de substitution, il est certain que Zamba apparaît dans la littérature orale comme le fils du créateur Mebege ou Nkombodo et comme l'organisateur de la création. Parmi les six cent trente-six devinettes recueillies par Iñigo de Aranzadi chez les Fang de La Guinée équatoriale, trente-sept font référence à ce personnage. De leur examen on peut tirer les constatations suivantes : a) quatre devinettes évoquent certains traits personnels de Nzame fils de Mebege : il est le plus vieux parmi les vieux; il n'est assujetti ni à la maladie, ni aux besoins physiologiques, ni à la mort; on ne peut pas le regarder en face (de même que le soleil) ; b) vingt-six devinettes évoquent l'héritage que les hommes ont reçu de lui. Toutes ces devinettes ont la même structure formelle. La proposition de l'énigme commence toujours ainsi : « Nzame fils de Mebege nous a laissé... » telle ou telle chose (le signifiant). La réponse (le signifié) étant ce qu'il a laissé à ses descendants. Dans tous les énoncés est employé le même verbe, *ligi*, qui signifie « laisser en héritage» Parmi les biens de cet héritage y sont signalés : la terre, l'eau, le vent, la tempête, la bouche, la plante du pied, le nombril, le sein, l'urine, le sommeil, le panier, les arachides, la pierre à broyer, l'ivoire, le pénis et la vulve»

Mebege, l'entité mythique que dans la généalogie rapportée par Zwè Nguéma apparaît au sommet de la chaîne généalogique, les éditeurs ayant eu la prudence de ne pas traduire ce terme par celui de «Dieu», le Père et le Créateur de Nzame, comme l'on fait certains auteurs. Cette relation de filiation entre Nzame (considéré comme l'ancêtre mythique) et Mebege (considéré comme le père de Nzame et, au même temps, comme le Dieu Créateur de toutes les choses) appartient aux traditions fang sous l'influence des religions chrétiennes. On peut dire autant de la distinction opérée dans certaines traditions entre Nzame *e yo* et Nzame *e si*, entre le Nzame « d'en haut » et le Nzame « d'en bas », le premier étant par ses attributs plus proche de Mebege que le second qui serait un Nzame très humain. Pour le Pasteur protestant Galley, Nzame est le nom de Dieu. Dans l'entrée Nzame de son dictionnaire (p. 263) il signale que le «pluriel de ce nom est *bendzame*, Dieu, dieux». Et il ajoute tout de suite – ce qui est

---

très intéressant :

«Chez les Fang, Nzame est sans pluriel»<sup>207</sup> Pour qui donc - pourrait-on se demander? Et pour quelle raison, il écrit «Dieu» en majuscule et «dieux» en minuscule... ? Et il poursuit sur le problème qui nous intéresse maintenant et sur lequel le barde Zwè Nguéma semble se faire écho lorsqu'il parle de Yo [fils de] Mebegue qui avait engendré Zame [fils de] Yo [fils de] Mebege. Après nous signaler que chez les Fang, Nzame est sans pluriel, le P. Galley continue en disant : «Nzame *e yo*<sup>208</sup>, Nzame *e si*. Le vrai Dieu est en haut. Celui d'en bas est celui des légendes, du folklore. Il avait beaucoup de femmes. On parle de lui en jouant du mver. Le Dieu d'en bas a eu beaucoup de fils qui ont été courageux et ont fait la guerre aux hommes. Ils ont volé des femmes et brûlé des villages...» En fait dans son *mvət*, Zwè Nguéma semble se référer au Nzame d'en haut (Yo) et pas à celui d'en bas. Galley continue en donnant les noms et les vertus

ou défauts des différents fils de Nzame des légendes, d'en bas. Et il conclut en disant. «Parlons maintenant du vrai Nzame, celui d'en haut. Les anciens Fang croyaient que Nzame est le Dieu de toute la terre, un Dieu unique. On disait : *Yo da nyeghe dia mboa wa bo vi, o via wu* : «le ciel (Dieu) n'aime pas ta façon de vivre, tu vas mourir. On ne dit pas qu'il avait une femme. On nommait ses ancêtres : Mebeghe, etc.. C'était sa généalogie (*endan via*). C'est lui qui a tout créé». La promotion de Nzame reste claire : d'ancêtre mythique est passé à Dieu créateur et unique, au singulier. D'après les mythes rapportés par Largeau, Mebegue apparaît comme «Dieu l'Ordonnateur de toute chose» (*Mebeghe mese kome*) tandis que Nzame apparaît comme son fils, le premier homme, engendré par Mebegue. La promotion de Nzame au rang divin était aussi accordé chez les Beti ou Fang du nord. L'abbé Tsala en fait autant que le P. Galley dans son paragraphe consacré à Dieu dans «Mœurs et coutumes des Ewondo» (1958 :p. 11-14). En tout cas lorsque nous sommes arrivés comme prêtre-

---

<sup>207</sup> Et pourquoi – pourrait-on se demander – Mebegue, le Père, selon lui, de Nzama (entrée Mebegue de ce même dictionnaire) est au pluriel?

<sup>208</sup> *Yo* (p), ciel, en haut... ; *si*, terre, en bas.

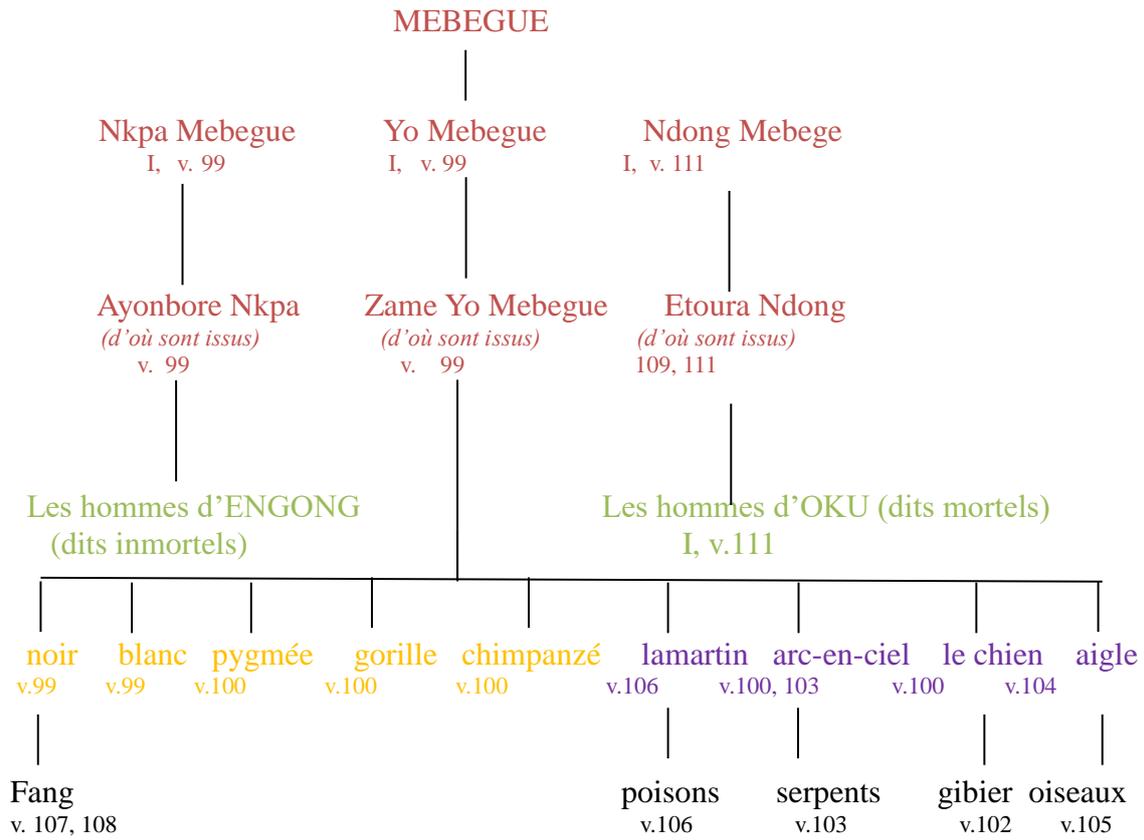
missionnaire chez les Evuzok, la christianisation du personnage mythique Zamba était déjà accomplie tout au moins au niveau du discours de l'Église Catholique. En révisant aujourd'hui le *Minlañ mi Bibel* (Histoires de la Bible) publié en 1953, ce résumé de certains passages commence ainsi : «*A metari Zamba angakom yob ai si*» (Au commencement Zamba créa le ciel et la terre» et dans les *Besalmen* en langue ewondo publiés par l'abbé Pie-Claude Ngumu en 1963 (deuxième édition) qui étaient des adaptations de certains psaumes<sup>209</sup> il en fut autant. Dans ces psaumes, en effet, Zamba apparaît comme le nom du Dieu chrétien, unique, Créateur et Sauveur du monde, de la première page à la dernière<sup>210</sup>.

<sup>209</sup> Qu'on chantait dans les églises et que moi-même avais introduit chez les Evuzok. Les chants de ces psaumes étaient accompagnés des tambours, des tam-tams, des maraques (*nyas*) et de doubles gongs (*nken*), suivant des rythmes composés par des prêtres africains.

<sup>210</sup> *Zamba wom* (notre Zamba, c'est-à-dire : notre Dieu), *Zamba Nkom*, Zamba le Créateur, *Zamba Nkode* (Zamba, le Sauveur), *Zamba Nkom bod* (Zamba le Créateur des hommes), *Zamba Nton bod* (Zamba, Celui qui soutient les hommes), *Zamba Mòn* (Zamba le Fils), *Zamba ngul mesë* (Zamba la force de toute chose), *Zamba nkukuma ya yob* (Zamba, le chef d'en haut), *Zamba Esya* (Zamba, le Père). *Zamba Mva-minsem* (Zamba, celui qui enlève les péchés du monde)....

Ceci dit, les anciens initiés au rite *so*, avaient un autre discours : Zamba avait engendré Mod Zamba (l'Homme fils de Zamba), Nkoe Zamba (le Pygmée fils de Zamba), Ngi Zamba (le Gorille fils de Zamba) et Woa Zamba (le chimpanzé fils de Zamba). Cette tradition généalogique est celle rapporté aussi par le barde Zwè Nguéma ainsi que par Koch en parlant des Bikele du sud Cameroun, et Largeau en parlant des Fang.

C'est ainsi que les versets 99-112 du *mvət* de Zwè Nguéma sur les origines mythiques du peuple d'Engong, les Immortels, du peuple d'Oku, les Mortels, des Noirs en général et des Fang en particulier, des Européens, des Pygmées...etc. montrent comment le barde *bricole* les origines des êtres à partir des différentes traditions en y ajoutant, peut-être de son cru, les versets 100 et 106, 100 et 103, 100 et 102, 104 et 105 qui ont certainement des réminiscences (Genèse, I, 20-26).



je signale avec des couleurs différentes les différentes traditions dans cette région

- rouge : tradition fang
- verte : tradition joueurs de mvet
- jaune : radiom beti, bikele, fang
- en violet : approximations bibliques

Ceci dit, revenons au texte. Il me semble nécessaire mettre en rapport ces derniers versets avec les premiers de ce chapitre. Au sujet de Mebegue. Voir le diagramme 3. Le verset 99 nous parle de Nkpa Mebege et de Yo Mebege, des noms composés susceptibles d'être traduits par Nkpa [fils de] Mebegue et Yo [fils de] Mebegue, ce qui n'est pas fait par les éditeurs. Dans le verset 111 le barde nous dit que Nkpa Mebege est le frère aîné et Ndon Mebege, le cadet. Par rapport à cette position entre frères, nous savons donc qui est l'aîné et qui est le cadet, mais le barde ne dit rien concernant la place qui occupe Yo [fils de] Mebege. Ceci dit, celui-ci engendra Zame qui à son tour engendra l'Homme (v. 99), «nous les Noirs», *bia bine minsut* (v. 99), et les Fang (*ayoń fang*, race, tribu, clan...fang) ainsi que les Blancs (v.99), *ntañë zame*, le Pygmée, le Gorille... (v. 100, 102, 103, 104, 105 i 106). Les Noirs et les Blancs habitaient le même *mvok* (village, endroit...) ou étaient du même *mvok* (lignage) (v.109). Le

frère aîné, Nkpa Mebege, engendra, dit le texte, Ayońbore. Et d'Ayońbore [fils de] Nkpa – dit encore le texte – sont issus les hommes d'Engong, les Immortels d'après les éditeurs. C'est ici, dans le v.108 que le barde introduit une précision très importante : « C'est là que nous [les fang, les Noirs, issus de Mod Zame, L'Homme fils de Zame] nous sommes séparés des hommes d'Engong par les deux frères Yo Mebegue et Nkpa Mebegue» Le nom d'Ayòńbore, tel comme est transcrit dans le texte, apparaît comme un nom de personne composé d'*ayòń* (clan) et *bore* (de *bor*, hommes) que littéralement on pourrait traduire par « le clan ou la race d'hommes». Dans la descendance de Zame Yo Mebege et de Mor a Zame on parle d'*ayòń bor anë fang* (v. 101) dans celle de Nkpa, on parle d'Ayòńbore. On peut se poser cette question : ce nom composé ou formé d' *ayòń* et *bore* est-ce vraiment un nom de personne ? Ou bien il s'agit du nom d'une *sorte d'hommes* issue de Nkpa fils de Mebegue. Difficile de le savoir par une analyse interne du récit. La seule raison

des éditeurs de le considérer comme une personne semble se trouver dans le fait que ce nom apparaît enchaîné avec celui de Nkpa (Ayònbore [fils de] Nkpa). Mais il faut dire aussi que le terme *ayòń* qui généralement désigne le niveau le plus inclusive de l'organisation sociale de ces peuples (*ayòń Evuzok, ayòń, Enoa...*) signifie aussi «espèce, sorte». C'est donc un terme utilisé dans les opérations logiques de classification. On peut dire que Mod Zama engendra une «sorte d'hommes» (les Fang, v.101) comme Ayònbore n'engendra une autre : «les gens d'Engong», , les Immortels (v.108-109).

Dans cette généalogie mythique rapporté par Zwè Nguéma, Ndong [fils de] Mebegue était comme nous l'avons déjà signalé le frère cadet qui donna naissance à Etora (v. 109, 11) qui à son tour donna naissance aux hommes d'Oku, c'est-à-dire les Mortels (v. 11) ou comme dit le texte «les hommes de Mikoul et Menyong Eko Mbenye). Plus tard les descendants de Nkpa, les hommes d'Engong (les Immortels) et les

descendants de Ndong, s'en allèrent ensemble du même côté (v. 109-110), puis, les descendants de deux frères, du frère aîné et du cadet, les gens d'Engong et les gens de Mikoul et Menyong... se sont séparés (*kanan*) (v. 112).

D'après le texte, les trois lignées, celle de Yo, celle de Nkpa et celle de Ndoń, ont le même origine : Mebegue. C'est maintenant donc qu'il nous semble nécessaire retourner en arrière, au premier verset de ce chapitre qui nous parle des gens d'Engong en utilisant cette série de noms à la manière d'une généalogie : Engong Zok Mebegue Me Mba.

v. 1 et ss.	v. 99-112
Mba (niveau 3)	Mebegue (niveau 3)
[Me] : préfixe, règle d'accord...	
Mebegue (niveau 2)	Nkpa Mebegue (niveau 2)
Zok (niveau 1)	Ayònbore Nkpa (niveau 1)
Engong (niveau 0)	Engong (niveau 0)

Ces listes son différentes. L'une et l'autre sont en rapport avec les gens (*e bor*) d'Engong (niveau

0). La première apparaît comme un ethnonyme sous forme d'une généalogie ; la deuxième apparaît comme la chaîne généalogique a caractère mythique de ces habitants d'Engong. A mon avis, cette différence – le trait généalogique - n'est pas le résultat d'une erreur de la part du barde. Tout au long de son récit, il montre que sa mémoire n'est pas défaillante. Dans les versets 108 et 109, il cite les habitants de ce peuple (les Immortels selon la note des éditeurs) en disant simplement et, par un simple raccourci, les « homes d'Engong », mais tout de suite dans le v. 110, il se sert du nom tout entier : (*e bor*) Engong Zog Mebege Me Mba comme dans les premiers versets du récit. . En comparant ces deux listes on voit que le nom de Mebegue n'occupe pas la même place. Si l'on donne à la première liste une valeur généalogique, Mebegue apparaît comme les fils de Mba ; dans le deuxième il apparaît comme l'entité qui est au sommet du récit généalogique, prenant le statut d'un *père* puisque dans le verset 107 le barde se réfère à Nkpa [fils de] Mebege. Mais Mebege est un pluriel

comme l'atteste la règle d'accord [me] de la liste de la gauche du tableau précédent<sup>211</sup>.

Ces références mythiques m'ont obligé à lire à nouveau les auteurs qui traitent de ce genre de généalogies (Largeau, Tessmann, Alexandre et Binet, Philippe-Tolra...). J'ai eu un vrai plaisir en lire à nouveau la thèse d'André Mary *Le défi du syncrétisme. Essai sur le travail symbolique des prophètes et des communautés d'Eboga (Gabon)* (1992). Surtout le chapitre qui inaugure le deuxième volume : *L'invention du Dieu Nzame ou le travail de l'incompréhension missionnaire*. Une étude indispensable pour comprendre ces derniers versets du premier chapitre ou de l'introduction du *mvët* de Zwè Nguéma.

En suivant la thèse de C. Lévi-Strauss sur le «bricolage », explorée par Andre Mary sur le domaine fang du Bwiti, nous suivons ces auteurs

---

<sup>211</sup> Et non Me (en majuscule) comme nous l'avons signalé in supra p. Ce thème grammatical (me) mis en majuscule se prête a une confusion : considérer cette particule comme le nom d'une personne.

en disant que le barde *bricole* comme nous l'avons déjà dit, sur des bris de traditions différentes concernant les origines des êtres humains et les choses, ces traditions étant très marquées par l'usage que les églises chrétiennes en furent dans leur projet d'évangélisation. Je suis obligé de dire que d'une certaine manière j'avais participé à ce projet tout au moins dans un premier temps lors de mon séjour au Cameroun, en présentant Zamba, l'ancêtre mythique, dans son «rôle usurpé» du Dieu chrétien. Ceci dit, lorsque j'avais compris que d'après les généalogies recueillies chez les anciens Evuzok, Zamba était seulement un ancêtre mythique, alors j'avais commis probablement un autre erreur, celui de le présenter dans mes écrits comme «l'ancêtre mythique» sans trop tenir compte que dans la pratique les Evuzok, dans leur vie quotidienne, étaient probablement plus proches du Zamba chrétien que du Zamba traditionnel sans trop savoir – les anciens evuzok et moi-même - si ce Zamba dit traditionnel était déjà forgé à partir d'autres traditions...On

pourrait dire que dans ce domaine symbolique le *bricolage* doit être considéré comme un processus qui est toujours «en train de se faire» comme cette recherche sur le *mvèt* de Zwè Nguéma sur lequel je tente aussi de «bricoler» un peu....

Un problème analogue est celui qui pouvait se produire entre le barde Zwè Nguéma et son auditoire, entre le discours du premier et sa compréhension de la part du second. La question majeure qu'on peut se poser, en effet, c'est de savoir comment la figure de Zama et peut-être celle de Mebege (si celle-ci est le nom d'une «figure» divine) était perçue par l'auditoire de Zwè Nguéma. Nous ne devons pas oublier qu'en cette époque le Gabon était aussi évangélisé par les différentes églises chrétiennes..

A cet stade de ma recherche, je me suis arrêté un peu pour écouter à nouveau le CD audio 2.3.1. de mes archives avec quelques morceaux d'un *mvèt* d'Owona Apollinaire enregistré chez les Evuzok

en 1969. Dans mes archives (CD-R : A-19-207-224) j'ai la transcription du morceau de la piste 02 que j'ai suivi tout en écoutant le *mvët*. Il y a presque 40 ans que j'écrivais au sujet de cet *mvët* (cf. supra nota n° 20) en signalant comment ce barde, Owona Apollinaire, mélangeait lui aussi, les traditions fang et beti. L'écoute de son *mvët* aujourd'hui m'a mené à examiner les «sources» utilisées certainement par ce barde lorsqu'il parle sur les origines du *mvët*. Ces «sources» sont, tout au moins en partie, celles du petit livre *Dulu bon be Afiri Kara* («Voyage des enfants d'Afiri Kara»). L'auteur de ce livre, Ondoua Engute, se propose, en occasion d'un concours littéraire, d'écrire sur les origines du peuple africain en général et du peuple fang en particulier qui, venant de l'Asie, est parvenu en Égypte en traversant la Mer Rouge avant d'ouvrir le Canal de Suez (sic) et ensuite s'est dispersé se retrouvant après, les Fang, au pied de l'arbre Adzab d'où par la suite continuèrent leur exode qui avait comme objectif majeur la recherche du sel ainsi que le contact avec les

hommes de race blanche... Ce petit livre fut terminé en janvier 1948, à Mesama, chez les Ntumu. La cinquième édition en 5.000 exemplaires fut publiée en 1954 ; et la septième en 7.000 exemplaires, en 1956. Ces différentes éditions furent faites sous les auspices de la Librairie de la Mission Presbytérienne, à Ebolowa. Il est écrit en langue bulu. J'en possède un exemplaire de l'édition de 1956 ainsi qu'une traduction au castillan parfois approximative mais toujours fidèle à l'original – comme le signale le même traducteur – que l'on doit à Julian Bibang Oyee. Ce n'est pas mon propos faire une analyse de ce texte écrit mais seulement en apporter quelques commentaires. Tout d'abord il faut signaler l'inspiration biblique du texte jusqu'au point que le traducteur en le signalant clairement s'accorde la licence d'organiser le texte de la traduction en «parties» (*libro primero, libro segundo...*) et «livres» en donnant à ces derniers le nom des différents livres de la Bible, de l'Ancien et du Nouveau Testament : *Primera parte : Libro primero (o del*

*Génesis*); *Libro segundo (o del Exodo)*... *Segunda parte . Libro primero (St. Mateo): da noticia de los primeros contactos de los africanos ntumu con los europeos, su estsablecimiento y su separación en Wele.Ntem; ... Libro Cuarto (St. Juan): conclusión....* Cette orientation biblique devient très nette dès le commencement, lorsque l'auteur écrit : «*Todos en nuestros días sabemos ya con toda certeza que Dios, el apellidado Nkom Bodo*<sup>212</sup>, *quien hizo al hombre a su imagen y semejanza.. Que es quien salvó a Noé y con él a sus hijos, a sus esposas y a los animales del Diluvio; que de sus hijos descendemos todos nosotros. »* Le ton sur la suite est donné. Ceci dit, dans les premières lignes du texte, l'auteur dit que son récit ressemble à une épopée de *mvët* (*afunan éban mvët*) mais, continue l'auteur, personne doit penser que ces histoires ne sont pas vraies. Dans un autre paragraphe non très loin de celui-ci il précise que Afa'a Bibo président du

<sup>212</sup> Le traducteur ajoute cette note : «Nkom Bot = Ser Supremo, Gran Arquitecto del Universis, Creador y Señor de todas las cosas... »

mouvement *Elad meyong*<sup>213</sup> de la province d'Ambam l'aida beaucoup dans la rédaction de son livre. C'était lui, commente l'auteur, qui connaissait le mieux les origines très anciens des fang. L'orientation biblique ou religieuse de *Dulu bon be Afri Kara* était accompagnée donc d'une intentionnalité clairement politique : faire des fang une nation, déclarer l'hégémonie des fang-ntumu à l'égard d'autres peuples. Ceci dit il faut remarquer que sa diffusion fut exceptionnelle comme le montre le numéro de ses éditions et de ce fait il me semble légitime penser que des pans entiers de son contenu ont été déversés dans ce qu'on a convenu appeler la «tradition orale». C'est le cas du barde Owona Appollinaire qui dans son récit sur l'origine du *mvët* nous parle des sept fils d'Afiri Kara (celui qui a donné le nom d'Afrique à tout le continent) : Fang Afiri, Oka Afiri, Ndende Afiri, Ntumu Afiri, Bulu Afiri, Nge Afiri et Ndende Afiri, de la même façon que le fait l'auteur de *Dulu bon be Afiri Kara* (p. 40).

<sup>213</sup> qu'on pourrait traduire par «Union des clans ou des peuples»Ce mouvement se proposait la création de la nation fang.

Le barde suit l'auteur du livre dans tout ce qui concerne la formation des différents clans ou *meyòh* : *ayòh* fang, *ayòh* oka, *ayòh* bulu.... tout en disant aussi que Afiri Kara donna la canne de commandement à son fils Ntumu, en faisant le même jeu de mots entre le nom fang d'une canne, *ntumu*, et le nom que recevra comme ethnonyme l'*ayòh* ntumu... Il le suit aussi en introduisant Zamba Nkombodo au sommet de sa généalogie, en établissant ensuite une sorte d'hypostase entre Zamba Nkombodo et Mebegue, puisqu'il dit que Zamba Nkombodo engendra Kara [fils de ] Mebeghe. Disons finalement que l'influence de *Dulu bon be Afiri Kara* est beaucoup moins présente dans le *mvèt* de Zwè Nguéma bien que, sans nommer Afiri Kara, le Zame cité par lui, engendra lui aussi les Noirs et l'*ayòh* fang comme il se doit dans ce genre de généalogies...

Et pour terminer ce *papier* il nous semble utile rappeler que les derniers versets de la Ière partie n'ont aucune incidence dans la II ème (chants 2-

10) de ce récit de *mvət*, sauf celle au cours de laquelle le barde rappelle en quelques mots (v. 98) la séparation des peuples d'Engong et d'Oku. On pourrait conclure en disant que cette dernière séquence nous montre comment le barde intègre un mythe sur l'origine des êtres de la création dans les prolégomènes d'un chant épique, sans que aucun de ses éléments soit utilisé dans la II partie, c'est-à-dire sans que aucun de ces personnages intervienne dans la construction du récit que le barde se propose chanter tout de suite après avoir entamé le premier soliloque. Dans ce récit, en effet, aucune des entités mythiques citées dans la I partie apparaîtra ou sera invoquée dans les IIème et IIIème partie. Il faut signaler, enfin, qu'on doit à la colonisation la transformation de ces entités mythiques en entités divines. Or, le *mvət* de Zwè Nguéma semble se tenir au marge de ce processus de divinisation de Mebege et de Zama. Le *mvət* qui suivra cette introduction mettra en scène la lutte de deux peuples qui semblent vouloir surpasser les limites de leur condition

humaine par le recours à des pouvoirs magiques différents, ceux qui proviennent d'une certaine magie (celle des *bəyem*) et ceux qui proviennent des esprits-de-morts (celle des *bekon*). Il est possible que le *mvət* de Zwè Nguéma soit moins le récit sur la lutte entre un peuple d'Immortels et un autre de Mortels, que la lutte entre deux peuples ayant des pouvoirs magiques différents.

#### *06. Lutte entre deux pouvoirs*

Le *mvət* de Zwe Nguéma commence par un défi que Zong Midzi, un habitant d'Oku, qui se croit le seul dans ce monde à le gouverner, lance contre Angone Endong, un habitant d'Engong qui l'empêcherait réaliser une ambition analogue. Le peuple d'Engong sous le commandement d'Akoma Mba, son chef, réagit tout en entier et se prête à faire face au défi adressé contre un des leurs. À ce conflit le barde en ajoute un autre qui a pour thème une double tentative d'alliance matrimoniale entre une jeune fille d'Engong et

deux personnages d'Oku (un conflit donc intestin, entre ces deux personnages, amoureux de la même fille). Dans les luttes qui s'en suivent le barde fait état des pouvoirs magiques des uns et des autres. Les actes émanant de ces pouvoirs et mis en œuvre par les héros d'Engong et par ceux d'Oku peuvent nous apparaître semblables mais une lecture attentive de ce récit peut nous montrer que leurs sources ne sont pas les mêmes. Nous avons parlé un peu plus haut<sup>214</sup> de l'initiation d'Akoma Mba au médicament-des-richesses auprès du magicien d'Engong, Nnang Ndong. Celui-ci lui transmet en outre des pouvoirs magiques exceptionnels en lui disant ces paroles : “La terre peut devenir sèche, un orage ou une pluie peuvent causer des désastres. Tu n'ignoreras aucun tour du monde (*aken*), aucun secret des-esprits-des-morts (*aken bekon*). A partir d'aujourd'hui tu sauras ce que Angoung Bere garde dans ses sacs [magiques]” (I, 74). Ce point est important. Le barde introduit

---

<sup>214</sup> Cf. p.

une distinction entre deux formes de pouvoirs magiques, l'une qui procède des esprits-des-morts et l'autre qui est celle que Angoung Bere garde dans *ses sacs magiques*. Or celle-ci est celle qui est en rapport avec le monde de la sorcellerie, des *beyem*, et de l'*evu*. Cette distinction a été établie un peu avant (I,26) lorsque le barde, en chantant le généalogie du lignage de Mba, mentionne à un de ses frères, Bengone be Mba en le considérant comme “la grande bête venue des montagnes” et que l'on ne sait pas de lui s'il fut initié (*ekom*) par les sorciers (*beyem*, littéralement « ceux-qu«i-savent » pluriel de *nnem*, dérivé du verbe *yem*, « savoir ») ou par les *bekon* (esprits-des-morts). Il faut signaler que les *beyem* et les initiés aux pouvoirs des *bekon* sont des possesseurs d'*evu*. Je pense que cette distinction est fondamentale pour bien comprendre tout le récit du *mvèt* de Zwè Nguéma. Je pense en effet que le thème majeur de cette épopée se construit à partir de la distinction entre ces deux formes de pouvoir magique, l'une provenant de la possession de

l'*evu*, comme c'est le cas de certains héros du peuple d'Engong, l'autre provenant des esprits-des-morts ou *bekon*, comme c'est la cas de certains héros du peuple d'Oku, et non sur la lutte entre ces deux peuples pour obtenir la médecine qui octroie l'immortalité en possession des gens d'Engong, surtout lorsque le concept d'« immortalité » nous apparaît dans les traductions et commentaires un peu trop imprégné des conceptions occidentales.

Dans son verset d'aperture (I,1), le barde situe les auditeurs dans le village «Des Figuiers» où les ancêtres (*ebor*) des gens d'Engong Zok Mebegue me Mba, dit la traduction, «sont nés (*bengabyele*) et ont grandi». C'était dans ce village, dit cette même traduction un peu plus loin, où «ils sont devenus (*bengakomle*) des hommes (*ebor*)» Évidemment, il ne faut pas prendre un récit épique pour un rapport paléontologique. Les gens d'Engong ou leurs descendants (I,3), les Ekang, ne formèrent pas, paleontologiquement parlant, le «berceau de l'humanité» comme le prétendent aujourd'hui

certains auteurs. Dans la note 3 (p. 18), les éditeurs précisent le sens du verbe *komle* en disant qu'il s'agit d'un dérivé du verbe *kom* qui signifie «réparer, préparer... ; *komle*, préparer spécialement et avec beaucoup d'acharnement» Les trois événements que je viens de citer en italique sont exprimés en fang par le même verbe et dans la même forme verbale du passé. Il me semble qu'il faut interpréter cette séquence dans le sens que les hommes d'Engong sont devenus des « vrais » hommes, c'est-à-dire des hommes forts, valeureux, invincibles et peut être des «immortels» bien que, sur ce point, il faille attendre un peu l'examen du texte. Un peu plus au Nord, chez les Evuzok, nous avons constaté que le verbe *kom* est utilisé dans le même sens et presque toujours afin d'exprimer l'action d'un acte rituel, spécialement d'un *byañ*, visant un changement très significatif d'ordre magique à son destinataire. C'est ainsi que ces Evuzok parlent du rite *nkoman mòn* ou *nkoman evu*, pour préparer, façonner ou donner sa propre spécificité à l'*evu* d'un enfant. Un evuzok, après

avoir nommé ce même rite, précise en disant qu'on met en œuvre ce rite pour faire un «*ewolo mod*» c'est-à-dire «un homme actif, fort ou valeureux», tout ajoutant : «c'est-à-dire ce qu'on appelle un homme» et répète le mot *ewolo, e dzom baloe na «mod», ewolo*. Et en parlant de quelqu'un qui possède un *evu* puissant, un evuzok me disait : «l'homme qui a été bien préparé (*nkoman*), ce n'est pas un homme de rien», *mod anë nkoman, asikik zëzë mod* C'est ainsi qu'en se référant à l'héros du *Mvët*, Akom Mba, un autre evuzok me signala que «lorsqu'il partait en guerre, lui-même restait chez lui, c'était le *nkuk* [son double ou avatar] qu'on avait préparé (*kom*) pour lui, qui partait à la guerre». Nous avons constaté également que ce même verbe, *kom*, était utilisé en parlant des rites destinés soit pour arranger ou préparer l'*evu* d'un des frères jumeaux, soit pour arranger ou préparer l'*evu* d'un chasseur-de-sorciers, un *mvigi*, soit pour protéger rituellement un village...

Il faut signaler que ce verbe et ses dérivés sont

utilisés, aujourd'hui, pour signifier aussi l'action divine de créer, «Dieu créa le ciel et la terre», *Zamba angakom yob ai si*, le «Créateur des hommes», *Nkombodo*...C'est ainsi que dans les dictionnaires de Tsala, Grafin et Pichon, des prêtres, on donne l'acception de «créer» au verbe *kom*. C'est ainsi d'ailleurs qu'apparaît dans toute la littérature écrite par les missions chrétiennes (revues, missels, catéchismes...<sup>215</sup>). Et l'on sait que d'après la doctrine catholique, la création divine est conçue comme une œuvre *ex nihilo*. Il y a eu donc une certaine «évangélisation» du terme *kom*. Or dans l'usage profane de ce même terme – car il a aussi un usage profane - il est utilisé pour exprimer qu'on *arrange* ou on *répare* quelque chose qui existe déjà.

En laissant cette autre acception, probablement plus tardive, du verbe *kom* nous pensons qu'on peut interpréter ce verset en disant que les hommes d'Engong étaient *préparés* pour devenir

---

<sup>215</sup> C'est ainsi, par exemple, que débute le *Minlan mi Bibel* : Histoire Sainte en langue ewondo (Mission Catholique, Yaoundé, 1953) : *A metari Zamba angakom yob ai si*, au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

des hommes forts, valeureux et invincibles grâce à l'efficacité de certains rites initiatiques et en particulier aux médecines magiques appelées *byañ*, Ceci pourrait être confirmé par une lecture attentive du chant I, 17 du texte fang. En effet, après avoir exposé les différents grands exploits de Mba Endeme Eyeme (I, 8-15), le barde résume la personnalité de ce personnage en citant l'une après l'autre (I,16) ses devises tout en concluant dans le verset suivant avec ses paroles : «Mba est assez veillant et agile pour combattre quelqu'un avec une sagaie» Il faut noter que le terme fang que les éditeurs traduisent par «assez vaillant et agile» est celui d'*edzidzig*., un dérivé del terme *dzig* que d'après le Dictionnaire Tsala, signifie : «Initier. Confier le secret d'un art, d'un mystère». Il donne ensuite un exemple : *dzig byañ* : confier le secret d'une recette magique» *Edzidzig* es un nom qui appartient à la classe 8 (Genre IV). Or, parmi les noms appartenant à cette classe, on y trouve ceux qui ont une valeur augmentative formés, comme c'est le cas pour *edzidzig*, avec redoublement du

radical.. La traduction est donc correcte mais elle ne fait pas mention du côté magique, comme étant le résultat d'une initiation ou d'un *byañ* qui accorde à son possesseur un pouvoir magique spécial comme par exemple l'agilité et la force pour devenir un bon guerrier. Ce petit détail confirme ce que nous avons dit plus haut concernant le sens du verbe *kom*. D'après Tsala, le chef des *nkug*, chargé de recevoir et d'initier les «âmes-des morts», les *bëkon*, il était connu par le nom d'Esama Ndzigi. Or, ce dernier nom est aussi un dérivé du verbe *dzig*. Nous sommes donc en face d'une constellation d'ordre sémantique dans laquelle les termes *kom*, *nkug*, *edzidzig* permettent comprendre aux auditeurs (et ou lecteurs) que les gens d'Engong étaient des hommes doués des pouvoirs magiques exceptionnels pouvant par exemple, se dédoubler ou avoir une espèce d'avatar (*nkug*) les permettant d'agir d'une façon exceptionnelle sous des formes différentes, même après la mort. Et c'est ainsi qu'il nous semble apparaître une piste pour comprendre comment est-il pensé par

les fang le concept d'immortalité. Mais une autre question doit être posée: tous les gens d'Engong avaient les mêmes pouvoirs? Tous étaient-ils des immortels? Comment l'auditoire pouvait se représenter ces deux sociétés à partir des dires du barde?

Si bien dans le verset d'ouverture de cet *mvet*, le barde dit en termes généraux que tous les hommes d'Engong étaient *initiés* (*komle* : arrangés, préparés...) à des pouvoirs magiques qui les rendaient invincibles et très valeureux, dans quelques versets plus loin (50-97) il raconte que deux ressortissants de ce peuple, le fameux Akoma Mba et son « cousin » furent initiés pour devenir plus puissants encore que ses semblants. Dans cette séquence, en effet, le barde met en scène les deux «cousins» d'après les éditeurs, *babedzan*, d'après le texte fang : Akom Mba et Medza Me Otougue, dont les grand-parents (Evine Ekang et son épouse Andeme Eyene, d'une part, et Oyono Ekang et son épouse Bengon Eyene, de l'autre), étaient des frères et de sœurs. Une fois que le barde a signalé

quelques attributs permettant définir la personnalité de Medza me Otougue (49-54) et sur lesquels nous reviendrons plus loin, il rend compte de l'invitation que celui-ci fait à son cousin Akoma Mba pour se rendre chez Nnang Ndong du clan (*monë*) Yemvam, chez ses oncles maternels (*nyandomo*) (54). Un personnage «étrange» dit le texte français mais non le texte fang, bien que implicitement on puisse penser à cette étrangeté. Nnang Ndong en effet, était un personnage singulier puisqu'il est présenté comme quelqu'un dont son corps est d'une couleur noire en bas et rouge en haut. Le texte semble ainsi faire référence au statut ambivalent de ce magicien que l'auditoire pouvait bien identifier comme un *mbibyañ* ou *ngëngañ*.

Dans ce verset, il est dit qu'ils se proposent aller chez Nnañ Ndoñ pour obtenir un *byañ akuma*, c'est-à-dire un médicament pour obtenir des richesses. Lors de cette rencontre et après les pourparlers (I, 56-59) le barde décrit en quelques versets la cérémonie qui consiste en

communiquer ou initier quelqu'un à un *byañ*<sup>216</sup>. D'après moi, et d'une façon plus précise, ceci consiste en *préparer, arranger ou façonner* (*kome*) l'*evu* de quelqu'un pour le rendre accessible, dans ce cas, aux richesses. Si telle explication est juste comme je le crois, il me semble aussi que nous pouvons penser que l'auditoire du barde pouvait interpréter cette séquence comme le fait de trois personnes qui sont en possession de l'*evu*, Akoma Mba et Medza Me Otougue s'adressant à Nnang Ndong pour lui demander d'*arranger* (renforcer) leur *evu* pour qu'ils puissent obtenir davantage des richesses<sup>217</sup>. C'est un point important pour voir si la société d'Engong, en fait, est formée de personnages, les uns plus puissants que les autres, qui coexistent menant une vie ordinaire

<sup>216</sup> Sur cette notion voir Louis Mallart, *Ni dos ni ventre....* Op cit. p. ; *La forêt de nos ancêtres....* op. cit. o...

<sup>217</sup> Le terme *akuma*, que l'on traduit souvent par «richesses» doit être interprété dans un sens très large : l'homme riche et celui qui possède certainement des biens matériels mais aussi des femmes, des enfants, une très grande famille, qui établit des alliances, qui a de l'autorité, du prestige.... C'est ainsi que s'est formé le terme *nkukuma* pour désigner à un grand chef, un polygame...

(destinés donc à mourir) mais que les plus puissants, parce qu'ils ont un *evu* plus «arrangé» (*kom, nkoman evu...*), c'est-à-dire plus puissant, peuvent s'en servir et avoir un *nkuk* (double, avatar...cf supra) pour porter à terme des actes extraordinaires, même après leur mort. On peut formuler l'hypothèse que c'est ainsi en tout cas comme l'auditoire peut interpréter ces versets.... à l'image des conceptions propres de la société sur ce sujet. Ainsi donc la soit disant immortalité n'est pas conçue en tout cas comme un don dont tous les membres du peuple d'Engong en soient bénéficiaires.

Examinons quelques détails de ce rituel. Tout d'abord il faut signaler que les deux frères sont prêts à partager le même *byañ akuma*, des richesses, ou le même *nnam byañ*, mets magique comme traduisent les éditeurs. Le terme *nnam*, en effet, signifie d'une façon générique «mets» qui peut prendre plusieurs façons. Ici, il semble qu'il s'agit d'une sauce (avec de la viande, poisson ou légumes...) puisque les candidats en

prennent une cuillerée (*tog*). Nnang Ndong commence ce petit rituel par *Medza Me Otougue*. Il lui verse la sauce dans la bouche (I, 63) et lui annonce les grandes faveurs que lui apportera le *byañ* qui est en train de recevoir. Je les résume : il deviendra plus riche que personne (I, 62) ; il aura autant de femmes qu'il voudra (I, 63) ; il sortira indemne de tous les coups de machette qu'on lancera contre lui (I, 64) ; les maladies lancées (*biluma*) dès le monde de la sorcellerie n'auront aucun effet sur lui (ce *byañ* donc le « blinde » contre les vers, comme on dit maintenant) (I, 66). Lors de ce dernier verset, Nnang Ndong lui dit : *la vie peut mourir en toi, Medza Me Otouge restera vivant (eniñ enə wu, Medza me Otuge olige)*. C'est important. On pourrait interpréter cet énoncé en disant que dans le monde d'Engong, ses grands héros peuvent bien mourir mais ce sont ses doubles ou avatars, les *nkuk*, qui deviennent « immortels »... Le texte parle peut-être d'une autre sorte d'immortalité. C'est grâce à ces pouvoirs magiques

exceptionnels obtenues par certains grands personnages du peuple d'Engong que les bardes de mvet ont construit la suprématie du peuple d'Engong sur le peuple d'Oku, dont certains membres de ce dernier tout en étant initiés à des pouvoirs magiques provenant du monde des esprits-de-morts (*bekon*) comme nous le verrons ci-dessous, ils seront toujours vaincus. C'est donc à partir de cette idée d'invincibilité que les commentateurs ont construit le concept d'immortalité en l'attribuant non seulement à certains individus mais à tout le peuple d'Engong en entier.

J'ai fait état de deux pouvoirs. Ceux pouvoirs magiques sont très semblables. Le barde attribue tant aux héros d'Engong comme à ceux d'Oku la même capacité de voler, de traverser l'espace à l'aide de boules o de sphères, de se frapper la poitrine et faire sortir de leur intérieur des arcs en ciel... Les uns et le autres héros se protègent par des « talismans » semblables mais malgré cette ressemblance, même au niveau de la description,

ces pouvoirs procèdent de deux sources différentes. Même dans certains moments du récit les pouvoirs des héros d'Oku semblent plus puissants. C'est ainsi, par exemple que Mone Ebo d'Engong face aux agissements de Zong Midzi, le héros d'Oku, s'exclama : mais qu'est-ce que cet homme a l'intention de faire ? par mon père Mfoule, il opère beaucoup de merveilles (*mekeng*) » (IX, 125....)

Les pouvoirs des héros d'Engong apparaissent dans le récit de cet mvet associés à l'arbre *oveñ*. Le grand et puissant Akom Mba convoque une réunion. Ce n'est pas une réunion ordinaire. Nous en parlerons dans le chapitre suivant. Disons ici seulement que cette réunion a lieu au pied d'un arbre appelé *oveñ*. Un autre conseil secret a lieu au pied de ce même arbre afin de anéantir les pouvoirs de son ennemi Zong Midzi du peuple d'Oku (XI, 68 et ss.). Dans le chant XII (26..) Akoma Mba voit grâce au miroir magique du grand magicien d'Engong, comment *entre vous ne devra se battre. Celui qui enfreindra mon* certains de ses grands hommes

sont en danger chez les mortels d'Oku. Il demande au magicien de faire quelques chose pour les sauver. Le magicien, après avoir heurté une racine de l'arbre *oveñ*, tombe dans ses branches et descend par son creux pour y retrouver certains personnages d'Engong qui restent sans rien faire dans une maison en tôle. Le barde nomme tous ces personnages (XII, 27), mais il ne précise pas leur statut symbolique (*bekon, beyem....*). Il leur exige de se rendre à l'autre côté du grand fleuve qui marque la frontière entre Engong et Oku, entre le pays des Immortels et celui des Mortels, pour demander aux esprits-des-morts (*bekon*) d'Oku ce qu'il sont en train de faire avec Zong Midzi (XII, 26-32....) C'est donc ici, au cœur de cet arbre *oveng* où les habitant d'Engong se ressourcent pour trouver la force pour se rendre au pays des Mortels afin de vaincre Zong Midzi. C'est aussi ici, sur l'*oveng*, où Zong Midzi tombe avec sa boule volante et trouve sa mort causée par Akoma Mba (XII, 140) L'arbre *oveng* apparaît donc, dans le récit de Zwè Nguéma, étroitement associé aux pouvoirs

magiques des héros du peuple d'Engong.

Dans aucun moment, au contraire, cet arbre apparaît associé aux pouvoirs magiques des héros d'Oku. Une lecture attentive du texte du *mvèt*, semble montrer que les Mortels trouvent leurs forces magiques un fond de la terre, en contact avec leurs ancêtres. Lorsqu'il se produit le mort de l'éléphant ( ) que d'après mon interprétation doit être considéré comme le double de Zong Midzi ( ), le barde fait apparaître à nouveau Zong Midzi en se dirigeant vers une grotte où il entre en communication avec ses ancêtres que lui donnent les forces suffisantes pour protéger à tous les siens en leur faisant venir et se réfugier dans cette même grotte, et après pouvoir poursuivre sa lutte contre les gens d'Engong, les Immortels. Dans une de ses luttes ses pieds s'enfoncèrent dans le sol et il disparut complètement (X, 58) en parvenant à une grande mare souterraine dans laquelle il plongea. Au fond ses pieds se posèrent sur une grande maison avec un toit en tôle où il se trouva avec ses ancêtres. Le texte fang les

désigne avec le terme *bəmvam*<sup>218</sup> (X, 60). Ils sont aussi désignés ainsi un peu plus loin (X,72-81) lorsque le barde chante que ces ancêtres se proposèrent *arranger* [l'*evu* de] Zong Midzi en utilisant pour désigner cette action le verbe *kom* que comme nous l'avons déjà signalé dans un autre endroit, désigne un acte rituel visant à préparer ou arranger une personne à manipuler certains objets magiques appelés *byaŋ*. Dans cet *arrangement* pour préparer Zong Midzi à des nouveaux combats, les ancêtres (*bəmvam*) font intervenir ses esprits-des-morts (*bəkon*). Le terme *bekon* est le pluriel de *kon* qui désigne le défunt qui n'a pas encore reçu les honneurs des rites funéraires et portant de « passer de derrière les maisons et les cuisines à la cour du village pour devenir un ancêtre » Les *bekon* sont représentés avec une apparence humaine ayant une couleur blanche et on les considère comme étant des *nkuk* c'est-à-dire comme des doubles des défunts.

---

<sup>218</sup> Plural de *mvam* que els diccionaris tradueixen per “grand-père, grand-mère, ancêtre, aïeul...”

Les *bəkon* étant aussi considérés comme des êtres très puissants dans la manipulation des objets magiques appelés *byaŋ*. Suivant le *mvēt* de Zwè Nguéma après la défaite de Zong Midzi luttant avec les gens d'Engong, pris par le découragement en constatant surtout les dégâts que certains d'entre eux avaient causé dans son village natal (XI.89), il se dirigea à nouveau dans sa grotte et une fois-là il tenta de prendre contact avec ses ancêtres. Il est important de signaler que le texte fang utilise ici le terme *bəmvam* (lit. *Grand-pères, ancêtres*) comme dans les versets précédents. Dans cet épisode il faut signaler aussi que cette fois-ci les ancêtres lui disent « nous avons un *byaŋ eniŋ* » que les éditeurs traduisent par « médicament [*byaŋ*] pour la vie [*eniŋ*]» tout en précisant dans une note que cette phrase veut dire « “*nous pouvons te donner la vie éternelle, l'immortalité*” ». Nous pensons que cette note fait dire au texte ce que le texte ne dit pas.

C'est ainsi que le *mvēt* de Zwe Nguéma semble

opposer deux peuples, les héros de l'un et de l'autre apparaissant munis de pouvoirs magiques très puissants. Les héros d'Engong obtiennent ses pouvoirs de l'arbre oven, associé à la sorcellerie, où siègent les *beyem* que le texte français traduit par « sorciers ». Les héros d'Oku, au contraire, obtiennent leurs pouvoirs des mains de leurs ancêtres désignés par les termes *bəmvam* ou *bekon* qui se trouvent dans le sol ou au fond d'une grotte.

Deux pouvoirs magiques semblent donc s'opposer au cours de ce chant de mvet. Apparemment au moins ceux appartenant aux héros d'Engong semblent plus forts. Je mesure mes mots en disant « apparemment » car si bien on peut interpréter cet mvet en tenant compte de la victoire finale d'Akom Mba sur Zong Midzi, des immortels donc sur les mortels, une autre lecture me semble possible. En tenant compte de cette victoire finale on pourrait dire que l'histoire se termine bien. Hors, lorsque le barde chante que Zong Midzi coupe le cou de Nkoudang (VII, 110-111), quelqu'un de l'auditoire coupe le chant

en disant. « Un mvet organisé par un Blanc peut-il être bon? » - « Non ! » Répond le public. Si le chant de mvet semble « bon » avec la mort finale de Zong Midzi et avec elle la défaite des pouvoirs des ancêtres, on pourrait penser (suivant les dires de l'auditoire), au contraire, que l'histoire se termine mal, avec la victoire des *beyem*, c'est-à-dire de la sorcellerie que dans ce récit de mvet apparaît liée à une autre forme de gouvernance, précisément celle que le barde veut critiquer...

### *07. Une critique au pouvoir absolu?*

Tzvetan Todorof cite ces mots de Peter Penzoldt : « Pour beaucoup d'auteurs, le surnaturel n'était qu'un prétexte pour décrire des choses qu'ils n'auraient jamais osé mentionner en termes réalistes » C'est avec raison que Tzvetan Todorof commente ces mots en disant : « on peut douter

que les événements surnaturels ne soient que des prétextes ; mais il y a certainement une part de vérité dans cette affirmation. Le fantastique [le merveilleux, les actes magiques, le surnaturel]

itologie bien que des traits sur une certaine gouvernance soient donnés. C'est surtout un récit au cours duquel le fantastique, le merveilleux et la démesure jouent un rôle capital grâce aux pouvoirs magiques des uns et des autres. Ces traits capitaux s'expriment dans le cadre de deux peuples qui luttent pour leur suprématie. Zong Midzi du peuple d'Oku, membre insigne<sup>219</sup> du clan Okane se croit gouverner le monde tout seul lorsqu'il sent que d'autres provenant d'Engong lui coupent le souffle – c'est la métaphore utilisée par le barde – en se déclarant “invincibles” (*befono*<sup>220</sup>). Comme nous le savons déjà les “invincibles” sont les habitants du peuple d'Engong. Le barde présente des héros

---

<sup>219</sup> Chef d'un lignage du clan Okane ( ), Voir infra. Nous avons signalé par ailleurs (cf. ) que le barde n'accorde aucun surnom aux héros d'Oku.

<sup>220</sup> Cfr. supra.

permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui » (1970:166)

Le *mvət* est un acte ludique, un spectacle littéraire et musical. Le chant du barde Zwè Nguéma ce n'est pas un traité de pol

de ces deux peuples luttant entre eux et à travers de son art musical transmet des suggestions qu'au moins une partie de son auditoire peut les interpréter comme étant des critiques plus au moins voilées contre certaines formes de gouvernance ou d'exercice du pouvoir. En fait on pourrait dire que les pouvoirs magiques des uns et des autres, des héros d'Engong et ceux d'Oku, fournissent des images du pouvoir absolu et par se biais le barde livre quelques critiques sur certaines formes d'abus du pouvoir et de son arbitraire en visant la pensée politique et la pratique étatique du système colonial et aussi aux tendances d'en faire autant dans la pratique traditionnelle.

Dans mon article sur les interludes du *mvət* de Zwè Nguéma (2009:214-215), j'avais signalé que

dans son premier interlude le barde procédait à une critique très explicite contre la colonisation des Blancs. Dans le récit du *mvət* lui même, la critique est moins explicite mais peut être plus constante. Elle se fait par des démis mots, en introduisant quelques petits jugements, en identifiant certains héros avec des surnoms qui vont dans ce sens ou bien en les faisant agir dans l'exercice du pouvoir d'une façon très peu exemplaire.

Une voie qui peut nous conduire à comprendre cette critique peut s'ouvrir devant nous en considérant les façons de dire et de faire de certains des grands personnages de cet *mvət*.

On peut commencer en examinant quelques héros du pays d'Engong.

1.

Sans aucun doute, Akoma Mba<sup>221</sup> est le héros le plus célébré dans les récits du *mvət*. Dans celui de Zwè Nguèma ne semble pas être le plus présent dans l'histoire (II), mais il est le plus décisif puisque c'est avec lui que l'histoire prend fin en causant la mort de son ennemi, celui qui a osé défier Engong. Zong Midzi. Il faut préciser par ailleurs qu'Akoma Mba est un des personnages majeurs de la Ière partie. Ceci veut dire qu'il fait partie de la *matrice commune* de tous les récits de *mvət* a caractère épique. C'est pour cette raison que dans l'examen de la personnalité de cet héros on ne peut pas négliger ce qu'on dit de lui dans la Ière partie.

À partir des premières versets du premier chant, en effet, le barde chante l'ascendance

---

<sup>221</sup> Sur ce personnage voir : I.020, I.021, I.054-056, I.058, I.070, I.072, I.073, I.080, I.082, I.084-088, I.090-093 ; II.088, II.091-093, II.095, II.102, II.105 ; II.116, II.123, II.137, II.138, II.142 ; III.023-024, III.026 (devise), III.028 (devise), III.102, III.103, III.104, III.116, III.127, III.132, III.134, III.137, III.162, 164 ; IV.030 : IV 062 ; VII.129-134, VII.147-151, 152 ; VIII.014, 055 ; X. 116, 118, 122-124, 128 ; XI. 30-34, 37-39, 63-65, 69-88 ; XII. 20-25, 128, 131, 137, 139...

généalogique d'Akoma Mba apportant quelques données qui nous permettent connaître certains de ses parents les plus proches. C'est ainsi que le barde rappelle certaines gestes de son père Mba dans une lutte grandiose contra quelques individus d'Oku. Ceci n'empêche pas qu'il soit un peu ridiculisé lorsque le barde raconte l'action de ses épouses qui agacées contre lui, le ligotèrent comme s'il était un épervier et le jetèrent au large du fleuve Nyong en se servant de lui comme une digue placé d'une rive à l'autre pour faire la pêche à l'épuisette appelée *alog*... Le barde suggère à plusieurs reprises la taille géante de père d'Akoma Mba. Il dit par exemple que son corps placé comme une digue faisant de barrage provoqua un grand débordement du fleuve. Quelques versets plus loin il ajoute que de retour au village, sa sueur était si copieuse qu'elle causa une très grande inondation. Le barde semble évoquer la taille géante du père d'Akoma Mba lorsque dans cette séquence, son ennemi lui fit un croc-en-jambe, et au lieu de tomber par terre est projeté dans les branches d'un *adjab*, et cet

arbre, ne pouvant supporter les poids de Mba s'enfonça dans la terre jusqu'à ce que les branches fussent à même le sol. Or on sait que l'*adjab* est un grand arbre de cette forêt, aux branches de son sommet très horizontales et très solides comme le suggère ce même récit puisque sans se casser, son tronc ne supporta pas le poids du père d'Akoma Mba et s'enfonça dans le sol. Dans cette séquence, ses ennemis originaires d'Oku sont décrits aussi par le barde comme des êtres ayant une grande taille, de *mora mod*, dit le TFG (I.8). On peut se demander s'il s'agit d'une lutte entre deux peuples de géants. On peut se demander aussi si en parlant ainsi le barde ne faut rien d'autre que se servir d'un procédé rhétorique pour rendre compte du caractère grandiose des choses narrées en faisant appel à la démesure. En tout cas, la référence à un taille géante ou grandiose de certaines personnes et choses ce n'est pas exclusive de cette séquence puisque on la trouve tout au long de cet mvèt (II) car très souvent le barde se sert de adjectif «*mora*» signifiant «grand» pour

qualifier personnes et choses<sup>222</sup>, soit d'Engong soit d'Oku, pour leur en donner tout au moins un sens hyperbolique.

Dans le premier chant (19), le barde dit que le père d'Akoma Mba s'appelait Mba [fils d'] Endeme Eyene. Il faut ajouter tout de suite que ce nom était celui de sa mère, puisque son père s'appelait Evina Ekang (I.7). Le premier chant poursuit en disant que Mba Andem Eyene (le père donc d'Akoma Mba) épousa Mbela Midzi, une femme appartenant à un clan (*ayɔŋ*) des pygmées, et de ce mariage naquit un enfant qu'on l'appelât Mborozok<sup>223</sup> Mbela Midzi, en suivant également dans cette autre génération une transmission matrilineaire du nom. Sans ajouter aucune autre indication ni de la naissance ni de l'enfance de cet enfant, le barde rend compte dans cette même strophe d'un fait important : son

changement de nom. Mborozok [fils de] Bela Midzi en effet annonce aux siens qu'il a décidé renoncer à être appelé par le nom qui signalait son ascendance maternelle et que sa volonté était d'être nommé désormais «Akoma [fils de] Mba» imposant ainsi la référence paternelle en ce qui concerne la transmission du nom. Un fait chargé d'autosuffisance puisque ce sont les membres des générations supérieures qui donnent le nom et transmettent les filiations. Malgré il semble que par cette décision la filiation patrilinéaire en soit bénéficié, on peut penser aussi qu'au contraire Akoma Mba prétend se déclarer par dessus toute sorte d'autorité, même la paternelle, par cette auto décision. On peut penser aussi que le nom que s'octroie, celui d'«Akoma», est une confirmation de l'autosuffisance dont il fait preuve, car on peut bien le considérer comme un dérivé du verbe *kom* que, comme nous l'avons signalé plus haut, est utilisé pour désigner l'acte rituel pour *façonner ou préparer l'evu* (*nkoman evu*) d'une personne en lui conférant une capacité magique spéciale. «Akoma» suggère en effet

---

<sup>222</sup> Cfr, infra

<sup>223</sup> Que littéralement signifie « ride (*mboro*) d'éléphant (*zɔk*) »

l'idée d'être « le-bien-façonné » ou « le-bien-préparé » à exercer un très grand pouvoir magique.

Mais en outre de ce nom, Akoma Mba s'octroie une série de surnoms avec lesquels très souvent sera désigné par le barde. On peut se demander si le nom propre des personnes c'est un simple élément qui désigne tout en signifiant quelque chose ou bien désigne sans rien signifier. Nous aborderons ce sujet ailleurs. Disons dès maintenant que les surnoms (*mebara*) ainsi que les divises tambourinées (*mendan*) peuvent aider à souligner d'une certaine façon quelques traits de l'identité du sujet dont on parle. En ce qui concerne les surnoms que le même Akoma Mba s'octroie ne semblent pas être trop laudatifs. La plupart suggère des aspects plutôt négatifs de sa personnalité. Il s'agit des aspects que facilement peuvent se mettre en rapport avec la façon d'exercer le pouvoir comme celui qui accompagne son nom en disant « Celui-qui-écourte-les-années » et que le barde commente

en disant : « C'est Akoma qui peut réduire ou prolonger les années d'un individu » (I.20) et le confirme plus loin (III.116) lorsque le barde lui accorde la parole en s'adressant à un habitant d'Engong avec ces mots : « je peux te tuer sans consulter un ancien » tout y ajoutant dans le vers qui suit: « N'est-ce pas moi qui ai tué ton père<sup>224</sup> ? ». Akoma Mba s'attribue donc un pouvoir de vie et mort sur ses propres sujets. Un autre surnom l'identifie comme « Celui-qui-déclenche-toutes-les-palabres ». Le chef d'Engong en effet est présenté par le barde comme un personnage condamné à vivre dans un état de conflit permanent à cause d'avoir transgressé comme nous l'avons déjà vu ailleurs, l'interdit qu'il aurait dû observer pour avoir reçu la médecine-des-richesses (I.54-80)

Il nous faut lire à nouveau ces séquences afin de préciser mieux comment le barde se propose construire peu à peu la personnalité de ce

---

<sup>224</sup> Disons en passant que dans cette séquence le barde met en veilleuse une fois de plus l'immortalité de tous les habitants d'Engong.

personnage que par ces agissements rappelle parfois les chefs administratifs créés par le système colonial ou la représentation que l'auditoire pouvait s'en faire. Comme nous le savons déjà le cousin d'Akoma Mba, Medza me Otougue, lui proposa d'aller rendre visite à un magicien chez ses oncles maternels afin d'acquérir une *médecine magique qui les rendrait très riches* (*byaŋ akuma*). Le barde décrit alors la cérémonie d'acquisition de cette *médecine*. Le magicien leur proposa d'élire un certain nombre d'objets. Par l'élection qu'ils en font, le magicien en tire la conclusion suivant laquelle le cousin préfère devenir un homme très riche (I.62-69) tandis qu'Akoma Mba « refuse les richesses », dit le barde, « et préfère prendre l'audace, la méchanceté et l'orgueil », les éditeurs traduisant ainsi les termes *ayək*, *elan* et *engun*. On peut se demander si l'auditoire considère *l'audace, la méchanceté et l'orgueil* comme trois qualités idéales que l'on exigerait à une personne exerçant des fonctions de commandement... En fait il s'agit des mots ambivalents qui peuvent exprimer

le « courage » mais aussi la « brutalité » (*ayək*) ; « l'orgueil » mais aussi la « méchanceté » (*elan*), la « fierté » mais aussi « l'insolence » (*engun*). Le barde les attribue également à un habitant d'Oku qui se propose demander en mariage à Nkudang (V. 8, 17) en étant, dans ce cas, comme des qualités susceptibles d'être admirées. Mais dans le cas d'Akoma Mba, il semble que le barde se propose construire autrement son image comme chef. En langue fang et ewondo le chef est désigné par le terme *ndzoe*, un dérivé nominal du verbe *dzoe* qui signifie « parler ». Le « bon chef » est celui qui « sait bien parler », « juger » ou « trancher une affaire ». Or, très souvent, le barde présente Akoma Mba comme quelqu'un qui ne sait pas communiquer directement avec son peuple, parlant un langage incompréhensible (III.023-024, IV.030...) ayant besoin d'un traducteur. On peut penser, certes, que le barde se sert d'une certaine ironie en parlant de ce personnage, mais aussi on peut trouver dans ses propos une allusion à certaines autorités administratives venues d'ailleurs...

Mais suivons le texte. Tout en accordant aux deux cousins ces pouvoirs magiques spécifiques (les richesses et le commandement), le magicien leur imposa une interdiction. La voici d'après la traduction du texte fang : « à partir d'ici jusqu'à ce que vous soyez arrivés dans votre village, aucun d'ordre continuera dans la voie qu'il aura choisie et ne [récoltera] que des palabres<sup>225</sup> [pour le reste de sa vie] » Akoma Mba transgresse cette interdiction en tuant son beau-frère (I. 83-93). « C'est ainsi, conclut le barde dans cette séquence, qu'Akoma Mba viola le fétiche de la richesse et c'est ce jour-la qu'il gagne sa réputation de palabreur » (I.93). Examinons ces séquences. Le beau-frère d'Akoma Mba apprend que celui-ci a été initié à un pouvoir spécial qui lui apportera beaucoup de biens ; il prend quatre canards, sept poules et mit le tout dans un panier en se disant: « je vais voir mon beau-frère Akoma qui revient de voyage ;

---

<sup>225</sup> bitom, dns le texte fang.

*peut-être bien pourra-t-il me faire partager ce qu'il a rapporté de voyage »* (I.84).

Le beau-frère veut donc participer des dons qu'Akoma Mba vient de recevoir. Le barde se sert du même terme (*akum*) soit pour désigner la nature de la médecine (*byañ akum*) que Akoma Mba reçoit du magicien, soit pour désigner ce que le beau-frère attend recevoir (*ave ma akum*) de ce dernier. Mais Akoma Mba considère que les cadeaux offerts par son beau-frère sont insuffisants. En les refusant, il le tue. C'est par ce crime que l'interdit de la *médecine* reçue prend son effet et Akoma Mba devient un grand déclencheur de palabres. Traditionnellement, la démarche du beau-frère doit être considérée comme normale par l'auditoire. Il lui rend donc visite et lui offre un petit cadeau que le prétentieux Akoma-Mba considère insuffisant. Pour lui les quatre canards et les sept poules que son beau-frère vient de lui offrir ne sont que des « oiseaux », comme dans le mythe sur l'origine de l'*evu*, celui-ci logé dans le ventre d'une femme, lui rapproche de le nourrir avec des

«oiseaux» (poulets) lorsqu'en fait ce qu'il réclame c'est de la viande. Mais le vrai enjeu de ces versets ce n'est pas l'opposition qui peut exister entre la viande et les oiseaux, mais le refus implicite d'Akoma Mba de partager son pouvoir, ses richesses avec les siens. Et ceci, sans aucun doute, l'auditoire doit le juger comme un vrai acte antisocial. C'est ainsi en tout cas comme les gens d'aujourd'hui peuvent juger quelqu'un qui réussit dans la vie et ne partage un peu de sa réussite avec les siens. Tuer son propre beau-frère c'est un acte que l'auditoire ne peut pas approuver. C'est porter atteinte aux rapports d'alliance entre deux groupes. Chez les fang du nord, les beti, le meurtre d'un membre de la propre famille est considéré comme une « faute clanique » (*nsem*) très grave qui fait partie de la catégorie du *tsoo*<sup>226</sup>

<sup>226</sup> Cf. Mallart, *El sistema...* op. cit. p. 366-409. un fait pareil est mentionné dans le chant III.3 que le barde mentionne à nouveau dans les chants III.54 et V.97. Dans tous ces cas il s'agit d'un membre d'Engong qui tue un allié.

En analysant ce texte, j'ai retrouvé dans mes archives un autre qui sur ce point m'apparaît plus explicite. Il s'agit d'un fragment d'un chant de *mvət* que j'avais enregistré et traduit à Nsola parmi les *evuzok* presque à la même époque que Zwè Nguéma chantait le sien. Sur le point que nous venons d'évoquer on pourrait le considérer comme une variante. Akoma Mba, nous dit le fragment du *mvət* *evuzok*, avait un frère (*manyən*) né du même père et de la même mère que vivait chez les *ntumu*<sup>227</sup>. Akoma Mba habitait chez les *Ekan*<sup>228</sup>. Un jour, le frère qui vivait parmi les *ntumu* alla rendre visite à Akoma Mba pour lui soumettre une question fondamentale : « qui d'entre nous deux sera le successeur de notre père ? ». Akoma Mba n'hésita point : « Moi, et moi tout seul » (*ma etam*). Et comme son frère lui fut part de quelques objections (*biso*, « doutes »), Akoma Mba le tua. Dans cette variante, il ne s'agit pas d'un parent

<sup>227</sup> Les *ntumu* ne forment pas un pays imaginaire, Il habitent aux frontières des trois pays cités plus haut dans le texte.

<sup>228</sup> Pays imaginaire. .

par alliance mais de son propre frère qui trouve la mort. Dans les deux cas, la raison de ces meurtres c'est la volonté d'Akoma Mba de ne pas vouloir partager ni ses richesses, ni son pouvoir magique, ni son autorité avec quelqu'un de la famille, ni avec la sienne propre, ni avec celle de ses alliés. Et de la même façon que l'auditoire du *mvət* de Zwè Nguéma pouvait juger la conduite d'Akoma Mba comme étant antisocial, le barde *evuzok* donne la parole aux habitants d'Ekang (Engong) avec ces mots : « *Akoma Mba est devenu un homme très méchant [ngenet mot]. Est-ce qu'un homme peut s'attribuer le droit de tuer son propre frère, nés du même père et issus du même ventre* » Dès lors, le gens d'Ekang surnommèrent le fils de Bela Mindi avec le nom de « *Nsem-dini*», *Celui-qui-le péché-a-aimé* » Dans une autre version du *mvət*, celle d'Atangana<sup>229</sup>, ce même surnom lui avait été donné en raison de sa conception incestueuse. Or

<sup>229</sup> Cf. Towo-Atangana, "Le *mvət*, gener majeur de la littérature orale des populations pahouines (Bulu, Beti, Fang-Ntumu), *Abbia* [Yaoundé] 9-10 (1965), 163-170.

l'inceste et le crime de sang sont les *minsem* (pluriel de *nsem*) plus graves qui entrent dans le registre des transgressions du *tsoo* dont nous avons parlé plus haut.

Revenons un peu en arrière. Nous avons dit que le cousin parallèle d'Akom Mba, Medza Me Otougue « *a l'habitude de dire* – chantait le barde – *que s'il ne tenait qu'à lui, on ne tuerait plus un homme parmi les clans d'Oku* - c'est à dire des Mortels - *car il ne s'en trouverait plus un seul où ne se trouvent pas des parents (avuman), ou une fille (ngòn), ou un neveu (mòn kal) ou du moins une personne alliée (onyan<sup>230</sup>)* » (v. 51). Avec ses paroles, Medza me Otougue semble vouloir défendre « la parenté » contre toute forme d'organisation sociale que n'en tienne pas compte et vise à une organisation politique tendant au centralisme et à l'absolutisme d'Akom Mba ainsi que celui de Zong Midzi comme nous le verrons plus loin. L'alliance par le biais des mariages entre clans (*ayòn*) contribue sans

<sup>230</sup> Aucun de mes dictionnaires *rebd* comte de ce mot.

aucun doute à éviter les guerres. Dans ses propos, Medza me Otougue a raison. En tuant son beau frère, Akom Mba (II. 092) met en très grand péril les liens d'alliance, il rompt l'équilibre que les mariages tentent d'établir entre les déferents clans. On sait bien que l'état en tant que tel ne s'intéresse guère pour les structures issues de la parenté. L'absolutisme au pouvoir en fait autant. Akoma Mba est une métaphore des chefs administratifs. Une image du centralisme du pouvoir colonial. Plus loin, dans le chant septième (149), le barde donne la parole à Akoma Mba afin que celui-ci s'affirme comme le « seul » chef de tout le pays d'Engong : « *Comment peut-on dire, dans un village où on arrive comme a Engong Zok Mebege me Mba,*[suivent des *mebara* ou surnoms qui ici prennent tout son sens] *carrefour des palabres, adzap dressé sur une colline que toutes les populations voient, depuis Ewa Nnam, chez Medza me Otougue, jusqu'à Zong Dzakile Bivés, chez Avoung Zok Bikya bi Nnam ou a Tome Ekele Mebok, chez Ondo Mba : « Il n'y a*

*qu'un seul homme (etam) qui commande (aadzwe), moi, Akoma ? »*

Dans la II partie de cet *mvət*, Akoma Mba apparaît pour une première fois lorsque le barde introduit un récit secondaire (II.88-128) dans la récit principal afin de rendre compte de quelle façon un gardien diurne d'Engong<sup>231</sup> avait la curieuse coutume de siffloter tout le temps. Cette séquence pourrait être interprétée comme une sorte de critique amusante du barde à l'égard des petits hommes de rien qui se prennent pour des grands. En situant l'action dans un monde imaginaire, il se peut que la barde introduise dans son récit une petite critique à l'égard des «petits blancs» ou des «petits fonctionnaires gabonais», gendarmes et autres qui font leur travail en se montrant être au-dessus de tout le monde. Le ressortissant d'Oku Ndzogue Obame Ndong marié avec une femme du pays d'Engong traverse

---

<sup>231</sup> Il s'agit de Mone Ebo sur lequel nous en parlerons un peu

donc le grand fleuve pour entrer dans le pays des soit-disants immortels et rencontre Ngyebe Mone Ebo<sup>232</sup> en sifflotant. Dans le verset I.79, le barde le décrit en ces termes : «*Mone Ebo a pris l'habitude de siffloter comme les riches, comme un palabreur, à la manière d'un grand homme, comme un homme d'affaires...*» Ce n'est pas une présentation très honorable. Et un peu plus loin, après avoir laissé que Ngyebe Mon Ebo se vende de son grand travail comme garde du jour, le barde introduit cette petite histoire pour expliquer l'origine de cette habitude de siffloter avec laquelle il dépeint Ngyebe Mone Ebo. Cette histoire porte sur son élection comme garde pour remplacer Engbang Odo qui surveillait le village pendant la nuit et pendant la journée, lorsque celui-ci ne serait plus en mesure de le faire. À notre avis, l'élection prend la forme d'une parodie. Le barde se sert du langage de la démesure par le biais du ridicule pour nous parler de l'élection d'un simple suppléant qui d'ailleurs

---

<sup>232</sup> Nous saurons plus loin (v. 124) que Ngyebe Mon Ebo est le fils de Mfoule Engbang

se prend pour un garde avant même qu'Engbang Odo laisse de remplir ses fonctions. Le grand et puissant Akoma Mba convoque une réunion. Ce n'est pas une réunion ordinaire. Le texte fang utilise le terme *esòk* qui désigne une «réunion secrète», un «conciliabule». Une très grande réunion secrète (*mora esòk*). Celle-ci a lieu à Oveng, le grand village d'Akoma Mba, appelé ainsi en raison du nom de l'arbre au pied duquel ont lieu certainement les grandes réunions. Chez les Fang, l'*oveng*, en effet, est l'arbre magique par excellence, appelé aussi «l'arbre des sorciers» (*ele beyem*), *esingan*, «l'arbre mâle» (*nnom ele*) ou «l'arbre qui gouverne tous les arbres de la forêt» (*nkukuma bile bise ya afan*)... Pour cette réunion, Akoma Mba convoque aux plus vieux (*benyamodo*) de tous les clans, pas à leurs enfants. Les noms sont cités par le barde. Il leur explique la raison d'une telle réunion secrète : il faut nommer le substitut d'Engbang Odo pour si un jour il se lasse de remplir ses fonctions. Quelqu'un semble contester le motif de cette réunion si solennelle. «Angone Endong

est devenu chef sans trop savoir comment» - dit le barde. Il lui fait dire ces paroles : «*Qui d'ailleurs a élu Angone Endong Oyono chef ? Est-ce qu'on s'est réuni pour cela?*». Akoma Mba insiste sur l'importance de la réunion. On signale que Medza me Otougue est le seul capable de connaître la personne qui pourrait être élue. Le barde en donne les raisons : «*Medza me Otougue est le seul à connaître les sots, il connaît les hommes qui sont bizarres, c'est lui qui connaît ceux qui ne sont pas sérieux, les insensés, depuis les hommes de la brousse jusqu'à ceux de nos villages*» (II.110). Or ce personnage semble habiter dans une ville que le barde désigne comme un «*grand pays*» (*mora nnam*) ou comme un «*grand village*» (*mora dzal*) qu'il nomme *Ewa Nnam* que les éditeurs ne traduisent pas mais qu'il nous paraît plausible de traduire par «*Le pays d'autrui*»<sup>233</sup> (le grand

<sup>233</sup> En ewondo / *ewa* / (autrui) se dit / *eza* /. Rappelons le pseudonyme de Mongo beti utilisé avant l'indépendance du Cameroun : *Eza bodo*, littéralement «*les hommes d'autrui*» ; et celui utilisé après l'indépendance : Mongo Beti, littéralement «*l'enfant des Beti*» ou «*l'enfant du pays*»

village, la ville où habitent les Blancs). Dans ce grand village dit le barde «*on fait ce qu'on veut, comme on veut. Tout ce qu'on veut faire est réalisable. On n'y connaît pas la honte, seulement la liberté*» Et il termine en disant «*Medza seul sait qui on peut mettre comme chef*» Ce verset peut être mis en rapport avec les soliloques du barde chantés dans le premier chant lorsqu'il déplore que «*les Blancs sont venus bouleverser les principes de la vie*» (I,026 et suivants) tout en précisant que «*le pauvre est devenu riche*» et que «*si un homme prend une charge de café et une de cacao, il devient riche*». En revenant au texte, Medza me Otougue donne sa conception de l'homme riche : c'est celui qui a plusieurs femmes, comme lui (II. 112) . Dans la discussion, quelqu'un déplore que les jeunes appellent les anciens avec le vulgaire terme de «*vieux*», «*Qu'on laisse les vieux tranquilles!*» - s'exclama Otouang Mba. Et on s'accorde pour élire le jeune qui siffle toujours Ngyebe Mone Ebo. Otouang Mba a le dernier mot. Il dit «*Si on m'avait interrogé en premier, j'aurais choisi*

*Mone Ebo. Je l'ai vu passer derrière ma case hier. Ma femme Etom Mbeng<sup>234</sup> a voulu lui demander s'il lui était arrivé de passer par là depuis sa naissance. Ngyebe Mone Ebo n'a même pas fait attention à sa question, il n'a même pas répondu. Il a continué son chemin en sifflant pendant qu'elle restait là, le critiquant [...] parce qu'il n'avait pas voulu lui répondre. Lui, il a vraiment l'esprit d'un chef (anë ndzoe)» (II.120-122). C'est intéressant noter que les membres de la réunion en écoutant ces propos qui décrivent le contraire d'un vrai chef, finissent pour l'élire. Le verset s'achève en effet en disant «qu'ils ont tous fini par accepter [la candidature de Ngyebe] » (II.122) mais d'après nous par dérision, c'est-à-dire pour montrer que dans le nouveau système du pouvoir, on n'élit pas toujours aux plus capables mais souvent aux plus sottes, à n'importe qui, d'après les conceptions traditionnelles.... La sottise de Mone Ebo est mise de manifeste dans les versets suivants*

---

<sup>234</sup> Littéralement : « Beau-Clitoris »

lorsque son père, présent dans la réunion, lui fait part en toute confiance que lorsque le seul garde du pays mettra fin à ses fonctions, il a été élu pour le remplacer. « *En écoutant ceci, dit le texte, au lieu de garder la nouvelle pour lui, s'en alla triomphalement. C'est alors qu'il inventa cette façon de siffler....* » en disant : « *c'est moi qui suis Ngyebe, tariroua... Il n'y a que deux chefs, tirirerik..., Ngyebe et Engbang* » (II.127-128). Il prend donc ses fonctions avant même que Engbang présente sa démission. Pour rendre plus claire cette critique contre un pouvoir qui élut n'importe qui pour exercer une fonction donnée il faut lire les versets 117-119. Un des assistants, en effet, avait un bon candidat : un jeune qui ne prononçait jamais le vulgaire terme de « vieux », et respectait les interdits (*adang abui biki a nnem*). Un homme «très sobre» comme traduisent les éditeurs. Or, celui-ci n'était pas élu par ce conciliabule d'hommes qui en se prenant par des chefs décidaient les affaires du pays secrètement... Chez les fang du nord, les beti, un proverbe dit : *obudi aboe, oyani akod*

(«ce qu'on cache pourrait, ce qu'on expose à la chaleur devient sec»). C'est le principe qu'on invoque pour justifier plusieurs rites au cours desquels on cherche la vérité d'une affaire. C'est un principe de la bonne gouvernance. C'est peut-être en sorcier qu'Akom Mba convoque cette réunion. Le terme *esòg* utilisé dans le texte a une connotation antisociale, de «réunion secrète», de «complot» dit Galley dans son dictionnaire fang-français. Nous l'avons écouté chez les Evuzok en parlant surtout des réunions secrètes des sorciers dans le monde nocturne de *mbël*. Signalons que cette réunion secrète a lieu soit à Oveng, soit au pied d'un arbre qui porte ce nom, ce qui est le plus probable. Or, comme nous l'avons déjà dit, cet arbre joue un rôle très important dans le système de magie et sorcellerie de ces populations. .

Il faut situer cette petite histoire du récit de cet *mvət* dans le contexte de l'époque, quelques mois juste après la proclamation de l'indépendance du Gabon. J'étais au Cameroun à cette même

époque. La présence de « petits Blancs » (espagnols, grecs, libanais, français...) comme ils étaient appelés par la population, gérant des petites affaires (propriétaires et/ou conducteurs d'un petit car de brousse, propriétaires d'une boutique dans un petit village ...) mais en se croyant supérieurs aux noirs ainsi que quelques années avant, la présence de petits fonctionnaires français, (camerounais ou gabonais par la suite) mais empruntant les mêmes aires de supériorité vis à vis des populations, ne pouvaient sinon heurter la sensibilité politique traditionnelle dont le barde semble se faire écho. On peut dire la même chose sur la nomination de chefs de groupement par l'administration coloniale et post-coloniale qui ne répondait pas aux critères de la bonne gouvernance traditionnelle.

En me référant à Akoma Mba j'étais porté à parler nécessairement de Mone Ebo, considéré (ironiquement?) par le barde comme « le grand homme de village » (*edzodzom dzaa*) (V.101, 166). Le nom de ce personnage, Mone Ebo, qui

n'est pas traduit par les éditeurs pourrait être traduit littéralement par « l'enfant-de-la-pourriture » ou « l'enfant-pourri ». Mone, signifie « enfant » ou « fils de,, » ; Ebo(l) est la nom d'une maladie dont peuvent souffrir les nouveaux-nés lorsque le père ou la mère ont mangé quelque chose de pourri quand la mère était enceinte. Cette interprétation semble concorder avec d'autres passages du récit. Lorsque dans le chant V (101) la fille d'Engong appelée Nkudang parle de ses parents à son prétendant d'Oku, elle compare Mone Ebo à une « maladie contagieuse »<sup>235</sup> et à une personne comme « une bande de truands en un seul homme » (V.101, voir note 11). Dans le chant VII (169), le barde décrit ce personnage comme

quelqu'un « ayant de tout petits kystes au front.....de chaque côté du visage, trois kystes, six donc, la septième se trouvant au milieu du front ». Ainsi donc ce héros d'Engong est présenté par le barde comme un sot, comme un pestiféré, comme quelqu'un comparé par sa propre sœur à un certain pillard appelé ou surnomé *oban*, ce qui convenait assez bien à sa divise tambourinée qui disait « *Ne tue pas un animal, cherche plutôt à tuer un homme, car c'est sa mort qui vaut l'honneur* » (III.20)

Lorsqu'Akoma Mba a appris par la bouche de Mone Ebo la nouvelle du défi de Zong Midzi et convoqua au village d'Oveng à tous les clans d'Engong (II,137...). Mone Ebo agit très efficacement contre la machine-éléphant conduite par Angone Endong (III,99). C'est à partir de ce moment du récit que ce personnage joue un rôle important au service d'Akoma Mba. Le barde lui accorde au premier la parole (III,143....) pour répondre au défi de Zong Midzi

<sup>235</sup> Le texte fang (chant V v. 101, page 170, note 10) se sert du terme *mvëlë* que les éditeurs traduisissent par « maladies de la poitrine » tout en précisant dans la note 111 de la page 171 : « *Les gens fuient devant Ngyebe Mone Ebo comme devant une maladie contagieuse* ». Cette maladie appelée *ebololo/bibolo* chez les beti appartient à la catégorie qu'ils appellent *fulu* : cf. L. Mallart, *El sistema médic...op. cit.* p. 263, 295, 297, 402, 711, 712, 810, 813 et 841 (n), *Ebolo* signifie en effet « pourriture », « postule purulente »... Pour le rapprochement de ce nom à celui del virus ébola cf Mallart, “Aproximaciones etnográficas sobre el ébola” in *Detrás del Ébola* Ediciones Bellaterra , Biblioteca de Estudios Africanos (2016)

sans apparaître toujours comme un modèle dans l'art de la bonne gouvernance.

Je ne pense pas que ce personnage était considéré comme un grand héros par l'auditoire bien que parfois il apparaît exerçant des pouvoirs magiques extraordinaires (XI,18) doué d'ailes en fer (VIII,62) lui permettant traverser l'espace dans sa lutte contre Nsoure Afan et Zong Midzi du pays d'Oku. Mais il est aussi un des héros d'Engong qui semble avoir certaines difficultés dans cette lutte (X,123,134) et ce qui plus est le barde le présente dans plusieurs versets comme quelqu'un qui porte à terme des razzies contre les gens d'Oku. Dans le chant VIII (139), le barde résume ainsi son activité meurtrière : « *Ngyebe Mone Ebo venait de loin, massacrant des lignages, faisant des prisonniers* » comme il le dit (X,71) d'Angone Endong Oyono, un autre ressortissant d'Engong : « un méchant homme d'Engong tue les gens comme un massacreur »;

Une séquence qui m'apparaît intéressante est celle au cours de laquelle Mone Ebo tue l'éléphant (X, 22-24) que Zong Midzi avait sorti de sa poitrine (X,3) et que nous considérons comme le double-animal de ce dernier. Mais ce qui nous intéresse ici ce n'est pas la mort du double mais le commentaire que le barde introduit dans son récit faisant éclater de rire à son auditoire (X,25) : « *Holala ! Que cet homme [en s'adressant à Mone Ebo] est insensé (okukur) ! Il n'est capable que de commander ses hommes* »<sup>236</sup> On peut bien interpréter ces propos et ces rires comme une critique à une certaine forme de gouvernance.

D'autres personnages ou héros d'Engong, le pays des Immortels ou des Invincibles, semblent être jugés par le barde en leur attribuant certaines façons de faire contraires à la bonne gouvernance. On pourrait se demander par

---

<sup>236</sup> O « de se commander à lui même »

exemple si l'auditoire était en mesure d'approuver certaines formes d'agir d'Angone Endong Oyono dont un des surnoms était précisément « *le destructeur-qui-a-anéanti-des-villages-entiers* » (II.6....) qui correspond parfaitement à ce que le barde chante de lui dans le chant troisième, lorsque Angone Endong répond à l'appel d'Akoma Mba à Oveng et lors de la grande concentration guerrière pour répondre au défi de Zong Midzi, il s'y présente en conduisant la machine-à-éléphant et pour faire preuve de son grand pouvoir il se dit en lui-même : « *Bien qu'il puisse y avoir des hommes de Mba [dans la concentration], enfants de mon père, il peut aussi y en avoir de Meye, enfants de ma mère ; je dois commencer pour tuer un homme du clan Ondong, de mon propre clan, Que le clan d'Ondong, le clan de Mba, le clan de Meye, aient tous peur de moi. Alors, il poussa la machine-à-éléphant vers là où se trouvait le clan d'Ondong Oyono...* » (III.92-05). Le barde en donne encore un autre exemple qui met en évidence la correspondance entre ses façons

d'agir et son surnom de « destructeur ». En effet, un peu plus loin, dans le chant dixième (64-71), Angone Endong apparaît mettant feu dans la caverne où se trouvent réfugiés les parents de Zong Midzi. Dans cette même séquence, le barde y ajoute : « *On voit donc comme Angone Endong se comporte comme un massacreur (nsusum)* ». Et le barde lui-même fait semblant de lui adresser la parole en lui demandant. « *Depuis que tu as commencé à tuer les gens, es-tu arrivé à les tuer tous* » (X.66) Tout en y ajoutant un peu plus loin. « *Un homme extermine les gens comme un massacreur* » (X,69). Et à la fin de cette séquence, un bref commentaire du barde fait penser à tant de fausses accusations dans l'exercice d'un pouvoir absolu, lorsqu'il dit « *après on donne tort à Zong Midzi [en disant]: comment peut-on entasser des gens dans une caverne sans rester avec eux ?* » (X,70). Ce n'est pas le seul commentaire que le barde introduit sur le comportement de ce personnage. Bien avant, dans le chant troisième (17) après de rappeler la devise tambourinée d'Angone Endong

Oyono, le barde introduit dans son récit cet autre commentaire : « *Angone Endong Oyono est comme un grand fardeau dans un pays sans porteurs* »

Rappelons-nous qu'Angone Endong Oyono apparaît dans ce récit comme un grand personnage appartenant au pays d'Engong, ayant subi un défi par Zong Midzi du pays d'Oku. Ce défi a des graves conséquences pour ce dernier. Dans un moment du récit, le barde le présente en pleurant son sort en lui faisant dire ces paroles : « *Je ne peux plus rester sur la terre, je vois que ma vie est un danger* » Et le barde poursuit son chant : « *Il aterrit dans son village, le trouva complètement vide, vide. Il n'y avait plus un seul poteau intact, tous étaient noirs, calcinés. Angone Endong et Ngyebe Mone Ebo avaient incendié le village. Tu vois comme des têtes d'hommes jonchaient la cour, telles des noix de palme. Zong Midzi mi Obame fut atterré et poussa un cri : « Peut-on dire qu'il a un survivant dans ce village ? Le méchant a tué tous*

*les miens sans pitié* » (XI.89-91). Celle-ci est tout au moins l'opinion du vaincu. Et cette-autre, la voix d'une fille (Nkudang) appartenant au peuple des vainqueurs lorsque quelqu'un (Nsoure Afane) d'Oku lui déclare son amour : « *Cesse de me parler... ferme la bouche... est-ce que tu connais ceux qui sont mes frères (bendom) ... ?* » (V. 95). Et elle lui parle ensuite et à titre d'exemples de son frère Obiang qui avait tué à son beau frère (V. 97) et de Ngyebe Mone Ebo qui comme nous l'avons déjà signalé plus haut elle le compare à une « *maladie contagieuse* » et à quelqu'un portant en lui « *une bande de truands* »... Il s'agit peut être des propos cherchant à repousser les avances de son prétendant mais que incitent celui-ci à dire : « *Toutes ces personnes que tu mentionnes [des gens d'Engong], sont tous des hommes semblables à des vers ou à des serpents* »

Medza me Otuang Mba mentionné par Nkudang dans cette séquence est aussi considéré par le

barde comme quelqu'un qui porte en lui « une bande de truands » (VIII.48) en répétant ainsi avec peut-être une phrase faite la même image qu'il avait utilisé pour parler de Mone Ebo. Une image en tout cas très explicite et que le devient encore plus lorsque un peu plus loin le barde chante : « *Medza me Otuang Mba alla dans une case où un bébé avait été oublié involontairement. Medza me Otuang Mba entra dans la case, prit le bébé qu'il vint poser dans la cour. Il leva le pied droit et écrasa le ventre du bébé...* » (VII.80).

Et le barde Zwè Nguéma achève le portrait de ce personnage dans les strophes 140-144 de ce même chant en disant qu'il serai très « pénible » (*mindzuk*) raconter tout ce que ce personnage avait fait mais malgré ces mots invoquant une certaine mesure dans ses propos, le barde ajoute à sa description ceci : « *Medza me Otuang avait fait des prisonniers, avançait en brûlant des villages. Il n'y a plus rien à Mikoul..., il n'y a*

*plus d'hommes à Oku...[...] les villages ont été abandonnés...[...] ils sont vides maintenant... »*

Bien que toutes ces atrocités ont été commises par les héros d'Engong, des habitants d'Oku jettent à la figure de Nsoure Afane (IX.3), un de leurs, d'en avoir fait presque autant pour une raison personnelle qui l'opposait à Zong Midzi. L'argument du *mvət* de Zwe Nguéma n'est pas construit entre les catégories classiques du « bien » et du « mal », entre des « bonnes » et des « mauvaises » manières de gouverner un pays qui correspondrait aux deux pays en litige. Il y a, certes, un conflit externe qui oppose deux peuples, celui d'Engong et celui d'Oku, pour une affaire principale de suprématie absolue politique et/ou guerrière. Mais le barde pose en évidence un autre d'interne opposant deux individus d'Oku, originaires de deux clans différents, le clan Okane (II.1,2...) et le clan Yemveng (V.26) pour une affaire amoureuse : Zong Midzi tue l'amante de Nsoure Afan (VIII.101) et, en

représailles, Nsoure Afane tue une des épouses de Zong Midzi (VII.120). Un conflit interne qui a des conséquences avec l'extérieur puisque l'amante de Nsoure Afane appartient au peuple d'Engong, ce conflit s'ajoutant alors à l'autre concernant le défi que Zong Midzi d'Oku a lancé contre Angone Endong Oyono d'Engong<sup>237</sup>. Et dans ces deux conflits on y trouve des formes de gouvernance proches au pouvoir absolu. La critique plus au moins voilée du barde s'adresse tant à Engong dont certaines formes d'exercer le pouvoir magique, politique, guerrier et de conquête font penser plutôt à la société coloniale, comme à Oku dont les pouvoirs magiques et

<sup>237</sup> Sur le plan formel de l'argument, ces séquences forment le *nexus* entre le défi et son dénouement. Les longues séquences qui forment ce *nexus* (en fait, tout le récit du mvèt : II-XII) traitent de deux tentatives d'alliance entre les peuples d'Engong et d'Oku par le biais du mariage. Dans la première, une jeune fille d'Engong prétend se marier avec Zong Midzi, un héros d'Oku, qui s'avère être celui qui a lancé le défi contre Engong. Elle est autorisée à entamer ce mariage mais sans l'appui de médiation d'aucun homme ( ). En prévoyant son échec, la mère de la jeune fille conseille à celle-ci d'accepter les avances du prétendant Nsoure Afane, un autre grand personnage d'Oku. Celui-ci veut l'amener de force (VI.89) à Engong pour établir ce mariage. Aucune de ces tentatives d'alliance matrimoniale parvient à se réaliser. Le même Zong Midzi tue la jeune fille qui est au cœur de ces projets (ratés) d'alliance.

autres font penser plutôt à la société traditionnelle.

## 2.

L'examen de quelques héros d'Oku nous permettra voir que le barde ne s'enferme dans une critique unilatérale. Commençons à examiner comment ce dernier nous parle de Zong Midzi<sup>238</sup>.

Si dans le premier chant (I) le barde nous met en contact avec des Immortels comme le veulent les éditeurs, qui ne se gênent pas de mourir

<sup>238</sup> Sur ce personnage voir : Zong Midzi : II.002, II.003, II.015, II.018, II.064, II.066, II.133, II.134, 010, IV.015; Zong Midzi mi Obame : II.006, II.008, II.009, II.011, II.017, II. II.018, II.022, II.027, II.052, II.062, II.133-136; III.138, III.141, III.182, IV.009, 010, 011, 028. 030, 031, 032, 038, 043, 054, 059, 063; 077, 081, 106, 108, 109, 111, 112: V.009, 011, 015, 016, 023, 080, 107; VI.001, 003, 018, 021, 022, 023, 026, 030, 032, 033, 036, 037, 041, 042, 044, 047, 077, 079 ; VII.002, 005, 012, 036, 041, 052, 054, 056, 061, 062, 067, 070, 071, 075, 084, 085. 087, 089, 090, 091, 092, 095, 097, 100, 101, 102 ; VIII, 15, 18, 24, 25, 29-41

comme le dit le texte. Dans le deuxième chant (II), il nous met en rapport avec des Mortels – comme le veulent toujours les éditeurs - qui ne se gênent pas de se prendre pour des immortels ou tout au moins et suivant de tout près le texte, l'un d'entre eux, habitant à Oku, Zong Midzi mi Obame, membre du clan Okane. Celui-ci, en effet, se considère être le seul à gouverner ce monde<sup>239</sup> jusqu'au point qu'il se met en colère (*oluń*, II.26), et son cœur va très mal (II. 26 ; *nnem... wadań abe*) puisqu'il sent «respirer» quelqu'un d'autre (Angone Endong Oyono) si puissant, au-delà des frontières de son pays. Le thème du «souffle», de la «respiration» ou de l'«haleine»<sup>240</sup> sous forme d'un «vent»<sup>241</sup> apparaît comme une image poétique qui est en rapport avec cette autre image de la «vie», lorsque le barde fait dire a Zong Midzi, littéralement «Moi, tout seul, je suis la vie» ou

<sup>239</sup> Cf. II.8 : *mě ně ening etam* : littéralement : je-suis / vie / seul ; II.133 : *adzoe ening etam* ; littéralement : il -commande / vie / seul

<sup>240</sup> *Mvėbė, vėbė, ńvėbė...* : cf. II. 4, 5, 7, 8, 26, 62

<sup>241</sup> *Evuń* : cf. II. 2, 3, 5

«Moi, tout seul, je commande la vie». Comme nous le verrons plus loin, les coups de sifflet qui annoncent la mort de ceux qui ne suivent pas ses ordres peuvent être aussi une image de ce *mortel* qui se pense être *immortel* ou, tout au moins et à mon avis : très puissant, capable de manipuler un *byań*, - un «fétiche» disent les éditeurs - qui prend la forme de deux sifflets (*elòn*), un en cuivre (*kon*), l'autre en fer (*ekeny*) dont le déclenchement exprimé par le barde à l'aide d'un idéophone<sup>242</sup>, annonce le malheur qui arrive à celui qui ne suit pas l'ordre qu'il a donné aux membres de sa famille élargie (II,14) et à ses alliés (II.12) d'aller et communiquer, à tout le monde qu'il est en train de défier (II,4...) à celui qui ose «respirer» ou «avoir la vie» comme lui, c'est-à-dire d'avoir la même puissance «magique» Ceci dit, on peut penser que chez l'auditoire<sup>243</sup> une expression comme celle de «*me nė enyiń etam*» (Je seul je suis la vie) pouvait avoir des résonances puisque St. Jean l'emploie

<sup>242</sup> *Cfr: intra*

<sup>243</sup> Ayant fréquenté probablement les églises chrétiennes...

en se référant à Jésus et les textes religieux en langue vernaculaire fang et ewondo<sup>244</sup> la reprennent avec les mêmes mots, bien que le barde, ici, il y ajoute *etam* (seul) pour donner un peu plus d'emphase aux propos de Zong Midzi. Cependant, celui-ci admet que quelqu'un d'autre *existe* aussi, qu'il a bien *une vie* mais en le considérant comme un *okukur mor*, un «pauvre homme» (TF), certes, mais aussi un «sot», «imbécile», «simple d'esprit»... comme peut le signifier aussi ce mot appartenant aux classes 11 et 5 et regroupant des noms de petites choses et des diminutifs formés très souvent par le redoublement incomplet du radical (*ondënda* [petite maison], *omomod* [petit homme], *okukur* ou *okukud* [sot, imbécile...]). Le nominal *akud*, signifiant «fou». A notre avis, cette opposition (*më në eyiñ etam / okukur mod*) ne prétend exprimer rien d'autre qu'une sorte de mépris de Zong Midzi, ce «mortel» qui se considère comme «étant la vie» et de la «gouverner» tout

seul, à l'égard d'Angone Endong du pays d'Engong (I.38).

Si Akoma Mba se considère « seul » à gouverner le monde, Zong Midzi aussi. Mais le barde présente Akoma Mba comme le chef supérieur d'une société formée de plusieurs clans (*meyon*, les convoquant dans son village d'Oveng, en organisant des jeux, des funérailles ou des conciliabules avec les anciens..., tandis que Zong Midzi est présenté comme le chef d'un village ou lignage (XI,42) que si bien se considère être « le seul à respirer dans ce monde », il n'est pas le personnage le plus important de son clan. Le barde le dit explicitement avec ces mots : « *ce n'est même pas Zong Midzi qui tient tout le clan Okane, c'est Nguéma Obiang.... !* » (XI,47). C'est ainsi donc comme Zong Midzi prétend être au-dessus de tous non seulement à l'égard d'Engong sinon à l'intérieur de son propre clan. Ce personnage entre en litige avec Nsoure

---

<sup>244</sup> Et tout l'enseignement religieux des églises chrétiennes.

Afane<sup>245</sup>, un jeune homme admiré dans toutes les contrées du pays d'Oku. La raison de ce litige c'est une jeune fille d'Engong. Elle veut se marier avec Zong Midzi dont ne connaît que le nom. Nsoure Afane veut l'épouser. J'abrège. Lors d'une rencontre, Zong Midzi tue la jeune fille d'Engong. En représailles, Nsoure Afane tue l'épouse préférée de Zong Midzi. La vengeance de celui-ci a l'égard du lignage de Nsoure Afane est comparable aux atrocités commises par les héros d'Engong. Le barde les résume dans le chant huitième (VIII.29) : « *Zong Midzi mi Obame a fait du scandale à Nkol Émane*<sup>246</sup>. *Tout*

*ce que l'épée avait tué, hommes, enfants, femmes et vieux, cela faisait bien quarante-huit personnes »* Après, continua en chantant le barde « *..il s'élança vers la rangée de cases de gauche et y mit le feu. Bondissant toujours comme un gros touraco qui mange sur un parasolier, il passa à la rangée de droite et y mit également le feu. Tu sais que le village entier ne fut plus qu'un grand brasier où tout crépitait, et tu vois comme il se réjouit.... »* (VIII.28-41).

Dans la construction de son récit et plus particulièrement dans l'évocation des scènes de razzies, tueries, incendies, colonnes de prisonniers... comme celles qu'on a signalé dans ce chapitre, le barde semble s'inspirer dans des histoires vécues ou racontées au fond des maisons et des cuisines dans un contexte colonial et de lutte anticolonialiste comme était certainement celui du barde. Une coïncidence inquiétante semble exister entre les séquences

<sup>245</sup> Sur ce personnage voir aussi : V. 026, 027, 031, 032, 033, 034, 035, 036, 037, 038, 039, 042, 043, 044, 045, 048, 050, 051, 052, 053, 060, 078, 082, 083, 084, 090, 106 ; VI, 048, 049, 052, 068, 078, 080, 082, 087, 093 ; VII.027, 030, 039, 041, 053, 055, 068, 091, 092, 093, 094, 095, 112, 115....

<sup>246</sup> Ce nom de lieu signifie mot à mot : / *nkol* = colline / *emane* = elle-finit /. À notre avis il peut évoquer l'endroit où prend fin une colline comme par exemple le village tout près de Kribi appelé Afan Eman parce que la forêt (*afan*) prenait fin au bord de la mer. (Qu'il me soit permis de dire ici et entre parenthèse que c'était dans ce petit village ewondo où j'avais passé un certain temps pour faire mes premiers pas dans l'apprentissage de la langue ewondo). Mais Nkol Emane peut évoquer aussi l'exterminé réalisé par Zong Midzi comme le barde en témoigne dans les strophes suivantes. Chez les evuzok (à Nsola, tout près de Kpwa) il y avait un endroit abandonné au sommet d'une colline qu'on appelait Nkol Nget (« Colline-de-la-cruauté »)

---

en évoquant ainsi un suicide qui avait eu lieu dans cet endroit.

que je viens de citer et un fait analogue qui se produit au cours de la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle dans la même région . L'ethnographe allemand Günter Tessmann auteur du *Die Pangwe* mettait fin à son travail ethnographique en réduisant à cendres le village qu'il avait construit pour mener ses recherches et qu'il avait appelé Nkol Ntangan (« *La colline du Blanc* »), *C'est ainsi que Tessmann décrit avec une certaine jouissance malsaine cet acte : « Adieu, campement royal bâti selon mes plans et les vieux usages des Tropiques ! Dans les flammes du campement Bébai disparaît ma souveraineté, s'engloutit le royaume que je m'étais construit [...] C'est avec mélancolie que je vis la jolie station embrasé réduite en cendres.... »*. C'était la « fin » (*emane*) de la colline (*nkol*) du blanc (*ntanan*). C'est par une sorte de truchement de mots que le barde désigne avec le nom de Nkol Emane la village que Zong Midzi avait réduit en brasier.

La cruauté de Zong Midzi fut si grande que

comme nous l'avons dit plus haut, le barde fait dire aux gens de son clan : « *Holala ! Nsoure Afane, les hommes ont péri à cause de toi... [....] Est-ce qu'un homme ne peut vivre autrement que pour des palabres ou pour régler des différends ?* » (IX.3-8).

Dans son livre *Au cœur du fantastique*, Roger Caillois écrit « *tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne* » En chantant les atrocités commises par des personnages tant d'Engon comme d'Oku, le barde introduit par le biais du fantastique et de la démesure une critique à une certaine *légalité quotidienne* en la présentant à son auditoire comme une déviance dans l'exercice du pouvoir.

#### 08. Façons de penser le merveilleux

Le concept de merveilleux doit être examiné

en tenant compte la perception de l'auditoire a qui le barde s'adresse en chantant son *mvat*. Il nous faut distinguer entre l'auditoire et le lecteur du récit une fois publié. On peut supposer que le concept de merveilleux n'est pas le même. Mon hypothèse est que beaucoup de ces choses qu'à nous (les lecteurs, surtout si nous sommes étrangers) peuvent nous apparaître merveilleuses, fantastiques, imaginaires, magiques et/ou simples produits du langage... mais surtout irréelles, pour l'auditoire, en revanche, peuvent être tenues comme merveilleuses et/ou magiques mais surtout réelles.

Todorof (1970:29) écrit que « le concept de fantastique se définit par rapport à ceux du réel et d'imaginaire ». On peut en dire autant du concept de merveilleux. Il faut se demander alors en quoi consiste pour l'auditoire ce que nous appelons « réel » et « imaginaire ». C'est-à-dire comment est perçu par l'auditoire du *mvat* de Zwè Nguéma le fait que Mone Ebo, par exemple, se frappe la

poitrine et d'entre ses dents en sort une longue chaîne à anneaux ou que Zong Midzi traverse l'espace à l'aide d'une soucoupe volante ou des ailes en fer qui poussent sur son dos... Comme une façon de dire ? Comme ce que nous appelons un trope (métaphore, allégorie...) ? Comme quelque chose d'irréel ? et que nous considérons comme imaginaire. Comme quelque chose de réel ? et que nous considérons comme impossible.

Il me semble plausible affirmer que d'une façon générale l'auditoire considère que tous ces faits peuvent se produire tel quel le dit le barde, même si tout l'auditoire en entier ne peut pas en percevoir sa réalité. Je crois que l'entourage de l'auditoire où se chante cet *mvat* pense que la perception de celle-ci seulement est possible aux individus qui possèdent le pouvoir d'accéder à cette autre réalité, qui est du même ordre que celui qui possède le barde. Les autres individus qui forment l'auditoire peuvent facilement penser que ceci est possible puisque d'après leur

façon de penser l'homme, la société et le monde, les choses fonctionnent de cette manière : les uns peuvent *accéder* et *voir* ce qui se passe dans cet autre monde, les autres en sont incapables. Nous, en revanche, les simples lecteurs, quelques années après, nous aurons tendance à considérer les faits racontés dans cet *mvət* de Zwè Nguéma comme des faits merveilleux et fantastiques, comme des simples créations de l'imaginaire et de la langue.

Le barde a le pouvoir d'accéder à cet autre univers où il peut *voir* le présent et le passé. Et tout ce qui advient dans cet autre monde dépasse en véracité, authenticité et réalisme, à tout ce qui se passe dans le monde des réalités sensibles. Ce monde-ci c'est le monde-des.histoires (*minlan-mi-si*) : une représentation *affaiblie* de tout ce que se passe dans le monde d'Engong, de *mgbəl* (le monde de la nuit), des *bəkon* (le monde des esprits-des-morts) et en conséquence des grandes gestes mises en œuvre par les héros de *mvət*. Les énoncés produits donc par le barde ne sont pas

tenus comme des simples productions imaginaires, comme une œuvre littéraire, sinon comme le récit *objectif* de certains événements auxquels on peut accéder grâce à des pouvoirs spéciaux comme ceux du troubadour et peut-être d'une partie de son auditoire.

Le merveilleux dont on fait état dans le *mvət* auquel nous sommes en train de nous référer, ne doit pas être considéré comme une forme hyperbolique du langage. On peut le considérer comme telle du point de vue analytique (verbale, sémantique...) c'est-à-dire indépendamment du point de vue de la position de l'auditoire, mais non du point de vue émique, c'est-à-dire en tenant compte la façon comme l'auditoire lui-même conçoit la réalité..

Le merveilleux appartient donc au texte et se rapporte à une réalité autre dans laquelle, suivant le cas que nous étudions, le merveilleux du texte appartient au non-merveilleux, au normal ou tout-merveilleux.

C'est ainsi donc que nous analyserons le merveilleux en examinant ses façons d'être dites par le barde.

Nous devons constater tout d'abord que le merveilleux n'apparaît pas comme l'apanage d'un des peuples en litige. Leurs héros qu'ils soient d'Engong ou d'Oku ils sont en mesure de mettre en œuvre des gestes semblables, verbalement identiques, bien que et comme nous l'avons déjà souligné ailleurs, ils procèdent de sources différentes.

C'est en mettant en scène soit des héros d'Engong, soit d'Oku que le barde montre ces héros en se « frappant la poitrine<sup>247</sup> » pour en

<sup>247</sup> Cf. *Mortels d'Oku* : Zong Midzi : VII.012, VIII.027, IX.086, IX.113, IX.120, X.003, X.009, X.037, X.038, XI.005, XII.044 ; Nsure Afan, VIII.057. *Inmortels d'Engong* : Obiang Medza me Otugu : IX.022 ; Angone Endong : IX.033, IX.064, IX.065, IX.127, IX.148, IX.148, IX.153, IX.154, IX.156, X.165, X.068 ; Mone Ebo : IX.092, X.046, X.168, X.170, X.171 ; Medza me Otuang, X.103 ; Akoma Mba ; X.148, XI.082, XII.138, XII.139 ; Engbang Ondo : XI.079, XII.079, XII.077, XII.085, XII.095, 097, 103, 104 . Il faut ajouter le même geste à certaines entités mythiques :

faire sortir par la bouche ou par entre les dents des objets insolites<sup>248</sup> ; en « poussant un grand cri » pour faire apparaître des arcs en ciel à leur droite et à leur gauche ; en « mettant son orteil en terre » pour s'enlever dans l'aire dans toutes les directions... Pour ces mises en scène les phrases sont répétées à l'identique. La répétition forme part du style employé par notre barde. À notre avis c'est aussi un recours oratoire pour faciliter à l'auditoire le suivi d'un très long récit.

Le merveilleux est exprimé par le démesure des choses. Dans le *mvət* de Zwè Nguéma tout est grand. D'une façon constante le barde se sert de l'adjectif *mora*<sup>249</sup> qui signifie « grand » pour

---

Ndong Mebege : I.111 ; *bëkon* : X.073

<sup>248</sup> Parmi ces objets on peut signaler: une corde en fer (VII.12)

<sup>249</sup> Quelques exemples tirés des trois premiers chants : I : 008 : *mora mor* ; 024 : *mora ηkpaη* ; 028 : *mora dzam* ; 071: *mora akon* ; 071 : *mora abup* ; 072 : *mora akon*. II : 009: *mora nson* ; 010: *mora mfæk* ; 011: *mora kuna* ; 016: *mora asem* ; *mora abæk* ; 017 : *mora ebap* ; 018 : *mora eba ele* ; 019 : *mora asəm* ; 077 : *mora oswin* ; 079 : *mora dzom* ; 092 : *mora esək* ; 110 : *mora nnam*, *mora dza*. III : 017 : *mora dzom* ; 041, 068, 091 : *mora ηkpaη* ; 047 : *mora mor* ; 99: *mora muη* ; 104 : *mora mba ekeη* ; 104: *mora bəl* ; 109: *mora aηgoη* ; 110 : *mora aηgoη* 110 : *mora mbeη* ; 120 : *mora nsijn* ; 134 : *mora mfæk* ; 148 : *mora akon* ; 148 : *mora ndzo* ; 152 : *mora*

exprimer la taille importante (mais indéterminée) d'un élément de la nature, d'un objet ou d'une personne. On peut se poser la question : le barde conduit à son auditoire, nous conduit à nous les lecteurs, à un monde de géants ? En dehors de l'usage de cet adjectif qui s'étend tout au long du récit, celui-ci offre des autres références descriptives portant sur la taille des êtres. On peut les trouver dans l'unique chant de la première partie (I) de cet *mvət*, lorsque le barde décrit les gestes d'un des aïeux d'Akoma Mba, Mba Andeme Eyene. Ces gestes sont présentées presque comme un petit catalogue de « faits de guerre ». Dans le premier (8) un grand home (*mora mor*) originaire d'Oku s'affronte contre Mba Andeme Eyene. Dans cette lutte, Mba Andeme Eyene semble rater son ennemi puisque esquivant celui-ci sa gifle, la main de

Mba s'enfonce profondément dans la terre. Peut-être l'exploit de celui-ci consiste en montrer que sa main est si forte que peut creuser un grand trou dans la terre. On peut penser que le barde prépare ainsi son publique en nous montrant – sans le dire – que son personnage Mba Andeme Eyene agit en ces moments comme un géant puisque dans le verset suivant (9) lorsque son nouveau ennemi lui fait un croc-en-jambe, au lieu de tomber par terre est projeté dans les branches d'un *adjab*, et cet arbre, ne pouvant supporter le poids de Mba Andeme Eyene s'enfonce dans la terre jusqu'à ce que les branches sont à même le sol. Or on sait que l'*adjab* (*Baillonella toxisperma*) est un grand arbre de cette forêt dont son fût rectiligne s'élève parfois à plus de quarante mètres et les branches de son sommet s'écartant horizontalement sont très solides. Dans le récit, elles ne se cassent pas ; le tronc ne supporte pas le poids de Mba Andeme Eyene et s'enfonce dans le sol.

Dans le troisième exploit (10) que nous avons

---

*akon ndzo* ; 153 : *mora ewəlb* ; *mora boməndənə* ; 155 : *mora... endee* ; 156 : *mora nkuk anda* ; 156, 157 : *mora nda mebyaj* ; 160 : *mora mbaj* ; 163 : *mora məngəw* ; 171, 172 : *mora aŋgoj* ; 173 : *mora ngir* ; 173 : *mora nkək* ; 175 : *mora kuna* ; 176 : *mora nda mitom* ; 176 : *mora ntom* ; 177 : *mora ntom mvən* ; 178 : *mora ndoo* ; 180 : *mora nda* ; 180 : *mora nsək* ; 180 : *mora nnəm* ; 181 : *mora esəmə* ...

évoqué ailleurs, il est aussi présenté par sa façon d'agir comme un géant dont son corps allongé sur le large du fleuve Nyong, un grand fleuve, sert de barrage pour que les femmes puissent faire la pêche *alog* provoquant ainsi, en amont, une grande inondation (12) . Et après, lorsqu'il est retiré du fleuve et déposé sur le siège des chefs dans la maison commune, à nouveau le barde montre le gigantisme ou la démesure des actions de ce personnage, lorsqu'il nous dit que la sueur (*edzidzig* 13) qui coule de son corps provoque une grande inondation. Et par la suite, dans le verset 16, le barde conclut cette séquence avec une métaphore en comparant Mba à « un arbre gigantesque sur lequel gîtent les chimpanzés, un arbre qui ne se dresse qu'à la source des grand cours d'eau, un arbre inflexible, un gros arbre que, même sur une colline, rien ne peut courber »

Une autre façon d'exprimer le merveilleux, le fantastique... c'est le recours par le barde aux idéophones et onomatopées. La langue fang en

est très riche. Dans son dictionnaire, Galley signale plus de 450 mots exclamatifs ou expressions adverbiales commençant par le préfixe *ne*. Dans ses *Notes sur la langue*, apparaissant à la fin du livre, les éditeurs signalent que la préfixe *ne* est facultatif et que le barde Zwè Nguéma se sert de 300 idéophones environ. Rappelons que dans les langues bantoues, les idéophones se présentent comme des circonstans itératifs et superlatifs. Ceci dit, ce n'est pas facile faire la distinction entre onomatopées, idéophones et autres faits lexicaux relevant de l'expressivité, comme le remarque Maurice Houis (1967 : 238). Je pense que dans ces récits de *mvət*, les idéophones exprimant le mouvement, la quiétude, le vide, le tout plein, le silence, les différents bruits, la luminosité, l'obscurité, la vivacité d'une couleur, la grandeur d'une chose... jouent un rôle important dans le langage poétique des bardes afin d'accorder une certaine musicalité au merveilleux.

## ANNEXE

### NOTE SUR LE JEU D'ABIA DANS LE MVET “MONEBLUM”

Depuis un certain temps je travaille sur le jeu d'abia. En 2010, l'ICRPC (Institut Catalan pour la Recherche du Patrimoine Culturel) avait publié le livre *Cara o Creu. Imatges i Paraules d'un joc d'atzar africà* (1) dans lequel j'avais tenté de mettre en lumière les rapports entre les images gravées dans les jetons utilisés dans ce jeu et les paroles sous forme de devises dites ou chantées par les gagnants. Dans l'annexe 10 de ce livre j'en apporte une version française et dans l'annexe 5 on peut écouter des devises de ce jeu. Pendant la préparation d'une édition en langue française de cet ouvrage, j'ai lu l'épopée camerounaise « *Moneblum ou l'homme bleu* », un récit de *mvét* du barde Daniel Osomo, éditée (1978) par S.M. Eno Belinga dans une édition

bilingue (Bulu-Français) (2). Dans un premier abord, aucune correspondance entre ces deux productions culturelles de ces sociétés du Cameroun. Or, dans les versets 615-735 de ce récit de *mvét*, le barde offre des séquences très poétiques qui mettent en scène une levée du matin les paroles dites ou chantées par certains animaux de la forêt, surtout par des oiseaux, qui parlent ou chantent en disant leurs devises. Or, ce qui me semble important c'est que le barde situe ce concert évoquant une partie du jeu d'abia. Ce n'est pas dit dans le texte adapté aux exigences d'une traduction française mais il apparaît d'une façon très explicite dans le texte bulu comme nous le verrons. Qu'il me soit permis de reproduire quelques versets de cette séquence :

Moneyañ ke azu abe'e nye mfek bemiaña aviane zu ado bemiaña 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 mevô ! Was !** »

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

E beta vô'ôlô na :

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

Be na ngo-ntaña (3) ayeme kiti melende

\*

Le barde présente le frère de l'oiseau *miam* (*bycanistes albotibialis*) appelé *Zaña-Miam* (*bycanistes sharpei*) chargé d'un sac (*mfeg*)

*Son frère [un oiseau] 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 mevô ! was !***

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

*On entendit ce miaulement :*

***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*

\*

«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 de 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 *bemvia* (pluriel de *mvia*) les jetons gravés qui contenaient ce sac. Avec le souci de rendre le texte compréhensible au public occidental, 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 (4) 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*. Mais l'élément intéressant de ce fragment de *mvét* 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, je considère ce fragment de *mvét* 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. Rappelons ici ce que Théodore Tsala dit au sujet de ce jeu : « *Au jeu d'abia kila, chaque joueur est représenté par un pion sculpté. Celui-ci comporte une devise qui proclame à haute voix le joueur gagnant. Certaines d'elles sont passées en proverbes comme celle du rat-planeur, ngui...* » (Théodore Tsala, *Mille et un proverbes beti*, Yaoundé, 1973, proverbe 4609). Or, très souvent ces divises sont des onomatopées ou des idéophones rappelant le chant de certains oiseaux, la démarche de certains animaux... ou des phrases très courtes en rapport avec l'objet gravé. Nous avons eu la chance d'enregistrer un bon nombre de ces divises, dites ou chantés par des anciens joueurs

evuzok (On peut les écouter au CIPCA Yaoundé,  
fonds Mallart, audio : 2.02.01 et 2.02.02)

Notes :

(1) Dont voici la traduction : *Pile ou face. Images et paroles d'un jeu de hasard africain*. Les expressions « cara o creu » et « pile ou face » probablement correspondent à l'idée de « dos ou ventre » en ewondo....

(2) C'était par les bons offices de Mme. Fabiola Ecot Ayissi et la gentillesse de Mme Eno Belinga que nous avons eu accès à ce livre, difficile de se le procurer en Espagne. Qu'elles soient remerciées ici sincèrement.

(3) C'était ainsi que des anciens joueurs evuzok désignaient une chatte. Littéralement *ngon ntaña* signifie : fille-de-Blancs.

(4) Dans sa traduction française, Eno Belinga tente de s'adapter au langage d'une époque ancienne ou imaginaire (propre des contes 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...