

Sylvain ATANGANA ESSOMBA

* * *

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL VAL DE MARNE
ÉCOLE DOCTORALE : CULTURES ET SOCIÉTÉS
FACULTÉ DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

E. A. : LETTRES–IDÉES–SAVOIRS (L. I. S.)

CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES

* * *

THÈSE

En vue de l'obtention du doctorat ès lettres

Option : littératures francophones

Esthétique romanesque de René Philombe
Essai d'analyse littéraire

Sous la direction du professeur : Francis CLAUDON

Année académique : 2011-2012

Session : mai 2012

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Liberté – Égalité – Fraternité

Sylvain ATANGANA ESSOMBA

* * *

UNIVERSITÉ PARIS-EST CRÉTEIL VAL DE MARNE

ÉCOLE DOCTORALE : CULTURES ET SOCIÉTÉS

FACULTÉ DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

E. A. : LETTRES–IDÉES–SAVOIRS (L. I. S.)

CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES

* * *

**Présentation et soutenance de thèse en vue de l'obtention
du doctorat ès lettres**

Membres du jury :

- Pr émérite Robert SMADJA (Orléans)
- Pr Petr KYLOUSEK (Brno – Masaryk)
- Pr André-Marie NTSOBÉ (Yaoundé I)
- Pr Maryvonne PERROT (Dijon)
- Pr. Thanh-Vhân TON-THAT (Paris-Est Créteil)
- Pr Papa Samba DIOP (Paris-Est Créteil)
- Pr Francis CLAUDON (Paris-Est Créteil)

* * *

Date de la soutenance : 30 mai 2012

Heure : 9 h 30

À ma mère, Antonia Mbazoa,
À mon père, Clément Essomba,
et leurs enfants et petits enfants,

À tous les anonymes,

*Ce que j'ai cherché jusqu'ici, [...] ce n'est pas quel art
ou quelle science l'emporte sur tous les autres
en grandeur, en excellence et en utilité pour nous.
Mais quelle est la science qui recherche la clarté,
la précision et la vérité suprême
– peu importe qu'elle soit petite et peu utile –
Voilà ce que nous cherchons à présent.
(Platon, Philèbe)*

*De tout ton cœur honore ton père
et n'oublie jamais ce qu'à souffert ta mère.
Souviens-toi qu'ils t'ont donné le jour :
que leur offriras-tu en échange
de ce qu'ils ont fait pour toi ?
(Le Siracide)*

*À toi la louange,
Seigneur des anges,
(Hymne syriac)*

NOS REMERCIEMENTS

Au terme de cette modeste recherche qui nous a permis d'apprécier l'apport l'intellectuel, psychologique, moral, financier et matériel d'un certain nombre de personnes, qu'il nous soit permis de leur exprimer ici notre profonde gratitude. Car, sans ces personnes, ce travail serait encore au stade de vœu.

Notre reconnaissance va à tous les enseignants de la faculté de Lettres et Sciences humaines de l'université Paris Est Créteil Val de Marne qui, patiemment et avec dévouement, n'ont ménagé aucun effort pour nous instruire et nous éduquer.

Un sincère merci à l'administration de l'U. P. E. C. : à Monsieur le président de l'université, au Pr. Pierre Chiron, directeur de l'École doctorale, au Pr. Marie-Emmanuelle Plagnol, directeur du Laboratoire L. I. S., et tous les autres administrateurs, sans oublier Mme Ly et Mme Bouregda.

Toute notre reconnaissance au professeur Papa Samba Diop, directeur du Centre d'Études Francophones (C. E. F.) pour ses aides multiformes qui ont contribué à l'heureux aboutissement de ce travail.

Nous ne saurions oublier les enseignants de l'université Yaoundé I (Cameroun), ceux du département de français et particulièrement les professeurs André-Marie Ntsobe, Gervais Mendo Ze, Richard Laurent Omgba, Etienne Dassi, pour leurs encouragements et l'amitié dont ils ne cessent de nous témoigner. Qu'ils trouvent ici tous nos sincères remerciements.

Notre gratitude au professeur Francis Claudon, le directeur de cette recherche, qui, malgré ses nombreuses occupations, a accepté de diriger cette thèse. Nous avons bénéficié de son immense culture, de sa rigueur scientifique, de sa disponibilité, de son humanité, et j'en passe. Professeur, de tout cœur, comme un enfant rassasié et content, nous vous disons toute notre profonde gratitude.

Un merci spécial au Cardinal André Vingt-Trois, archevêque de Paris, pour avoir accepté de nous accueillir dans son diocèse durant toute la période de nos études en France, et tous ses collaborateurs. Permettez-nous de citer particulièrement Monseigneur Eric de Moulins Beaufort, évêque auxiliaire de Paris, et Monseigneur Xavier Rambaud, responsable des prêtres étrangers et des communautés étrangères à Paris.

Au Cameroun, nos chaleureux remerciements à Nosseigneurs Victor Tonyé Bakot, archevêque de Yaoundé, Christophe Zoa, Jean-Marie Balla.

Nous pensons bien évidemment aussi à tous les autres confrères dans le sacerdoce ministériel et notamment à Nosseigneurs Jean Zoa, Jérôme Gaspard Belinga, (mon Père et ami) Messieurs les Abbés Sylvain Atangana, Lucien Manga, Etienne Nkodo, Clément Essomba, Albert Ottou Owona, Lucien Bède Nama, Norbert Messi, Simon Essomba qui nous ont devancés dans la mort. R. I. P.

Sœur Jeanne-Marie, ma mère, merci ! Paix à son âme !

À toute notre famille naturelle, nous adressons également notre infinie reconnaissance pour tout, et particulièrement à mama Antonia Mbazona et papa Clément Essomba, aujourd'hui décédés.

Tous nos sincères remerciements à Marie-Thérèse Neillo, à son mari, Michel, à Clémence Boyer, pour leur amitié, leur générosité, leur rigueur dans la lecture et la mise en forme de ce travail.

Chers autres parents, amis et connaissances, chers camarades, chers anonymes, sincèrement merci pour tout ce que vous nous avez apporté en vue de la réalisation de ce modeste travail.

Le Cameroun dans le monde



(fr.wikipedia.org/wiki)

Résumé en français

L'esthétique romanesque de René Philombe, objet de notre recherche, à travers ses trois œuvres postcoloniales : *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie*, et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, passe par les aspects environnemental, morphosyntaxique, lexicologique, stylistique qui constituent son contexte culturel camerounais et africain subsaharien. Il s'agit là de la première partie de notre travail qui nous a conduit à l'analyse des fondements de ladite esthétique dont les poétiques du genre, de l'énoncé et le style du romancier occupent une place importante. En troisième lieu, nous nous sommes penché sur le corpus en contexte ou encore la représentativité de l'esthétique romanesque de René Philombe où la politique / éthique ressort comme principal message, non seulement pour l'Afrique mais également pour le monde.

Mots clés : Esthétique, poétique, politique, éthique, forme, contenu, espace / temps, art.

English summary

The romantic aesthetics of René Philombe, subject of our research, through his three post-colonialist works: *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie*, and *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, is expressed by the environmental, morphosyntactical, lexicological and stylistical aspects which form his cultural context from Cameroon and subsaharan Africa. That is the first part of our study leading us to the analysis of the aesthetics basis in which the poetical type, the expression and the style of the novelist take an important place. In the third part ,we have been concerned by the contextual corpus or, moreover, the representation of René Philombe's romantic aesthetics in which the politics / ethics appear as the main message, not only for Africa but also for the whole world.

Keywords : Aesthetics, poetics, politics, ethics, form, content, space / time, art.

Sigles et abréviations

SMC : Sola ma chérie

USBZ : Un Sorcier blanc à Zangali

BNAM : Bedi-Ngula l'ancien maquisard

R. P. : Révérend Père

R. P. S. : Révérend Père Supérieur

B. J. : Bible de Jérusalem

A. T. : Ancien Testament

N. T. : Nouveau Testament

Gn : Genèse

Mt : Matthieu

Lc : Luc

Jn : Jean

Mc : Marc

Chap. : Chapitre

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le terme 'esthétique' est généralement synonyme de beauté. Cette beauté renvoie soit à la nature, on parle alors de beaux paysages, de belles fleurs, soit aux œuvres de l'esprit, dans ce cas, il est question d'un beau roman, d'un beau poème, d'une belle pièce de théâtre, mais aussi d'une belle peinture, d'un beau monument...

Cette esthétique, bien sûr, est fonction de la sensibilité de chacun. C'est ainsi qu'une 'belle' pièce de théâtre sera pour certains vraiment belle, et pour d'autres, parfois une simple façon de rendre la politesse. En d'autres termes, les notions de subjectivité, d'objectivité et de relativité s'y mêlent au point où on ne sait plus si la pièce de théâtre en question a vraiment des traits de beauté ou non. Une liste de critères de beauté s'impose à ce niveau. Et même en passant au vote, les pourcentages récoltés peuvent ne pas refléter l'esthétique ou la beauté de ladite pièce de théâtre car, il est possible que la 'vérité' des urnes soit plutôt dans le faible pourcentage et non dans celui qui compte le plus grand nombre de voix. La notion de beauté d'une pièce de théâtre, finalement, se trouve autant dans la qualité de son expression que dans la complexe subjectivité de l'auditeur.

Les œuvres littéraires, depuis l'époque médiévale jusqu'au XXI^e siècle, n'échappent pas à cette réalité. Elles sont généralement belles par rapport à l'individu qui les lit et les utilise et non forcément parce qu'elles sont belles en soi et s'imposent par leur beauté, mais parce qu'elles ont été créées pour être belles obligatoirement pour leurs éventuels utilisateurs. D'où de nombreuses critiques littéraires pour disqualifier ou porter telle ou telle œuvre en triomphe, l'unanimité faisant presque toujours défaut.

C'est dans cette optique que s'établit la littérature francophone, dont la beauté des œuvres, au gré des productions diverses, s'illustre méritoirement comme le profil d'une œuvre d'émergence. Certaines œuvres africaines sont particulièrement remarquables par leur satire, leur humour, leur ironie au point qu'elles ne peuvent pas passer inaperçues. Elles brillent par leur manière d'aborder le fait colonial, les indépendances des pays africains, et les sujets relatifs à ce continent comme le sous développement, le mariage forcé des jeunes filles, la politique...

On peut citer, au niveau du Cameroun, les œuvres de Mongo Beti, Ferdinand Oyono, René Philombe, pour ne citer que celles de ces pionniers qui, bien que disparus, continuent à défrayer la chronique en matière de littérature et du roman plus particulièrement. Ils ont produit des œuvres dans les années 50 et 60 qu'on peut qualifier d'œuvres d'art qu'il serait

intéressant d'étudier aujourd'hui afin d'y découvrir l'esthétique sous-jacente. Cela d'autant que :

Dans la lignée des grands écrivains du XIXe siècle, romanciers et poètes, également voués au culte de l'idéal et du beau, on a longtemps invoqué les qualités formelles, condition de la survie de l'œuvre littéraire : appartenant au domaine esthétique, produit d' « un travail artistique », celle-ci est définie par Lanson comme une « forme parfaite »¹.

Dans cette perspective, l'esthétique d'une œuvre romanesque ne saurait par conséquent être sans objet, ni être une affaire à prendre à la légère. Elle obéit à certaines normes qui lui confèrent autorité et notoriété.

Citons notamment le facteur espace / temps qui semble incontournable dans un 'travail artistique'. Celui-ci intervient à temps et à contre temps, il construit et déconstruit l'œuvre d'art.

Concernant particulièrement René Philombe, de son vrai nom Philippe-Louis Ombédé, qui nous intéresse ici à travers le sujet de notre étude à savoir :

L'esthétique romanesque de René Philombe. Essai d'analyse littéraire, il sera question de voir comment ce romancier, qui a écrit ses deux premiers romans quelques années après l'indépendance du Cameroun (1960) et la période postcoloniale, c'est-à-dire en 1966, *Sola ma chérie*² et 1969, *Un sorcier blanc à Zangali*³, et le troisième en 2002, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*⁴, fait le lien entre les années 60 et 2000. Et comment, à travers ses trois œuvres il déploie son génie créateur en matière de roman et de littérature.

Apparemment, le romancier fait un grand saut dans l'espace et le temps qui lui permet de porter un autre regard sur ses compatriotes et leurs problèmes, et aussi sur la littérature. Nous pouvons dès lors poser la question de la signification de ce 'saut littéraire' dans l'œuvre romanesque de René Philombe : S'agit-il d'une stratégie de l'esthétique propre à l'auteur ou alors d'une esthétique de la stratégie qu'il serait aussi important de découvrir ? Dans tous les cas, un certain esthétisme ou un certain art dans ce contexte ne peut nous laisser indifférent.

Étant le premier, à notre connaissance, à nous préoccuper de l'esthétique romanesque de René Philombe, et même peut-être à faire une recherche scientifique de 'haut niveau'

¹ Gustave LANSON, *Hommes et livres* (1895), Slatkine Reprints, 1979, p. 346, ouvrage cité par Jacques VASSEVIÈRE, et Nadine TOURSEL, *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 3^e édition, 383 p., p.15.

² René PHILOMBE, *Sola ma chérie*, Yaoundé, Éd. ABBIA/CLÉ, 1966, 126 p.

³ René PHILOMBE, *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, Éd. CLÉ, 1969, 186 p

⁴ René PHILOMBE, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, Bayreuth, Publisher/Editor, 2002, 310 p.

concernant cet écrivain, notre travail ne peut être abordé qu'avec crainte et tremblement. Il constitue le début d'un long parcours que nous voulons poursuivre contre vents et marées.

L'état de la question, selon l'expression consacrée, n'est donc pas à rechercher dans les ouvrages critiques concernant l'un ou l'autre roman de René Philombe, mais dans notre champ de recherche. C'est à ce titre que nous avons dénommé *Sola ma chérie*, 'un roman d'amour', *Un sorcier blanc à Zangali* 'un roman colonial' et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* 'un roman politique'.

Face à notre sujet nous sommes en droit de nous poser la question de savoir si le romancier a eu une intention esthétique au moment où il crée son œuvre ou a-t-il créé son œuvre pour elle-même, c'est-à-dire, a-t-il fait de *l'art pour l'art*? Du côté du lecteur, cette œuvre est-elle susceptible de provoquer une réaction esthétique?

Signalons que René Philombe navigue principalement entre deux espaces culturels : celui africain camerounais et celui européen, qui, en principe, doivent aussi produire deux catégories d'art, à savoir, l'art africain et l'art européen. Mais cette catégorisation ou cette différenciation 'discriminatoire' semble avoir des limites, cela, dans la mesure où l'art, qu'il soit africain, européen, asiatique, a le privilège et la magie de fasciner, de plaire, de provoquer de l'émotion. Sa provenance importe donc peu, ce qui compte c'est son caractère intéressant, universellement attrayant, qui fait d'une œuvre d'art, comme le roman, un espace littéraire commun à tout critique littéraire.

L'art pour l'art parnassien, entendons, la quête de la beauté pour la beauté, semble nous donner l'occasion de nous pencher sur ce contexte camerounais. Le voyageur amateur d'art ne s'est pas trompé et a reconnu ce principe pour cet art qui, au-delà de la forme produit de l'émotion et frappe l'esprit du critique. L'ouvrage magistral : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) de Pierre Bourdieu met un point d'honneur sur l'expression de la forme nous donnant ici l'occasion de confronter l'art romanesque de René Philombe avec 'l'art pour l'art'.

En tant qu'artiste des années 60 et 2000, le regard du romancier a-t-il changé ou évolué? Et dans quel sens? N'y aurait-il pas lieu de distinguer à travers ce changement ou cette évolution une esthétique romanesque propre à René Philombe? Et ce 'silence romanesque' cinquantenaire n'est-il pas finalement une 'parole éloquente' qui fait aussi partie de cette esthétique? Dans ces conditions, le non-dit ou le silence du romancier serait-il par conséquent un 'discours littéraire' à part entière qui peut engendrer une esthétique?

Dominique Maingueneau dans son ouvrage intitulé *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*⁵ pourra peut-être nous aider à ce sujet. N'est-il 'discours littéraire' que ce qui est écrit ? Et dans le cadre des peuples où l'oralité et l'art oratoire occupent encore une place importante dans la communication, comme au Cameroun, où peut-on classer ce discours non écrit et comment peut-on littérairement l'apprécier ?

Dans notre corpus, en effet, René Philombe fait référence aux contes, légendes, fables pour embellir et agrémenter son discours romanesque. Cela veut dire qu'il y a bien un côté oral non négligeable dans son œuvre par lequel une esthétique romanesque serait aussi à chercher. On aura ainsi la combinaison de l'écriture et l'oralité, deux formes d'expression, qui ne vont pas manquer d'intérêt dans le cadre de notre recherche.

Inspiré par l'histoire de la colonisation, que l'on peut considérer aujourd'hui comme une 'histoire morte' avec laquelle les populations camerounaises ont perdu plus ou moins tout lien, par une histoire d'amour où les coutumes et les traditions sont plus ou moins vivaces et par des histoires à caractère politique où l'on a l'impression que cette politique fait des ravages dans tous les rangs de la société et dans tous les domaines, notre corpus s'apparente à un témoignage d'une histoire toujours en marche, un recueil de trésors littéraires, philosophiques et autres, qui s'offre non seulement aux générations présentes, mais également futures. Autrement dit, l'esthétique romanesque de René Philombe se joue fondamentalement entre deux bornes qui se suivent et ne se touchent pas.

Cette esthétique imaginaire du présent et du futur n'est-elle pas en fait un leurre, une quête permanente, une apparente beauté toujours prête à disparaître, à s'envoler ? L'auteur de *Sola ma chérie*, *Un sorcier blanc à Zangali* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* a-t-il encore le pouvoir de s'adresser à nous aujourd'hui ou le temps accomplissant son action évanescence rend-elle l'œuvre de René Philombe indéchiffrable ? Ne pourrions nous pas alors dire avec Lamartine ce vers célèbre : *Ô temps, suspends ton vol!*⁶ pour nous laisser apprécier l'esthétique romanesque de René Philombe à sa juste valeur.

Pierre de Ronsard (1524-1585), lui aussi, a fait l'expérience de ce temps dévastateur, impitoyable, concernant la beauté, dans son poème : *Mignonne, allons voir si la rose...*

*Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au Soleil,*

⁵ Dominique MAINGENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.

⁶ Alphonse de LAMARTINE, *Le Lac*, XIX^e siècle.

*A point perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.*

*Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! las ses beautés laissé choir !
Ô vraiment marâtre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !*

*Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.*

*Ode à Cassandre*⁷

Ronsard décrit la beauté comme éphémère. Elle ne dure que le temps d'une fleur. Il nous invite à méditer sur la fuite du temps et sa tragédie, avec elles sur la condition de l'Homme, être fragile et passager, à la fois splendeur et misère.

En faisant un *parallèle*⁸ entre ce poème de Ronsard et l'œuvre romanesque de Philombe, on procède à une comparaison. Celle-ci toucherait aussi bien les deux énoncés que les genres littéraires poésie et roman, et produirait un art, une esthétique littéraire combinée.

Que le temps suspende son vol, sa destruction, il s'agit là d'un vœu, mais d'un vœu qui va faire poser la question : l'œuvre romanesque de Philombe peut-elle émouvoir comme toute œuvre d'art ? L'art serait-il universel ? N'est-ce pas un rêve, une illusion, de penser que le phénomène esthétique est l'apanage de toutes les productions quelles qu'elles soient ? Cette ambition est possible avec tout objet d'art, mais semble difficile avec les œuvres littéraires et particulièrement celles africaines qui sont imprégnées de nombreux éléments culturels propres à la culture africaine.

C'est le cas effectivement de l'œuvre romanesque de Philombe qui, sans ce fond culturel, serait méconnaissable et produirait du coup une esthétique qui ne correspond pas à la réalité culturelle artistique camerounaise. Toute esthétique serait par conséquent liée au contexte social et culturel de chaque peuple. C'est ainsi qu'on peut parler par exemple d'une esthétique de la résistance africaine face à la colonisation dans *Un sorcier blanc à Zangali*,

⁷ Pierre DE RONSARD, *Odes*, I, 17, XVI^e siècle.

⁸ Francis CLAUDON, et Karen HADDAD-WOTLING, : *Précis de littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 2004, 2008, p. 14

d'une esthétique de la politique au Cameroun dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* ou encore d'une esthétique éthique dans *Sola ma chérie*. N'est-ce pas un abus de langage de s'exprimer ainsi et même une dénaturalisation du terme esthétique ?

En nous en tenant au sens étymologique, qu'est-ce qui serait véritablement beau dans une résistance, une politique ou une éthique qui pourrait provoquer de l'émotion ? Le laid pourrait-il être beau et réciproquement ? Une esthétique de la guerre, de la violence par exemple serait-elle possible ? Dans ces conditions, le beau ne serait plus le beau et le laid non plus ne serait plus le laid. Positivement, le beau serait le laid, et le laid serait le beau. L'esthétique de l'œuvre romanesque de René Philombe consisterait par conséquent à rechercher dans ce qui est beau et dans ce qui est laid, sur l'avvers et le revers de la médaille, et la combinaison ou le croisement des deux. Tout dépend du choix de l'angle de recherche et de la 'politique' retenue pour la mener, c'est-à-dire, des voies et moyens susceptibles d'y conduire.

Cela nous amène à indiquer la méthode de travail que nous allons suivre. Par le fait que Philombe est passé par d'autres sciences auxiliaires comme la linguistique, l'ethnolinguistique, la toponymie, l'onomastique, la lexicologie, la philosophie, pour ne citer que celles-là, il nous semble indiqué de choisir la poétique comme point de départ de notre travail.

Nous entendons par poétique ici l'ensemble des procédés, des techniques que Philombe a utilisés pour bâtir son œuvre d'art. Roman Jakobson, dans « Linguistique et poétique » (1963) nous inspirera dans cette démarche.

Mais, avec les faits de société que René Philombe évoque dans son œuvre, et qui se déroulent dans un espace / temps donné, nous avons aussi convoqué la théorie du chronotope de Mikhaïl Bakhtine. L'espace / temps (chronotope) joue un rôle important entre les années 60 et 2000. Parfois, il se dilate, c'est par exemple Nkol-Azombo qui prend des dimensions de tout un pays comme le Cameroun, ce serait l'espace / temps camerounais ou négro africain ; parfois aussi, il se comprime et devient tout petit, ce serait l'espace / temps européen qui semble avoir pour principe la précision : 'L'heure, c'est l'heure !' Les Anglo-saxons diraient pour partager ce point de vue concernant le temps, *time is money* !

Une étude de l'évolution et des rebondissements de l'espace / temps, dans ce contexte, s'avère ainsi nécessaire. C'est, en quelque sorte, comme dit Bakhtine, *le contenu de l'activité esthétique (contemplation) orientée sur l'œuvre*⁹, qui, finalement, va donner lieu à *l'objet de l'analyse esthétique*¹⁰.

⁹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 490 p., p. 32.

¹⁰ *Idem*, p. 32

Compte tenu donc des réalités sociales, politiques, culturelles camerounaises, qui ne manquent pas d'un certain réalisme et d'un certain pragmatisme, et qu'il faut aussi aborder avec ce même réalisme et ce même pragmatisme qui tient compte du chronotope camerounais, on peut résumer notre démarche théorique et méthodologique à la socio-pragmatique bakhtinienne. Autrement dit, ce sont la forme et le contenu, comme principes de base d'une œuvre littéraire, qui seront principalement aux prises avec l'espace / temps bakhtinien pour nous conduire à l'esthétique romanesque de René Philombe.

Nous avons divisé notre travail en trois parties : la première partie situe d'abord culturellement l'œuvre romanesque de René Philombe. Cette culture s'étend principalement sur l'histoire, la géographie, la littérature (chap. 1) c'est-à-dire, sur le contexte général de la production littéraire du romancier. Puis nous avons porté notre étude sur chacun des romans : *Un sorcier blanc à Zangali* (chap. 2), *Sola ma chérie* (chap. 3), *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (chap. 4) et enfin sur les autres faits culturels (chap. 5).

Il s'agit de circonscrire le cadre dans lequel nous allons évoluer, de présenter chaque roman, et aussi d'essayer d'inventorier les différents aspects lexicaux, linguistiques et autres, susceptibles d'étoffer l'argumentaire esthétique romanesque de René Philombe. C'est la découverte du romancier artiste à l'œuvre.

La deuxième partie jette un bref coup d'œil synoptique et antithétique (chap. 6) sur la première partie, nous allons nous pencher sur les fondements de l'esthétique et le style du romancier (chap. 7). Il sera question de souligner que l'esthétique romanesque de René Philombe emprunte forcément et nécessairement des passerelles, entendons, des poétiques et des figures de style.

Selon Proust [en effet], le grand écrivain [est le] « traducteur » du « livre intérieur » d'impressions et de souvenirs que la vie a composé en lui,¹¹ ...

Enfin dans la troisième partie, nous voulons, pour fermer la page sur le Cameroun et l'Afrique, voir dans quelle mesure l'esthétique romanesque de René Philombe est représentative de son pays natal (chap. 8) et de l'Afrique subsaharienne (chap.9). Nous n'oublions pas, bien évidemment, de préciser en quoi elle peut être utile au développement moral, spirituel, culturel et même économique du Cameroun et de l'Afrique. C'est le corpus en contexte pris sous l'angle de l'impact de ladite esthétique de René Philombe au Cameroun et dans les pays africains au Sud du Sahara.

¹¹ Marcel PROUST, *Le temps retrouvé* (1927) in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 46.

Notre objectif, en faisant ce travail, va au-delà du grade universitaire que nous souhaitons obtenir et en être fier. Il s'inscrit dans le cadre d'une réflexion littéraire et philosophique qui n'est qu'à ses débuts et à laquelle nous avons voulu participer et convier en même temps les publics camerounais, africains et même ceux des autres continents, dont l'expression 'esthétique romanesque' n'est pas vaine, mais comporte chez chaque romancier une dimension particulière qui peut faire avancer la science littéraire en général, et les littératures francophones en particulier.

Dans l'esthétique romanesque de René Philombe, comme nous aurons l'occasion de le voir, aucun des personnages n'est exclu, qu'il soit politique ou qu'il ne le soit pas. Chacun y trouve son compte.

Notre second objectif est de proposer aux élèves et aux étudiants quelques pistes de réflexion sur le roman camerounais en général, et sur l'œuvre romanesque de René Philombe en particulier. D'où les multiples divisions et subdivisions que nous avons faites dans notre travail pour rendre cette recherche accessible à un grand nombre de lecteurs. Un objectif pédagogique et didactique est donc aussi visé.

Le dernier objectif et non le moindre est de 'ressusciter' René Philombe et lui rendre hommage autant que peut le faire un jeune chercheur en littérature, pour qu'il vive parmi nous. Qu'il repose en paix !

Au cours de notre travail, nous avons rencontré de nombreuses difficultés dont la principale est le manque, sur le marché camerounais et même européen, des romans *Sola machérie* et *Un sorcier blanc à Zangali*. Et la conséquence immédiate de cette situation est qu'il n'y a pas, à notre connaissance, aujourd'hui, d'ouvrages critiques consultables sur l'œuvre romanesque de René Philombe auxquels nous pouvons nous référer pour éventuellement revoir notre copie. Pourtant, à en croire Ambroise Kom *René Philombe peut être considéré comme le père de l'insitution [sic] de la littérature au Cameroun* (quatrième de couverture de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*). L'autre difficulté était de ne pas pouvoir descendre sur le terrain afin d'effectuer certaines investigations concernant les lexiques et les traductions et cela à cause de l'éloignement du lieu de production des œuvres.

PREMIÈRE PARTIE

Contexte culturel camerounais

Cette première partie de notre travail se veut une préparation du terrain sur lequel nous allons évoluer. Elle est en lien direct avec l'œuvre romanesque de René Philombe. Cependant il convient d'abord de donner des précisions sur le terme *contexte*, qui, selon Makouta M'Boukou¹², est très important lorsqu'on veut aborder une œuvre littéraire négro-africaine.

L'œuvre ne doit jamais sortir de son contexte, nous dit-il. Et il ajoute : *ce qui signifie qu'elle ne doit pas être abordée de l'extérieur*, entendons, en excluant son contexte. Autrement dit, l'environnement socio-historique, économique, politique, culturel constituent la porte d'entrée de l'œuvre d'un auteur comme René Philombe par exemple. Mais,

... *Ce contexte est à mille facettes qui doivent être embrassées d'un seul coup de regard pour que l'œuvre livre ses secrets, pour que son message soit perçu. Il faut accepter l'idée qu'un texte soit perçu comme un signe, et un livre comme un code, ou un message codé. Le signe doit être interprété, le texte décodé, décrypté pour mieux permettre l'accès au message*¹³ [précise-t-il].

Cette approche du terme *contexte* s'oppose bien évidemment à celle par exemple des défenseurs du structuralisme, entendons, cette démarche qui

... *a vocation scientifique, où son travail est d'ordre non pas idéologique mais théorique, ce n'est qu'à l'œuvre – sur le terrain – qu'il peut se saisir, dans l'exploitation de ses différents matériaux : un discours général a ici toutes chances de n'être que bavardage et vanité*¹⁴.

Il s'agit pour les théoriciens du structuralisme de travailler directement avec les trois romans de René Philombe : *Sola ma chérie*¹⁵, *Un Sorcier blanc à Zangali*¹⁶ et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*¹⁷, sans tenir compte des facteurs qui ont plus ou moins présidé à leur rédaction. Ce qui, d'ailleurs, cadre bien avec notre travail qui consiste à décrypter les textes littéraires de René Philombe dans leur ensemble et leur singularité en passant, bien sûr, par le contexte, mais sans oublier toutes les autres théories relatives au structuralisme qui peuvent nous être utiles.

Ayant tous les deux pour cible le texte littéraire, on peut dire que le structuralisme et le contexte constituent finalement deux approches différentes du texte ou de l'énoncé qui, non

¹² J.-P. MAKOUTA M'BOUKOU, *Introduction à l'Étude du Roman Négro Africain de Langue Française*, Abidjan, NEA/CLÉ, 1980, 349 p., cité par Gervais MENDO ZE, *La prose romanesque de Ferdinand OYONO, Essai d'analyse ethnostylistique*, Yaoundé, P. U. A., 2006, 525 p., p.21.

¹³ *Idem*, p. 21.

¹⁴ Oswald DUCROT, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Éd. du Seuil, 1968, p. 7.

¹⁵ *Sola ma chérie*, *op. cit.*

¹⁶ *Un sorcier blanc à Zangali*, *op. cit.*

¹⁷ *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, *op. cit.*

seulement se complètent, mais également visent un même objectif, à savoir, rendre le texte accessible à un plus grand nombre de lecteurs et faciliter sa compréhension.

Au final, la vérité de l'œuvre romanesque de René Philombe se trouve dans l'application de la méthode structuraliste ou de la méthode contextuelle. Les autres moyens de communication comme le paratexte, le métatexte, le péritexte, l'hypertexte ne seront pas négligés, nous y reviendrons longuement dans un autre chapitre. Toutefois, sur le plan purement critique, il est indispensable d'avoir le texte comme outil de travail. Cela, parce que le contexte et l'étude de la structure du texte ne sont là que pour nous aider à mieux cerner le texte. Ce sont des clés d'ouverture qui interviennent en seconde position.

Mais, à regarder les œuvres africaines de près, on a l'impression que presque toutes exigent une connaissance de leur contexte au préalable, sinon on risque de passer à côté du sujet. Le contexte apparaît ainsi comme une condition nécessaire pour pouvoir étudier une œuvre africaine. Celui-ci n'est pas seulement une voie d'accès au texte, mais le texte lui-même sous une certaine forme, dans un état virtuel.

Par ailleurs, en se référant à l'étymologie du terme *contexte*, on a d'une part, le préfixe *con* du latin *cum*, avec, et d'autre part, le suffixe, *textus* qui signifie tissu, enchaînement, liaison d'idées, toujours en latin. Le contexte serait donc une liaison d'idées qui va avec...

En d'autres termes, le texte ne se présente jamais seul, il est toujours associé à un ou plusieurs éléments qui sont à son origine. Le texte et le contexte semblent ainsi se compléter et entretenir une certaine complicité. C'est le cas des textes littéraires africains comme ceux de René Philombe qui nous préoccupent dans cette recherche. Notre démarche rejoint ainsi celle de Mendo Ze qui déclare :

L'analyse des textes africains devrait avoir pour préalable d'approche critique la connaissance du contexte d'énonciation. Pourquoi ?

Le contexte désigne l'ensemble des conditions sociales impliquées dans l'étude des relations entre le comportement social et l'utilisation de la langue. En outre, les données communes à l'auteur et au destinataire d'une œuvre sur la situation culturelle et psychologique référentielle, les expériences et les connaissances de chacun des deux, constituent le contexte de situation¹⁸.

Aussi allons-nous maintenant porter notre regard sur les contextes historique, géographique et culturel qui sont sous-jacents dans l'œuvre romanesque de René Philombe.

¹⁸ *La prose romanesque de Ferdinand OYONO, op. cit., p. 22.*

Chapitre I

Contexte historique et géographique

À travers ce contexte, nous nous proposons de répondre aux trois questions suivantes : où René Philombe a-t-il écrit son œuvre romanesque ? Quels sont les principales dates et les principaux événements qui se sont produits et qui ont influencé d'une manière ou d'une autre l'œuvre du romancier ? Et enfin, quels sont les principaux personnages qui ont marqué l'histoire à cette époque ?

I. Lieu d'écriture

Le lieu d'écriture de René Philombe est l'Afrique et plus précisément le Cameroun. Par conséquent, nous allons nous pencher particulièrement sur ces deux lieux ou espaces géographiques.

Afrique

L'Afrique est un continent qui compte 53 pays, répartis en 5 régions géographiques : l'Afrique du Sud, du Nord, de l'Est, de l'Ouest et l'Afrique centrale. Il s'agit, en fait, d'un macro-espace (par opposition à micro-espace) qui a la particularité d'avoir deux races qui ont donné les dénominations Afrique Noire et Afrique 'Blanche'¹⁹.

À la question de savoir où René Philombe écrit son œuvre romanesque, nous répondons : en Afrique.

En réalité, nous sommes sur les traces de J.-P. Goldenstein dans son livre, *Pour lire le roman*²⁰, qui traite de la question de l'espace romanesque. En effet, l'auteur fait de la question *où se déroule l'action* une préoccupation majeure. Autrement dit, il est important de déterminer le lieu d'écriture que le romancier a choisi pour faire rêver le lecteur, ou alors qui lui a été imposé d'une manière ou d'une autre. Ce lieu peut ainsi être réel ou fictif.

¹⁹ Afrique 'Blanche' appellation pratiquement inusitée qui renvoie aux pays du Maghreb et à une bonne partie de la population de l'Afrique du Sud.

²⁰ J.-P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Éd. A. De Boeck, 1983, 128 p.

Mais, avant de poursuivre notre recherche, qu'entendons-nous par macro-espace en parlant de l'Afrique²¹ ? Le terme macro-espace peut se définir comme une vaste étendue qui se rapproche d'une grande surface, d'un horizon qui s'étend à perte de vue. L'espace se définit ainsi par rapport à la grandeur de l'étendue. Un petit espace serait, lui alors, synonyme de micro-espace.

Géographiquement donc, l'Afrique constitue un macro-espace qui, sur le plan de la littérature en général et du roman en particulier, peut se révéler incommensurable, sans frontières. C'est dire que l'Afrique peut être perçue soit comme un espace purement géographique, soit comme un espace littéraire, mieux, un grand espace littéraire qui n'a cessé d'inspirer les écrivains et les romanciers africains, en l'occurrence René Philombe qui nous intéresse ici. C'est sans doute ce qui a fait dire à Goldenstein que :

L'utilisation de l'espace romanesque dépasse [...] de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter²².

Autrement dit, la vérité ou la réalité de l'espace dans le roman est à chercher surtout ailleurs (dans le contexte et la fiction), même si cet espace est suffisamment représentatif, conventionnel. Cet espace est par conséquent loin d'être géographique ou physique, il est davantage un non-lieu, une virtualité qui renvoie à un nombre infini de projections et de significations.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali* (1969) par exemple, l'espace africain est tour à tour représenté par les localités suivantes : Ongola, Mvolyé, Zangali, Pala, Beti-Belongo ; dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (2002) par Kondengui, Makénéné, Yaoundé, Nkol-Azombo, Rendez-vous-Bar et des noms de pays africains comme le Ghana, la Guinée, le Mali, l'Algérie ; dans *Sola ma chérie* (1966), par Mbani, Douala et d'autres noms de pays africains comme le Tchad, l'Égypte, la Lybie (sic), l'Algérie, pour ne citer que ceux-là.

En un mot, ce qu'on peut appeler 'espace africain' est synonyme de pays, de villes et villages, de lieux de service et de loisirs, avec leurs diversités. C'est un espace illimité qui tire son importance des réalités territoriales, des peuples de l'Afrique transformés en espaces de fiction. On peut ainsi y voir une certaine habileté de la part de René Philombe à faire de petits espaces des grands espaces, et finalement, un espace africain qui dépasse la seule dimension

²¹ S. ATANGANA ESSOMBA, *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais*, Mémoire de Master, Université Paris XII, année académique 2009-2010.

²² *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 88.

géographique. En réalité, il s'agit d'un espace métaphysique, entendons, une abstraction qui échappe à toute emprise, à tout contrôle, et qui subit continuellement le phénomène de la dilatation et de la démesure.

Appliqué à l'Afrique, l'espace africain apparaît comme un phantasme, c'est-à-dire le faux, au sens aristotélien du terme. En effet, il triomphe et confère à l'espace des pouvoirs insoupçonnés. Un petit village comme Pala par exemple représenterait ainsi toute l'Afrique et réciproquement. On peut légitimement se poser la question de savoir de quelle Afrique il s'agit dans l'œuvre romanesque de René Philombe ? De celle qui ressemble à cette *étendue enroulée, et qui se meut, [...] et qui n'a point d'intérieur [...] n'a rien à perdre*, dont parle Cheick Hamidou Kane, dans son roman *L'aventure ambiguë*²³, ou alors de celle dont il connaît bien les frontières des pays, des villes, des villages, avec son chapelet de problèmes comme le sous-développement, les guerres, la déshumanisation, etc.

Le rapprochement de l'espace africain avec le *Foyer Africain* qu'évoque Ferdinand Oyono dans *Le vieux nègre et la médaille*²⁴ va aussi dans le même sens. Il signifie que l'Afrique constitue non seulement un lieu de rencontre entre les Noirs et les Blancs, mais aussi un lieu démesurément ouvert et en mesure de répondre aux préoccupations humaines, philosophiques et littéraires des chercheurs. Ainsi, d'une façon implicite, nous avons déjà commencé à présenter globalement le Cameroun.

Cameroun

Comme tous les petits et les grands espaces africains évoqués plus haut, et dans lesquels on retrouve bien évidemment le Cameroun, et compte tenu de tout ce que nous venons de dire au sujet de l'espace africain, on peut dire que l'espace camerounais se présente comme l'Afrique en miniature. En effet, le Cameroun obéit rigoureusement aux mêmes principes d'élargissement, d'extension que l'Afrique. C'est un espace territorial dilaté, toujours à reconquérir, à réévaluer.

Logé dans un coin de l'Afrique (Afrique centrale) qui donne sur l'Atlantique, le Cameroun, qui a une superficie de 475 440 km², et une population de 19 406 100 d'habitants (chiffre de 2010) apparaît comme un lieu privilégié où René Philombe est né, en 1930, et où il a fait ses preuves dans le domaine de la littérature. Ce pays, dans ces conditions, a donc beaucoup de choses à nous apprendre. C'est un con-texte (de cum, élément qui va avec le

²³ Cheik Hamidou KANE, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, 209 p., pp. 100-105.

²⁴ Ferdinand OYONO, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956, 10/18, 1878 p., p. 57.

texte, liaison d'idées) qui a donné à la littérature africaine en général et à la littérature camerounaise²⁵ en particulier ses lettres de noblesse.

Tchého Isaac-Célestin nous en fournit d'ailleurs sa *carte littéraire*, autrement dit, sa *représentation graphique ou iconique [...] assortie de l'indication des zones d'origine de ses écrivains*.

Il s'agit d'un élément pouvant s'avérer d'un grand intérêt pour certaines recherches – sociocritiques notamment-. En effet, l'étude de la carte littéraire d'un pays renseigne, entre autres, sur le degré de contribution à la constitution du patrimoine littéraire national des différentes composantes géographiques du territoire considéré. Elle peut même fournir aux gestionnaires culturels des éléments utiles pour l'élaboration des objectifs et stratégies de développement dans ce secteur²⁶.

Cela veut dire que la notion de *territorialité* n'est pas absente ou ignorée en matière de littérature au Cameroun. Grâce à elle, on peut légitimement déterminer la partie du pays qui fait ou ne fait pas de publications en littérature.

Selon le même article,

le Cameroun septentrional est la partie où les vides sont de règle. L'on pourrait dire autant de l'Est; mais cette dernière [...] région semble compenser par la qualité ce qu'il faut bien appeler son déficit en quantité : Pabe Mongo est l'exception confirmant la règle²⁷.

Par contre, la partie sud du pays offre au public un exemple éloquent en termes de publications. Nous en avons pour preuve cette liste d'écrivains et de romanciers que nous fournit Tcheho, qui, d'ailleurs, n'est pas exhaustive :

*Mongo Béti, Francis Bebey, Were Were Liking, Pabe Mongo, Paul Dakeyo et autres René Philombe, Patrice Kayo, Kenjo Jumbam, Mbella Sone Dipoko, Charly-Gabriel Mbock...*²⁸ sans oublier Ferdinand Oyono, Calixte Beyala, Gaston Paul Effa...

Nous tenons à souligner tous ces aspects pour dire que René Philombe fait partie des *plénipotentiaires de la plume* au Cameroun et que sa première publication, en 1964, *Lettres de ma cambuse*, lui a valu le Prix Mottart de l'Académie française.

²⁵ Marcelin VOUNDA ETOA, *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale*, Yaoundé, P. U., 2004, 275 p.

²⁶ *Ibidem*, p. 41.

²⁷ *Ibidem*, p. 43.

²⁸ *Idem*, p. 43.

C'est pour nous l'occasion de dire un mot sur la littérature francophone et sur la littérature anglophone au Cameroun, puisque le français et l'anglais en constituent les deux langues officielles, à côté d'une multitude de langues locales.

Littérature francophone

La littérature francophone fait naturellement penser à la francophonie. Selon le *dictionnaire de la littérature française et francophone*, Larousse, 1987, *l'adjectif francophone caractérise un individu ou une collectivité qui parle français ; le mot francophonie désigne cet état de fait ou l'ensemble de ces collectivités.*

Comme pays francophone, le Cameroun pratique par conséquent une littérature francophone dont René Philombe est l'un des premiers représentants. Et ce qui caractérise principalement cette littérature c'est qu'elle baigne encore souvent dans l'oralité. Beaucoup de contes, de proverbes, de fables, de légendes sont dits oralement et non lus, tout simplement, parce que les détenteurs de cette littérature n'ont jamais appris à lire et à écrire le français, surtout dans la partie nord du pays. C'est sans doute ce qui a fait dire à Clément Dili Palaï et Kolyan Dina Taiwe de l'université de Ngaoundéré (une université située au Nord du Cameroun) que les ouvrages sur la littérature qui existent aujourd'hui au Nord Cameroun sont créés dans

... un contexte de pure oralité. Ils donnent une idée des richesses dont regorge l'orateur : une foule d'idées sur la culture et l'amour du beau, du beau lui-même, donc de l'art. Ces œuvres ne sont pas des études sur des créations orales, elles sont elles-mêmes l'essence écrite de l'oral²⁹.

Par ailleurs faute de l'élément écriture pour pouvoir atteindre d'autres horizons, la littérature francophone camerounaise du Nord demeure confinée dans un tout petit espace du pays, mais ses ambitions restent d'atteindre un jour le caractère universel de toute vraie littérature.

Enfin l'influence de la littérature française sur les autres littératures camerounaises est réelle, notamment sur la littérature anglophone. On parle généralement ainsi de la littérature anglophone d'expression française ; et concernant la littérature francophone, de la littérature francophone d'expression française. Dans tous les cas, la littérature française a toujours son

²⁹ *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale, op. cit., pp. 50-51.*

mot à dire. Elle semble ainsi faire le pont entre les littératures et consolider sa dimension universelle.

Littérature anglophone

La littérature anglophone constitue l'autre volet de la littérature au Cameroun. Avec elle, on est normalement dans l'anglophonie, c'est-à-dire, l'état de fait d'un individu ou des collectivités qui parlent anglais, en paraphrasant le modèle de la définition que Larousse nous a donnée concernant la francophonie.

Mais, on a l'impression aujourd'hui que c'est le Commonwealth qui symbolise et regroupe tous ces pays et leurs sympathisants qui font usage de l'anglais. La Francophonie serait ainsi l'équivalent du Commonwealth en termes d'institution internationale.

La littérature camerounaise anglophone, qui nous vient de l'héritage colonial britannique,

*... est assez riche, comme en témoignent les œuvres de Sankie Maimo, Mbela Sonne Dipoko, Bole Butake Shadrack, Ambannasson, Hansel Ndumbe Eyoh, Bate Besong, Anne Tanyi-Tang, Nkemngong John Nkengasong, Linus Asong, Kenjo Jumban et beaucoup d'autres auteurs peu connus du grand public. Si les œuvres publiées avant 1972 comme *I am vindicated* (1958) de Sankie Maimo ainsi que *A few Nights and Days* (1966) et *Because of Woman* (1968) de Mbela Sonne Dipoko ne trahissent pas de façon remarquable l'influence du français, celles publiées dès 1972 nous rappellent que le français reste très présent dans l'univers linguistique du Cameroun anglophone³⁰.*

Les raisons de cette trahison dont parle George Echu sont multiples. Il signale notamment le fait que la plupart des étudiants camerounais anglophones ont fait leurs études dans la seule université qui existait au Cameroun, à Yaoundé, à l'époque, où francophones et anglophones se côtoyaient dans les diverses structures universitaires : bibliothèque, restaurant, terrains de sport... Une autre raison, et non des moindres est que facilement :

Les écrivains anglophones recourent généralement aux termes français afin d'exprimer avec éclat certaines réalités qui n'auraient pas pu être véhiculées de la même façon en employant les mots anglais. À titre d'exemple, citons les lexèmes 'planton' et 'indemnité' qui figurent dans la nouvelle de Pitt Tah Tawang (1979), 'radio-trottoir', 'vieux-capable' et 'petite amie' employés par Juliana Makuchi Nfah (1979). De toute évidence, les substantifs

³⁰ La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale, *op. cit.*, p. 55.

« planton » et « indemnité » proviennent du registre administratif. Bien qu'il existe des équivalents anglais « ordely » et « allowance » respectivement [...] la langue de Voltaire jouit d'un statut privilégié au Cameroun³¹.

Avec ce propos, nous pensons avoir dit l'essentiel sur l'influence du français sur l'anglais, ou alors de la littérature francophone sur la littérature anglophone au Cameroun. Les deux littératures en définitive cohabitent et entretiennent des rapports de complémentarité qui font que la littérature camerounaise apparaisse comme une littérature polyvalente et originale.

Notre lieu d'écriture étant ainsi précisé, nous allons maintenant traiter le second élément de notre contexte historique et géographique, à savoir, les principales dates et les principaux événements qui le caractérisent.

II. Dates, événements historiques et temps

Les dates et les événements historiques dont nous voulons parler concernent les trois romans de René Philombe qui constituent notre corpus. Nous les étudions ensemble parce qu'ils sont tous en rapport avec les principaux moments de l'Histoire du Cameroun de l'époque.

Leur importance est ainsi double : elle permet de se référer aux dates et aux événements qui entourent l'œuvre romanesque de René Philombe, elle vise également à nous aider à bien cibler son esthétique. En d'autres termes, le déroulement du temps et les événements qui les accompagnent font partie intégrante de l'œuvre du romancier.

L'intervalle de temps qui nous préoccupe ici va des années 1950 à 1970. Il s'agit, primo, de l'intervalle de temps au cours duquel René Philombe a écrit ses romans ; secundo, de la colonisation en sa phase terminale ; tertio, de l'indépendance du Cameroun en 1960, et enfin, de la première décennie de la décolonisation. En tout, quatre repères historiques remarquables autour desquels tourne ce volet de notre recherche. Nous pouvons les désigner par le temps d'écriture.

Nous entendons par le temps d'écriture le temps réel et fictif que René Philombe a consacré pour écrire ses romans. L'expérience quotidienne nous montre que, pour écrire, il faut du temps et la marque de l'écriture dans un ouvrage tient, elle aussi, compte du temps car elle peut s'effacer ou se détériorer. C'est dire que le temps est incontournable dans l'écriture d'un roman. On peut se poser la question de savoir si le temps que Philombe a consacré à

³¹ *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale, op. cit., p. 57.*

écrire ses romans court encore, ou s'il est déjà complètement consommé ? Et si ce n'est pas le cas, qu'en reste-t-il ?

Selon une certaine opinion, *la peinture est un art dans l'espace, (et) le roman est un art dans le temps*³². En d'autres termes, ce qui fait le roman, c'est la façon dont le romancier fait usage du temps. Le temps apparaît ainsi comme un moyen, un instrument avec lequel on écrit un roman. Un bon roman serait finalement celui où le romancier excelle dans la manipulation du temps. En effet,

*Il choisit parmi les différentes possibilités qui lui sont offertes celles qui, à son avis, rendront le mieux sa pensée, celles qui donneront au livre le rythme original dont il ne saurait se passer sous peine de tomber dans l'insignifiance*³³.

L'usage du temps de l'écriture n'est donc pas du temps perdu ou du temps fragmenté et remis en forme inutilement, mais du temps pour créer une œuvre romanesque exemplaire, une œuvre d'art. On peut dire que l'écriture d'un roman ne s'improvise pas, elle passe par des combinaisons temporelles parfois complexes et jusqu'ici inimaginables. C'est dire que dans l'écriture de son œuvre romanesque, Philombe a mis en place sa façon propre de 'jouer' avec le temps et même de le dompter. Il s'agit de l'esthétique du romancier qui peut être voisine de celle d'un autre romancier, mais tout en gardant son originalité. Goldenstein nous donne des précisions sur cette notion du temps en ces termes :

*Lorsque l'on envisage le temps dans la création romanesque, il faut considérer à la fois le temps externe à l'œuvre, c'est-à-dire l'époque à laquelle vit, ou a vécu, le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre (sans oublier la période historique au cours de laquelle est censée se dérouler l'action), et le temps interne à l'œuvre : la durée de la fiction, la façon dont la narration en rend compte, le temps de la lecture*³⁴.

Avec ces orientations, comment concrètement les années 50–70 couvrent le temps externe et le temps interne à l'œuvre romanesque de René Philombe, avec bien évidemment son œuvre posthume, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (2002) ? Nous incluons cette dernière publication parce qu'une chose est la date de publication d'une œuvre, et une autre sa date d'écriture. Cela pour dire que, Philombe a probablement aussi écrit son dernier roman dans l'intervalle de temps que nous avons retenu. Cette ultime publication serait ainsi à cheval

³² *Pour lire le roman, op. cit.*, p.103.

³³ *Ibidem*, p. 85.

³⁴ *Ibidem*, p.103.

entre la période coloniale et la période postcoloniale. Deux périodes capitales qui ont fait couler beaucoup d'encre non seulement en Afrique, mais aussi dans le monde à cette époque, et pour lesquelles Philombe s'est particulièrement illustré. Il a fait de sa plume, mieux, de *sa bouche, celle des malheurs qui n'ont point de bouche*³⁵. Il n'y a qu'à voir comment le romancier parle d'un personnage comme le R. P. Baezer, curé de Nkol-Azombo, et de l'administration coloniale dans cette dernière œuvre.

Temps externe à l'œuvre

Le temps externe à l'œuvre peut être défini comme le temps qui tourne autour de l'œuvre romanesque de René Philombe. Il est circonstanciel et concerne aussi bien l'écrivain que le lecteur. Ce temps se divise en deux parties : le temps externe à l'œuvre de l'écrivain et le temps externe à l'œuvre du lecteur.

Temps externe à l'œuvre de l'écrivain

Ce temps commence en 1930, date de la naissance de René Philombe, et va se poursuivre en 1964, autrement dit, à la date de la première publication de *Lettres de ma cambuse*.

Il s'agit selon les auteurs de *La littérature africaine francophone* (1991), d'un

*... recueil de nouvelles, toutes inscrites dans la tradition populaire, pleines de personnages pittoresques et d'histoires quotidiennes, liées à la réalité camerounaise. Langue très imagée, parfois poétique*³⁶.

Philombe, en effet, fait ses premiers pas dans la littérature avec cette nouvelle que nous pouvons considérer comme son deuxième acte de naissance. L'écrivain 'renaît', il a alors 34 ans. Il jouit désormais de deux actes de naissance à la fois, dans le temps externe à son œuvre littéraire : l'un sur le plan individuel et l'autre sur le plan intellectuel et de l'écriture. On peut se poser la question de savoir si cette double naissance a joué un rôle significatif sur l'ensemble de l'œuvre romanesque de Philombe. Autrement dit, naître

³⁵ Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1971, 155 p., p. 22.

³⁶ J. GUYAZ, D. BUERKI, et alii, *Littérature africaine francophone*, Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, 1991, 98 p., p.27.

humainement et naître intellectuellement ont-ils un impact sur l'esthétique romanesque de l'écrivain ?

Apparemment, nous sommes dans une succession d'événements heureux pour René Philombe qui vont non seulement le marquer à vie, mais aussi lui donner le souffle et le courage de pouvoir faire face à sa maladie, aux vicissitudes politiques et coloniales de l'époque, à la pauvreté ambiante, etc. Il s'agit, en fait, des souvenirs agréables indélébiles liés à un certain bonheur d'exister et d'avoir conduit sa première œuvre littéraire à terme. À ce sujet, S. Freud n'affirme-t-il pas sous la plume de Nelly Lecomte dans son ouvrage : *Le roman négro-africain des années 50 à 60*, qu'

... on ne retient généralement du passé que ce qui est agréable. Ce fonctionnement sélectif de la mémoire assure en effet le maintien de la bonne santé de l'esprit, par l'évacuation d'une grande partie des événements désagréables³⁷.

En un mot, les deux actes de naissance de Philombe enregistrés aujourd'hui dans la disquette des souvenirs apparaissent comme des moments privilégiés, importants, affectifs qui sont peut-être à l'origine de son esthétique romanesque. D'une première 'nouvelle' qui a reçu un prix de l'Académie Française, la plume de l'écrivain a coulé jusqu'à produire trois romans (que nous avons déjà cités), des pièces de théâtre et des poèmes.

Signalons que l'année 50 que nous avons retenue comme repère dans notre intervalle d'étude est encore devant nous, mais elle ne va pas tarder à venir.

En 1948, Philombe décroche son C. E. P. E. (certificat d'études primaires et élémentaires) et s'ensuit son entrée à l'école primaire supérieure (l'appellation n'est pas de nous), où il va interrompre définitivement sa scolarité, en deuxième année. Notre nouvelliste, contrairement à ses pairs Mongo Béti et Ferdinand Oyono, qui vont aller poursuivre leurs études en Europe, va 's'occidentaliser' sur place, sans doute faute de moyens financiers et de mécènes pour l'aider à sortir du pays.

Cette sédentarisation de Philombe, qu'on ne peut pas considérer comme une mauvaise chose en soi aujourd'hui, nous amène à porter un regard sur les phénomènes de l'immigration et de l'émigration dans le monde en général, et en Afrique en particulier. En effet, dans les années 50, ce phénomène était presque inexistant. *Chemin d'Europe*³⁸ (1960) de Ferdinand Oyono dont le titre seul est déjà très évocateur, nous montre, avec son personnage Aki

³⁷ Nelly LECOMTE, *Le roman négro-africain des années 50 à 60*, Paris, L'Harmattan, 1993, 358 p., p. 64.

³⁸ Ferdinand OYONO, *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard (10/18), 1960, 189 p.

Barnabas, comment ce chemin vers l'Europe n'était pas l'apanage de tout le monde en Afrique et combien il en a souffert. Les Africains qui allaient poursuivre leurs études en Europe pratiquaient ce qu'une certaine opinion politique appelle aujourd'hui une immigration 'choisie' et non en masse. Le choix de Philombe d'étudier, de faire sa vie et d'écrire sur place au Cameroun porte ainsi un sceau particulier. Il s'agit d'un témoignage, d'un message, d'une éducation destinée non seulement aux Africains, mais également à tous les immigrés et émigrés à travers le monde.

Par ailleurs, il faut aussi noter le caractère plus original, atypique d'une œuvre littéraire produite par un écrivain sédentaire. Cette œuvre semble avoir un cachet particulier synonyme d'une certaine pureté et d'une certaine fraîcheur. Nous allons y revenir amplement dans les prochains chapitres.

En outre, on voit aussi se profiler la problématique de l'ailleurs qui est liée à celle de la sédentarisation, mais, nous n'allons pas explicitement l'aborder ici, car, elle nous éloigne des dates et des événements historiques qui ont marqué la vie de l'écrivain.

En 1955, Philombe tombe malade, il est atteint d'une maladie (polynévrite, selon la présentation de la couverture de *Sola ma chérie*) qui va lui faire perdre l'usage de ses jambes, mais pas de sa tête, qui devient pour lui non seulement une partie compensatrice de son corps, mais aussi une énorme machine de production littéraire.

René Philombe se présente ainsi comme une personne réelle et non comme un personnage dont le temps a meublé l'existence et particulièrement le côté intellectuel. En écrivant, il fait ainsi implicitement son autobiographie.

En 1960, l'année de l'indépendance du Cameroun, Philombe, curieusement, ne publie aucun livre. On dirait que l'écrivain prend du recul par rapport au grand événement de l'année ou alors il n'en croit pas ses oreilles, parce que, enfin, ce jour tant attendu est arrivé. À travers ce silence, on peut également voir une fine et douce stratégie pour se préparer à vivre la décolonisation, la colonisation étant terminée. Le sorcier blanc de Zangali va enfin arrêter son intrusion coloniale et permettre à Bedi-Ngula de sortir de son maquis, en caricaturant un peu les titres des romans : *Un sorcier blanc à Zangali* (1969) et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (2002).

Sola ma chérie (1966), paraît à l'aube de la décolonisation. Son titre, très évocateur, renvoie sans doute à ces moments de 'grand amour' que les Camerounais ont dû connaître après leur indépendance. Beaucoup en ont profité pour se marier, mais à quel prix ? L'Indépendance du Cameroun signifiait-elle qu'on devait forcer les jeunes femmes à se marier (cas de Sola), les maltraiter, les humilier, remettre en question les valeurs ancestrales

ou chrétiennes, pratiquer la raison du plus fort, bref, se permettre toutes sortes d'abus et de désordres à Mbani ? En d'autres termes, l'indépendance peut-elle être considérée comme le début d'une nouvelle 'colonisation' interne, cette fois-ci, entre les Camerounais ? À quand donc finalement la date de la prochaine indépendance ou décolonisation, peut-on se demander, et quel rôle les Camerounais eux-mêmes doivent-ils jouer pour jouir effectivement et pleinement de leur indépendance ?

Enfin, en 1970, le Cameroun a 10 ans d'indépendance qui vont le conduire à la réunification du Cameroun anglophone et du Cameroun francophone, précisément en 1972. Toutes ces dates et tous ces événements historiques, Philombe les a vécus dans son pays natal, il en a sans doute été marqué profondément. Il peut par conséquent les exploiter dans ses romans d'une manière ou d'une autre, à sa guise. On voit ainsi la mainmise de l'écrivain sur l'histoire et sur ce qui se passe autour de lui. Une date et un événement cependant vont lui échapper celle de son décès et le phénomène de la mort, le 21 octobre 2001.

Nous venons d'achever là, sans avoir la prétention d'être exhaustif, le temps externe à l'œuvre de Philombe, maintenant, nous allons nous pencher sur le temps externe à l'œuvre du lecteur. Il s'agit de compléter ce tableau sur lequel nous travaillons. Car, il ne peut logiquement y avoir d'écrivain sans lecteur, sans public, ou de lecteur sans écrivain. Le sort de l'écrivain et du lecteur sont ainsi étroitement liés.

Temps externe à l'œuvre du lecteur

Le temps externe à l'œuvre du lecteur, selon Goldenstein,

... est fortement conditionné par l'époque à laquelle il vit, par l'âge qu'il a au moment où il découvre le roman³⁹.

En d'autres termes, ce temps renvoie à l'histoire d'un pays, d'une part, et à l'individu, d'autre part. Il s'agit, en fait, de la réaction du lecteur par rapport à une œuvre donnée. Cette réaction peut confirmer ce que l'on sait déjà, rappeler des souvenirs, établir des liens avec d'autres lectures, ou tout simplement placer le lecteur dans une situation de découverte, d'étude. À ce sujet, Nelly Lecomte affirme :

³⁹ Pour lire le roman, *op. cit.*, p. 104.

*Le lecteur plonge dans un tourbillon d'événements, dont il essaye de faire la synthèse pour se retrouver lui-même au milieu des influences sociales qui surgissent de toutes parts, notamment de ses propres expériences personnelles*⁴⁰.

Cette réaction peut même aussi être à l'origine de toutes sortes de sentiments, d'émotions. À ce niveau, les théories de Senghor, Sartre, Delafosse, sur une disposition naturelle émotive de la race noire uniquement semblent ainsi partisans, arbitraires et non fondées. En effet, tout lecteur, qu'il soit noir, blanc ou jaune, est susceptible, devant une œuvre, d'éprouver des sentiments, des émotions, un peu comme s'il était dans une salle de cinéma ou devant une scène de théâtre. L'affectivité apparaît ainsi non comme l'apanage d'une race, mais de tout lecteur aux prises avec la réalité d'une œuvre littéraire. Elle fait partie intégrante du temps externe à l'œuvre du lecteur qui la consomme.

C'est dans cette perspective que la colonisation par exemple n'a cessé de susciter parfois des sentiments de tristesse, et même de haine à l'égard des anciens colonisateurs chez bon nombre de lecteurs camerounais, notamment ceux qui sont nés avant l'Indépendance du Cameroun. On dirait que ces lecteurs revivent en direct et avec beaucoup d'émotions ces moments atroces où seul le Blanc avait droit à l'existence, à la liberté. C'est le cas de Philombe lui-même avec *un vieux numéro, mille fois lu, de la Révolution Africaine*⁴¹...

Comme lecteur, Philombe a l'air d'avoir choisi ce numéro de journal à dessein. Il le connaît probablement déjà par cœur. Et sa lecture en prison constitue tout un symbole, un langage. Ce lieu de grandes souffrances où il est privé de liberté ressemble à cette autre prison qu'est la colonisation. Psychologiquement, Philombe semble beaucoup plus touché par le phénomène de la colonisation qu'un simple lecteur, ou un lecteur né après la colonisation. C'est un lecteur averti qui est porté vers l'avenir de l'Afrique. Le nom du journal en témoigne.

On peut penser que le lecteur de cette époque rêvait aussi de paix dans le monde, après avoir vécu les deux guerres mondiales. Mais il n'est pas tout à fait sûr qu'une troisième guerre n'éclate pas du jour au lendemain. Il scrute donc un peu régulièrement l'horizon pour s'assurer que le calme est complètement et définitivement revenu dans le monde.

*C'était en 1915...*⁴² ce début du chapitre premier d'*Un sorcier blanc à Zangali* témoigne de ce temps où le lecteur est inquiet et se pose des questions. Il y a un an que la Première Guerre mondiale a commencé et jusqu'à présent, il n'y a aucun signe d'arrêt des

⁴⁰ *Le roman négro-africain des années 50-60, op. cit.*, p. 62.

⁴¹ *BNAM, op. cit.*, p. 17.

⁴² *USBZ, op. cit.*, p. 7.

hostilités, peut noter le lecteur externe à l'œuvre de Philombe, à travers l'année 1915. Il s'agit sans doute pour le romancier de situer historiquement son œuvre à l'égard du lecteur en lui donnant un repère significatif mondialement connu, et en même temps, de le préparer à lire un ou plusieurs aspects concernant précisément cette année ou cette époque.

Mais, l'inverse est tout aussi possible, cela dans la mesure où le roman notamment n'est pas un livre d'histoire, même si l'histoire y fait de temps en temps son apparition, mais une construction mentale qui a toujours tendance à sortir du cadre qui lui est dévolu, comme dans le Nouveau Roman où tout paraît dans une *orthodoxie inconfortable*⁴³. C'est ainsi qu'une date comme 1915 peut également correspondre à un autre événement ou une autre réalité dont l'auteur seul détiendrait le secret, ou alors tout simplement à une fantaisie de sa part. À ce sujet, Goldenstein affirme que :

*... certains romans se veulent véritablement a-chronologiques et que le lecteur ne trouve pas toujours alors un quelconque repère de datation. Dans les cas les plus fréquents cependant, le romancier prend soin de fournir clairement une série de jalons temporels qui ponctuent le déroulement de l'action*⁴⁴.

On est dans un jeu, dans une *illusion et contestation du récit*⁴⁵, selon les termes de Jean Ricardou. Car, aucune référence, aucune date, fût-elle très précise, ne renvoie plus rigoureusement à son premier sens. C'est un sujet de débat comme un autre sur lequel on peut recueillir divers points de vue, par exemple une indication déroutante qui peut vouloir dire le contraire de ce que pense le commun des mortels. Autrement dit, rien n'est plus fourni d'avance au lecteur qui puisse lui permettre de se situer dans le contexte suggéré. Le temps externe à l'œuvre du lecteur apparaît comme un temps où le lecteur doit lui-même définir et préciser les orientations.

Comme individu, le lecteur semble dépendant de son humeur au réveil et de sa forme du jour. C'est ainsi que le temps peut lui paraître long ou court, intéressant ou ennuyeux, selon les circonstances.

Dans le cadre de l'œuvre romanesque de Philombe, le lecteur semble être partagé entre le temps présent, caractérisé par les événements brûlants évoqués comme la colonisation, la décolonisation, les indépendances africaines et les deux guerres mondiales qui lui reviennent continuellement à l'esprit, et le temps à venir, caractérisé notamment par les incertitudes et les

⁴³ Jean RICARDOU, *Le nouveau roman*, Paris, Éd du Seuil, 1973, réédition, 1990, 258 p., p. 20.

⁴⁴ *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 107.

⁴⁵ *Le nouveau roman, op. cit.*, p. 42.

angoisses. Le lecteur est en quelque sorte tiraillé entre les souvenirs et les projections affectives. C'est un être qui oscille entre le passé et le futur. Une des nuits du R. P. Marius à Zangali décrit plus ou moins cet état d'esprit :

Après une nuit passée à même le sommier d'un lit de bambou, le R. P. Marius s'était levé aux premiers bruits du jour. Il se sentait quelque peu remonté⁴⁶...

Le missionnaire passe de la nuit au jour, de ses nombreux soucis pastoraux qui l'accablent à une lueur d'espoir. On a l'impression que les temps difficiles sont porteurs des temps de bonheur que le lecteur a hâte de voir, d'anticiper. Le temps externe à l'œuvre du lecteur apparaît comme un temps où pratiquement rien n'est donné au lecteur. L'œuvre qu'il a en main ne représente que le temps externe à l'œuvre de l'écrivain auquel il faut nécessairement ajouter le temps externe à l'œuvre du lecteur, sinon l'œuvre serait à moitié réalisée et le temps qui lui est imparti incomplet. Le lecteur a ainsi autant que l'écrivain son mot à dire sur la production du message d'une œuvre littéraire. Il est donc loin d'être tout simplement un consommateur inactif. Maintenant, que pouvons-nous dire du temps interne à l'œuvre romanesque de René Philombe ?

Temps interne à l'œuvre

On entend par le temps interne à l'œuvre celui qui est en action dans une œuvre donnée dont les personnages, l'écrivain, le lecteur sont les principaux acteurs. Il est réel et fictif. Comme dans le temps externe, le temps interne à l'œuvre de René Philombe se divise, lui aussi, en deux parties : le temps interne à l'œuvre de l'écrivain d'une part, et le temps interne à l'œuvre du lecteur, d'autre part.

Temps interne à l'œuvre de l'écrivain

Ce temps peut être défini comme un temps de concrétisation de ce qu'est un écrivain en général et un romancier en particulier, c'est-à-dire, un rêveur. Suite à tous les événements qu'il vit et toutes les situations qui se présentent à lui, l'écrivain ou le romancier recourt au

⁴⁶ USBZ, *op. cit.*, p. 95.

rêve non seulement pour lui-même, mais aussi pour les autres. On dirait que le rêve constitue un refuge, une thérapie pour lui. Et comme il est conscient qu'il n'écrit pas que pour lui-même, cette thérapie devient un médicament pour le public auquel il livre son œuvre. Ceci veut dire que la 'maladie' du romancier est contagieuse et que tout le monde peut en être atteint. Son souci d'écrire se veut ainsi de se soigner et de soigner le public qu'il suppose aussi être malade. Il est par conséquent en étroite relation avec son temps externe que nous avons développé précédemment.

En effet, dans le temps interne à l'œuvre de l'écrivain, le temps est venu de réagir, d'imaginer les choses et la vie autrement. Il faut désormais entrer en profondeur dans le (s) message (s) que véhicule (nt) l'œuvre. Autrement dit, c'est le moment de ressortir les principales idées de l'œuvre qui vont conduire à sa classification. Ainsi, on aura une œuvre qui sera représentative dans la littérature engagée ou alors déagée. C'est, en réalité, le temps de la fiction que Goldenstein considère comme un

... facteur déterminant, [car] il permet à la fois la transformation des situations narratives et des personnages qui leur procurent un soutien figuratif. Selon les romans, il couvre une période de quelques heures, de quelques jours, d'un mois ou bien s'étend sur des années voire sur plusieurs générations d'une même famille⁴⁷.

En un mot, c'est un temps difficile à contenir, parce qu'il est sujet à des rebondissements inattendus et extraordinaires. Dans l'œuvre romanesque de Philombe, il est exprimé par ce propos du commissaire à Massaga au sujet de la vengeance qu'il médite :

— ... Ce n'est pas ici, du reste, que tu chercheras à venger la mort de tes parents. Le Gouvernement ordonne que tous les Camerounais oublient le passé. La campagne de réconciliation nationale suit son cours, et...⁴⁸

Le passé dont il est question ici sous-entend beaucoup de choses. Il est chargé surtout d'atrocités et de toutes sortes de mauvais traitements de la part des autorités administratives de Nkol-Azombo. Or, dans la tête de Massaga, ce passé est encore présent. Autrement dit, l'oubli qu'on exige de lui n'est pas possible. On peut ainsi penser que Philombe veut ramener les événements passés à l'ordre du jour. Le passé apparaît pour le romancier comme un temps qui, soit n'existe pas, soit doit se conjuguer au présent compte tenu de son importance et de sa gravité.

⁴⁷ Pour lire le roman, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁸ *BNAM*, *op. cit.*, p. 64.

En outre, ce passé semble avoir un point de départ. Il commence à la mort des parents de Massaga et non aux tristes événements qui concernent tous les Camerounais comme la colonisation et la décolonisation. C'est donc un passé personnel et non collectif qui a peut-être besoin aussi d'une réconciliation personnelle et non nationale.

Toujours dans la même œuvre, ces paroles de Nga-Zanga :

— *Voilà des heures que je vous entends prononcer le mot **politique**. Je n'aime pas ce mot porte-malheur*⁴⁹.

Le temps d'échange entre Mekinda et Bedi-Ngula est compté à leur insu par Nga-Zanga. C'est un temps qui inquiète cette dernière parce que son fils en a déjà souffert de la part des autorités politiques et des représentants du pouvoir à Nkol-Azombo. Ce temps comporte un double aspect : d'un côté, il comble Bedi-Ngula malgré ce qu'il a déjà subi comme supplice en politique, de l'autre, il est objet de malheur pour Nga-Zanga. En d'autres termes, pour cette veuve, son fils unique devrait accorder son temps aujourd'hui à un autre sujet plutôt qu'à la politique. On peut ainsi dire que Nga-Zanga a son temps à elle, qui n'est pas celui de son fils, ni celui de son interlocuteur, encore moins celui de Philombe. Chaque personnage vit son temps interne à l'œuvre, qui est pris dans le temps commun à tous les personnages, avec lequel il fait le récit de l'œuvre. N. Lecomte affirme :

*Un même personnage ou différents personnages peuvent incarner des attitudes contradictoires à l'égard du temps. Le personnage africain, extrêmement flexible peut montrer un degré assez variable de conditionnement qui dépend des circonstances dans lesquelles il vit*⁵⁰.

Chaque personnage crée et vit en quelque sorte son temps qui est différemment compté et apprécié. L'expression *des heures*, peut par conséquent correspondre à un minimum de temps de deux heures, à une durée, le chiffre deux (2) étant considéré comme la marque du pluriel. Elle peut aussi être comprise comme une éternité. Dans ce sens, on n'est plus dans la durée selon Bergson, qui consiste à remplir le temps d'activités, comme le font Mekinda et Bedi-Ngula par leurs causeries d'ordre politique. Bergson et ces personnages africains semblent avoir la même conception du temps. Le temps, en un mot, est un espace qu'il faut remplir à sa guise et selon ses préoccupations.

⁴⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 169.

⁵⁰ *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit.*, p. 49.

Le temps d'échange entre Mekinda et Bedi-Ngula dure particulièrement. Il dénote l'importance du sujet sur lequel les deux hommes sont en train de débattre et de la perception qu'ils ont du temps. Ce temps est réellement à *l'image de la spirale*⁵¹ que le négro-africain se fait du temps dont parle Lecomte. En effet, selon les Négro-africains, *on attend que le temps passe. On marche avec la course du soleil*⁵². Ainsi, Mekinda et Bedi-Ngula ne sont pas pressés d'arrêter de causer politique, le temps est à leur portée, il faut par conséquent en profiter au maximum. Ils sont ainsi différents des Occidentaux qui courent après le temps comme si celui-ci allait leur échapper :

*Les villageois en effet se moquent de la hâte des Blancs. Ils ne la comprennent pas. Elle leur paraît insensée et déraisonnable*⁵³.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, le temps interne à l'œuvre y est aussi exprimé. Nous en avons pour preuve les deux exemples suivants :

– *Le soleil mourant inondait de son sang mordoré la cime crénelée [sic] de la forêt éternellement debout*⁵⁴.
– *Il a conduit toute la nuit, il a conduit toute la journée*⁵⁵.

Dans le premier exemple, *le soleil mourant* traduit la tombée de la nuit, aucune heure précise n'est indiquée, mais nous savons que le soleil *meurt* ou disparaît à l'horizon généralement vers dix-huit heures en Afrique sub-saharienne. Il s'agit du temps exprimé par le soleil d'une part, synonyme de la vie, de la lumière, et par la mort d'autre part, synonyme de l'extinction. Le 'soleil mourant' peut ainsi être schématisé par : la vie + la mort = le temps.

En réalité, il s'agit d'un oxymore qui traduit en même temps le temps qui est (la vie) additionné au temps qui se meurt (la mort). Le temps interne à l'œuvre de Philombe suggère ainsi deux temps qui se suivent : le temps de la vie suit celui de la mort, et après, le temps de la mort suit celui de la vie. Chaque temps apparaît comme étant le point de départ de l'autre, pourrait-on dire. Mais, en réalité, les deux temps ne se touchent pas, chacun fait son apparition quand l'autre n'est plus présent, c'est une course de relais en quelque sorte où le témoin fait défaut pour assurer le lien entre la vie et la mort, le passé et le présent. On peut, avec N. Lecomte, se poser les questions suivantes :

⁵¹ *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit., p. 61.*

⁵² *Idem, p. 61.*

⁵³ *Ibidem, p. 45.*

⁵⁴ *USBZ, op. cit., p. 51.*

⁵⁵ *Idem, p. 51.*

Que serait en effet le temps sans la naissance et la mort, sans le début et la fin ? Pourrait-on penser le temps sans ces notions ? Selon E. Kant et H. Bergson, nous portons l'intuition du temps et de la durée en nous. Mais cette intuition ne s'appuie-t-elle pas sur la finitude des choses ? Que serait le sentiment du temps sans la connaissance que nous avons de notre naissance et de notre mort ? De même P. Ricœur pense que le sentiment de la fuite du temps trouve son origine dans la conscience de la finitude des choses⁵⁶.

Vraisemblablement, beaucoup d'écrivains considèrent le temps comme une donnée qui tourne incontestablement autour de la vie et de la mort. Philombe n'en fait donc pas exception.

Le deuxième exemple : *il a conduit toute la nuit, il a conduit toute la journée*, traduit aussi ce temps interne à sa manière. C'est le cycle de 24 heures qui est mis en valeur. En même temps, on est toujours dans le rythme binaire de la vie en général : jour / nuit, homme / femme, vie / mort, etc. Ici, Philombe ne laisse pas son lecteur ou son public imaginer la suite de son discours. Il prend bien soin de préciser à quel moment du jour le R. P. Marius était au volant de sa voiture. 'Il a conduit' pendant 24 heures d'affilée, pourrait-on résumer le temps (la durée) de cette activité.

Pas une seule fois il n'a pensé à se reposer. Son idéal, tel une liqueur tonique, le tenait perpétuellement éveillé dans la cabine⁵⁷.

Le missionnaire, même à Zangali (en Afrique) court après le temps. Il n'a pas perdu ses habitudes occidentales. La nuit et la journée constituent un temps continu, linéaire à mettre absolument à profit non seulement aujourd'hui, mais également dans les jours à venir. On peut ainsi penser que Philombe, comme écrivain, veut mettre son temps au service de son personnage le R. P. Marius et réciproquement ; en même temps, il veut croiser le temps négro-africain avec le temps occidental pour pouvoir en sortir peut-être un temps intercontinental ou universel, qui servirait de base de réflexion et de référence à tous les écrivains.

Pour une certaine opinion, ce temps universel est une utopie, car, il semble inexistant, irréel et même difficile à appréhender. En plus, il viendrait tout simplement anéantir l'identité propre à chaque temps particulier existant (temps négro-africain, temps occidental), et qui correspond bien évidemment à un espace / temps littéraire précis ou encore à une littérature donnée.

⁵⁶ *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit., pp. 91-92.*

⁵⁷ *USBZ, op. cit., p. 51.*

La recherche d'une littérature universelle au détriment des littératures particulières comme la littérature camerounaise, africaine, française, américaine, asiatique, semble finalement comme une illusion, une entreprise sans objet qui ne correspond en définitive à aucun espace / temps précis, et donc, vouée à l'échec.

Par contre, rendre universelle son œuvre littéraire répond au souci réel de Philombe. En effet, il s'agit de faire la promotion de la littérature africaine en général et de la littérature camerounaise en particulier, en passant par son œuvre et pour une durée (temps) indéterminée. La problématique de la vocation d'une œuvre littéraire dans le temps se voit ainsi évoquée. Autrement dit, dans le cadre de son œuvre romanesque, peut-on dire que Philombe fait office d'écrivain uniquement pour assouvir ses passions ou alors pour essayer de faire prendre conscience à ses semblables de l'actualité sociopolitique, économique, culturelle de l'Afrique, par exemple ? Mieux, l'œuvre de Philombe est-elle de l'art pour l'art ? Le temps interne qui y est exprimé renvoie-t-il à quelque chose pour les Camerounais en particulier, et les Africains en général ?

Dire que Philombe fait de l'art pour l'art, c'est oublier par exemple qu'il a milité dans un parti politique au Cameroun (U. P. C. : Union des populations camerounaises), qu'il a fait la prison. Son personnage Bedi-Ngula pourrait même être lui-même, tellement il lui ressemble ! Dans ces conditions, l'écriture chez Philombe ne saurait être tout simplement un loisir, un passe-temps. C'est au contraire une véritable arme de combat pour se défendre contre ses adversaires et défendre ses idées. Comme ses contemporains écrivains en l'occurrence Mongo Béti, Ferdinand Oyono, il apparaît comme un romancier engagé qui pratique une *littérature engagée*, [...] dans laquelle, selon le *dictionnaire de la littérature française et francophone* (1987), on y trouve une masse d'interventions datées (lettres, articles, conférences) par lesquelles il [André Gide] prend position dans les conflits de l'époque. Et que la fondation *Les Temps modernes* de J.-P. Sartre va poursuivre.

La littérature engagée n'est donc pas l'apanage des seuls écrivains occidentaux, mais de tout écrivain qui se préoccupe des conflits de la société. Elle se manifeste ainsi en général par des termes tels que combat, subversion, arme, dont l'écriture doit servir de support. Négativement donc, c'est le temps de la révolte, du bras de fer, de la rébellion qui prend le dessus ; et positivement, c'est le temps de la paix, de la réconciliation, de l'amour qui assure un rebond.

Mais il y a un temps qui semble particulièrement préoccuper l'écrivain : le temps de faire prendre conscience à l'homme quel qu'il soit, de créer en lui un nouvel espace intérieur où il verrait la vie et les choses différemment. Autrement dit, dans la littérature engagée,

l'écrivain se soucie plus de toucher les cœurs en dénonçant les injustices sociales, en réfléchissant sur la condition humaine et en proposant une nouvelle *vision du monde*. Avec Éloïse A. Brière, dans *Le roman camerounais et ses discours*, (1993) on dira que

... *l'écriture est alors capitale dans le développement du sentiment de soi, de l'individuation. Cependant, l'écriture qui favorise le développement de la réflexion sur le plan personnel est, au niveau de la société, l'apanage du pouvoir*⁵⁸.

Ainsi, l'écriture agit sur l'individu lui-même et sur la société, par le biais du pouvoir. Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, la rencontre entre le R. P. Marius et ses ouailles peut être considérée comme un temps où le colonisateur est aux prises avec les colonisés, où les cultures africaine et européenne s'affrontent, où en fait l'homme règle ses comptes avec son semblable. En effet, que ce soit à Mvolyé ou à Zangali, presque les mêmes situations conflictuelles se présentent. Et le romancier se plaît à nous les écrire et décrire, non seulement pour nous donner la situation qui prévalait en Afrique pendant la période coloniale, mais également pour présenter aux uns et aux autres sa principale arme de combat contre la colonisation : l'écriture. Cela veut dire que l'engagement politique de Philombe passe par l'écriture. Toundi, dans le roman *Une vie de boy* de F. Oyono, en est un exemple, il a appris à lire et écrire à la mission aux côtés du père Gilbert, au point de pouvoir tenir un journal comme son patron. Philombe, lui, comme autodidacte, semble avoir appris à lire et écrire pour pouvoir s'engager aux côtés des colonisés et prendre position par rapport au phénomène de la colonisation, car,

*L'écriture – au niveau des peuples – est liée à cette [...] tentative de maîtriser le temps, de créer l'histoire [...] de remettre en cause le discours de ceux qui ont droit à la parole : les détenteurs du pouvoir. Puisque ceux-ci ont droit au discours sur le Noir ; écrire, pour ce dernier, ne peut être que subversif*⁵⁹.

L'écrivain abandonne ainsi un peu sa culture orale pour embrasser l'écrit. En d'autres termes, ce qu'il conçoit oralement, il le traduit par écrit. Il se situe ainsi entre l'oralité qui le caractérise originellement et l'écrit qui constitue une découverte intéressante pour pouvoir mener son combat. Il s'agit en réalité de jouer sur deux claviers, de confronter deux cultures au préalable en vue de se mettre à écrire. Dans ces conditions, Philombe apparaît comme un

⁵⁸ Éloïse BRIÈRE, *Le roman camerounais et ses discours*, Ivry, Éd. Nouvelles du Sud, 1993, 270 p., p. 190.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 193.

écrivain qui est à cheval sur l'oralité et l'écrit, et qui, pour écrire, doit nécessairement passer par sa langue maternelle. Il rejoint ainsi Makouta M'Boukou qui affirme :

L'écrivain négro-africain, dans la plupart des cas, pense en sa langue et s'exprime en français. De sorte qu'il faut considérer sa langue d'expression comme une traduction très soignée de sa langue maternelle⁶⁰.

Autrement dit, il est difficile à un négro-africain d'écrire sans faire ressortir ses origines linguistiques et culturelles. On dirait même qu'il ne peut pas s'y soustraire, car il perdrait dans une certaine mesure de son identité, et alors quelque chose manquerait à sa façon de s'exprimer. Il serait ainsi aisé de dire que Philombe lorsqu'il écrit, traduit l'ewondo⁶¹ en français. Il semble investi d'une double mission : d'abord de traduire sa pensée profonde en français, ensuite de la transmettre à son interlocuteur par écrit. Le temps interne à l'œuvre romanesque de Philombe serait ici un temps de traduction qui est tout de suite accompagné d'un temps de transmission. Il s'agit en réalité d'une suite logique d'exercices auxquels l'écrivain doit absolument se soumettre s'il veut communiquer non seulement avec ses voisins camerounais⁶², mais aussi avec d'autres peuples. Il en ressort par conséquent qu'écrire en Afrique n'est pas facile, mais que justement le temps est venu de traduire notre pensée sur tel ou tel sujet d'actualité et de l'écrire comme Philombe nous en donne l'exemple à travers son œuvre littéraire.

Cette écriture pourrait prendre le nom d'écriture africaine ou francophone', car elle est le fruit d'un processus, d'une opération qui part de la pensée profonde du négro-africain vers l'écriture en passant par la traduction. D'ailleurs, les philosophes et les penseurs africains comme A. Manga Bihina, M. Towa, ne parlent-ils pas de *la pensée africaine*, synonyme de la 'philosophie africaine' par opposition à la philosophie européenne, lorsqu'il s'agit de réfléchir sur les sujets relatifs à l'Afrique ? Sans nul doute les penseurs africains foncent consciemment ou inconsciemment vers l'écriture sans faire état des étapes antérieures sans lesquelles la pensée africaine n'existerait pas. Or, ces étapes antérieures représentent la quintessence même de la pensée africaine dont l'écriture n'est qu'un pâle reflet. Autrement dit, la vérité de l'écriture africaine ou francophone se trouve non dans l'écriture tout court, comme nous

⁶⁰ *Introduction à l'étude du Roman Négro Africain de Langue Française*, cité par G. M. NOUMSSI, « contacts et langues et appropriation du français dans le roman camerounais moderne » in *Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'océan indien*. Actes des journées scientifiques des chercheurs concernant la langue et la littérature, Dakar (Sénégal), 23-25 mars 2006, p. 230.

⁶¹ Ewondo : langue parlée surtout dans la partie Centre du Cameroun. Elle fait partie du continuum linguistique Fang-Beti-Bulu.

⁶² Le Cameroun compte plus de 200 langues locales.

l'entendons en Occident, (je pense, donc je suis = je pense, donc j'écris, en paraphrasant Descartes), mais dans l'oralité (état pur de la pensée), dans la traduction (état intermédiaire moins pur), et enfin dans l'écriture (état résiduel de la pensée). En caricaturant un peu, plus on sort de l'oralité pour tendre vers l'écriture, moins la pensée est rendue et donc plus trahie. La traduction apparaît ainsi comme un degré de trahison moindre que celle de l'écriture, et l'écriture comme le degré maximum de la trahison de la pensée.

Concrètement, le temps interne à l'œuvre romanesque de Philombe peut être perçu en somme comme un temps où le romancier utilise en quelque sorte les moyens du bord. Il n'en a d'ailleurs pas le choix face à la dictature des civilisations occidentales comme l'écriture arabe, les nouvelles technologies de l'information. C'est un temps où l'écrivain africain sédentaire éprouve particulièrement des difficultés pour exprimer sa pensée et où l'écriture lui apparaît comme un passage obligé, une condition sine qua non pour quiconque veut honorer et communiquer avec son lectorat.

Temps interne à l'œuvre du lecteur

À travers cette partie de notre travail, nous voulons faire le point sur les réactions et les témoignages des lecteurs d'hier et d'aujourd'hui, en commençant et en passant d'abord par René Philombe lui-même, premier lecteur des événements de son époque. Autrement dit, nous voulons considérer dans un premier temps le romancier comme un lecteur privilégié qui livre ses impressions sur un ou plusieurs sujet(s) donné(s), dans son œuvre, à un moment donné ; dans un second temps voir s'il est possible qu'il garde toujours les mêmes impressions aujourd'hui et dans les conditions actuelles. Mieux encore, la lecture des événements par le lecteur est-elle dynamique ou alors statique ? Goldenstein répond :

Tout comme le romancier, le lecteur est fortement conditionné par l'époque à laquelle il vit, par l'âge qu'il a au moment où il découvre le roman. Un lecteur du XIXe et un lecteur du XXe siècle n'abordent pas de la même façon une œuvre romantique qui traite du Moyen Âge⁶³.

Cette réponse à notre préoccupation concernant le temps interne à l'œuvre du lecteur nous fait ainsi penser, concernant l'œuvre romanesque de Philombe, à la colonisation, aux

⁶³ *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 104.

indépendances africaines et à la décolonisation. Il s'agit de trois épisodes importants qui étaient d'actualité à l'époque.

Dans *Sola ma chérie*, Philombe, sous le couvert d'un titre qui évoque les tendres sentiments qu'un amoureux peut éprouver envers sa bien-aimée, se cache une réalité bien triste. Le romancier lecteur vit en effet la période postcoloniale comme un temps difficile : il *fait chaud*⁶⁴ aussi bien dehors que dans son cœur. Cette chaleur n'épargne personne : les jeunes comme Nama et Etoga, les femmes comme Anaba, Sola et Katarina, les hommes comme Ateba Mimba, Linus Ossanga et Nkonda sont tous touchés, bref, c'est tout le village Mbani qui vit cette canicule et s'en plaint.

*Il faisait chaud. Et c'était drôle et curieux d'entendre le vieil homme [Linus Ossanga, le catéchiste] tonner sous cette chaleur étouffante*⁶⁵.

Autrement dit, même celui qui est censé incarner un certain calme dans le village souffre de cette chaleur, tellement elle est forte et écrasante. En effet, Philombe, à travers cette épouvantable chaleur semble faire une lecture de la période postcoloniale en Afrique en général, et au Cameroun en particulier. Apparemment, les Indépendances ne répondent pas à leur vocation de libérer les Africains, de susciter espoirs et paix. Au contraire, ce sont des moments terribles de chaleur qui règnent un peu partout et pour lesquels il faut à nouveau se mobiliser. On dirait que le temps de la décolonisation n'a rien apporté de positif. Tout continue comme si les colonisés d'hier n'étaient pas indépendants, comme si les colons continuaient à sévir dans les territoires d'outre-mer. Sola, le personnage central qui a donné le nom à *Sola ma chérie* incarne cette chaleur atroce, mieux, ces souffrances dont sont victimes les Africains. Des clameurs s'entendent partout.

Ces clameurs ne tardèrent pas à réveiller le petit village de Mbani. Une jeune paysanne âgée de vingt ans environ sortit à son tour et s'affala sous l'étroite véranda de sa case-cuisine. Ses hardes crasseuses et sa tête échevelée offraient un contraste poignant avec sa beauté fraîche et naïve. Revenue des champs, elle ne s'était pas encore débarrassée de son kulba - tenue de travail des paysannes, faite de vieilles robes en lambeaux.

Armée d'un morceau de bambou ramassé au hasard, elle s'était mise à se gratter le corps en écoutant les clameurs. Elle se grattait inconsciemment le corps, car les sissongos, les orties et bien d'autres herbes méchantes avaient posé sur elle des baisers amers. Autour d'elle une tribu de volailles jacassait et

⁶⁴ SMC, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 12.

fouillait dans le kulba en se disputant insectes et fourmis que la brousse y avait logés.

Tout en se grattant le corps, la jeune paysanne ne croyait pas respirer, par moments, l'air si pur et si suave de son milieu réel, mais celui, tout chargé de vapeurs infectes, du quartier de la Briqueterie vers lequel voltigeait son cœur. Le quartier de la Briqueterie⁶⁶ ? ...

Sola, la jeune paysanne nouvellement arrivée à Mbani doit faire face à plusieurs difficultés à la fois. Sur le plan vestimentaire, elle est presque nue, son kulba⁶⁷ lui couvre à peine le corps, dans lequel des bestioles et des herbes méchantes ont élu domicile. Dans ces conditions, Sola ne peut que perdre de sa beauté et de son éclat et songer à un retour à la Briqueterie⁶⁸, c'est-à-dire, à la case départ, synonyme de la colonisation. Philombe, avec ce sombre tableau, nous présente l'Afrique en proie à toutes sortes de maux pendant la période postcoloniale. Ce continent, qui était jusqu'ici beau, calme, plein d'espoirs est entré dans une autre phase de son histoire qui l'inquiète. Un peu partout, c'est la même 'chaleur' morbide qui règne, c'est la même désolation. Quand l'Afrique va-t-elle se débarrasser de son kulba pour revêtir un habit neuf digne d'elle, semble ainsi se demander le romancier lecteur ?

Il s'agit là d'une lecture personnifiée et chosifiée de l'Afrique où Sola joue un rôle capital. Cette jeune femme, c'est la jeune Afrique qui ne vit pas sa jeunesse, mais qui, au contraire, est étouffée par toutes sortes de fortes 'chaleurs' naturelles accablantes. On dirait que l'Afrique est à nouveau tombée entre les mains 'des bandits' qui veulent en faire une bouchée. Et ces bandits, ces ennemis de l'Afrique, nous les portons en quelque sorte dans nos vêtements, autrement dit, nous les côtoyons, ils sont nos 'familiers', nous dit le romancier lecteur. Philombe semble ainsi tirer la sonnette d'alarme face à cette situation déplorable.

On peut aussi penser que Philombe présente au monde et notamment aux Africains la physionomie de l'Afrique après les Indépendances. En effet, à travers les clameurs qui ont réveillé Mbani, il est question de secouer en quelque sorte ceux qui dorment encore dans le village pour les mettre au courant de ce qui se passe et leur présenter l'état dans lequel se trouve l'Afrique à l'aube de la décolonisation. On a l'impression que le temps est à la prise en main de l'héritage légué par la colonisation et à une prise de conscience collective. Les temps ont changé, il faut désormais regarder les phénomènes comme la colonisation, les indépendances africaines et la décolonisation sous un autre angle. Car, comme l'affirme N. Lecomte :

⁶⁶ *SMC, op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ Kulba : tenue vestimentaire destinée aux travaux des champs.

⁶⁸ Briqueterie : quartier de Yaoundé qui tire son nom d'une fabrique de briques au temps des Allemands. C'est aussi le quartier où vivent la plupart des populations venues du Nord Cameroun.

*Le réel paraît irréel : la succession des événements se dilue dans une temporalité différente, celle de l'imaginaire, celle de la vérité éternellement vraie, qui ne se compose pas d'une succession de faits, mais d'un agencement d'idées. Le regard devient flou, l'esprit s'éveille, tandis que le corps adopte une position d'inactivité*⁶⁹.

Cette assertion de N. Lecomte vient donner au lecteur une autre perception de ce qu'il lit. Il y a comme une négation de l'évidence, de la 'vérité'. Ce qui apparaît ne constitue en fait qu'une étape transitoire qui en appelle une autre, et ainsi de suite. Autrement dit, le réel ou encore les événements tels qu'ils se présentent dans une œuvre romanesque comme celle de Philombe sont trompeurs. Ils constituent, eux aussi, des personnages même s'ils sont très proches des réalités historiques bien connues. Ainsi, la colonisation, les indépendances africaines et la décolonisation ne doivent pas prendre le lecteur en otage au point de ne plus regarder le volet imaginaire de la réalité. C'est juste des tremplins pour pouvoir entrer dans le processus fictionnel d'une œuvre romanesque.

Toutefois, il convient de relever que Philombe, considéré comme lecteur, au regard des sujets qu'il évoque dans ses romans apparaît surtout comme quelqu'un qui aiguille les esprits vers un temps précis et non d'abord et avant tout comme son propre lecteur, au sens critique du terme. La lecture qu'il fait des événements semble par conséquent non seulement partisane, subjective, mais également insuffisante et superficielle. C'est dans cette optique par exemple qu'*Un sorcier blanc à Zangali* peut avoir diverses connotations auxquelles le romancier n'a ou n'avait pas à l'esprit au moment où il écrivait son roman et qui n'ont peut-être rien à voir avec celle du lecteur Philombe, même s'il est vrai que les sujets évoqués constituent généralement des aspects de son œuvre. À ce titre, pour certaines personnes, ce roman renverrait tout simplement à une visite pastorale d'un prêtre blanc à Zangali, pour d'autres, à l'amitié entre le R. P. Marius et le couple Kuya et Tumbé et pour d'autres encore, à la rencontre d'Andela avec un Blanc, etc. Ce qui, selon toute vraisemblance est correct, mais ne correspond pas aux réalités clés du temps externe de l'œuvre. Or, cette œuvre, passée au crible d'une lecture critique, rigoureuse, peut se révéler comme une 'bombe' en littérature capable de perturber l'ordre social d'un pays, d'une région, d'un continent, et même du monde. Encore que ce ne soit pas forcément l'objet d'un roman, fût-il écrit ou lu par un négro-africain, un colonisé ou un ancien colonisé.

La lecture de Philombe lui-même du temps interne à son œuvre sort ainsi des seules périodes historiques qui ont marqué l'Afrique entre 1950 et 1970 et des seuls objectifs du

⁶⁹ *Le roman négro-africain des années 50-60, op. cit.*, p. 81.

romancier pour entrer dans un temps difficilement maîtrisable qui est de l'ordre de la fiction romanesque. C'est en quelque sorte la réduction ou la conversion de la réalité à sa plus simple expression. Philombe apparaît ainsi comme un lecteur doté d'un pouvoir 'magique' qui lui permet de 'simplifier' les événements même les plus en vue. En d'autres termes, la lecture du lecteur qu'est Philombe est dynamique, elle évolue pour devenir métaphysique, c'est-à-dire qu'elle va au-delà du physique. C'est, en définitive, une lecture idéelle et idéale qui va au fond de la pensée et du but poursuivi par le romancier.

Quant au temps interne à l'œuvre du lecteur autre que Philombe lui-même, s'il est vrai que nous avons noté que sa lecture est subjective, on peut s'attendre ici à ce que la lecture du lecteur non auteur soit objective, ou du moins tende à l'être. En effet, avec un peu de recul, le lecteur classique aborde une œuvre romanesque dans la perspective d'essayer de rêver avec son auteur afin de pouvoir se faire une opinion personnelle. Ce qui n'était pas le cas précédemment, car, le lecteur semblait plutôt faire son autocritique au lieu de faire une lecture au terme de laquelle il se prononcerait positivement ou négativement, ou pas du tout.

Entreprendre de lire l'œuvre romanesque de Philombe au XXI^e siècle revient tout simplement à considérer l'Histoire de l'Afrique et du Cameroun. Histoire qui peut se résumer, rappelons-le, à la colonisation, aux indépendances africaines et à la décolonisation. Cela veut dire qu'on ne peut véritablement pas faire une lecture objective des romans de Philombe sans passer par leur contexte historique.

Ce sont les Allemands qui avaient importé au Cameroun cette épidémie d'un genre nouveau. Terrifiante, leur occupation devint plus terrifiante encore, lorsque les populations respirèrent à pleines narines, les odeurs de sang de la première guerre mondiale.

Les Allemands ! ... Ils venaient de se retirer du territoire. Ils étaient furieux comme des loups privés de leur proie et honteux comme des hiboux exposés à la lumière du jour. Avec eux, ils avaient entraîné une suite impressionnante de grands chefs indigènes, qu'ils abrutissaient à grands renforts de boissons alcooliques, autant que de promesses et de mensonges grossiers.

Dans un premier temps, ils leur avaient confié qu'ils étaient en train de guerroyer contre un gigantesque serpent qui, affirmaient-ils, dévorait tout sur son passage. Et ce fut, parmi les populations, une panique générale. Car l'homme noir savait dès lors, qu'il avait affaire non plus seulement à l'opresseur blanc, mais encore à ce gigantesque serpent qui dévorait tout sur son passage ! ...

Dans un deuxième temps, pendant leur retraite ignominieuse et forcée, ils s'étaient empressés de lâcher un tout autre son de cloche, qui disait : « Les

*Français sont un peuple particulièrement barbare ! Ils arrivent ! S'ils vous trouvaient ici, ils s'amuseraient à vous pendre tous*⁷⁰ ! ...

Cet extrait du roman de Philombe nous présente les deux forces coloniales (l'Allemagne et la France) qui sont passées au Cameroun et ce qu'elles ont laissé comme souvenir non seulement dans l'esprit du romancier, mais aussi dans celui des populations. N'étant pas dans un cours d'Histoire du Cameroun, on peut à juste titre penser soit que le romancier exagère un peu, soit qu'il imagine ce passage des colons en terre camerounaise. Mais, toujours est-il que ce passage a remarquablement laissé des traces qui sont encore perceptibles aujourd'hui et que nous allons essayer de dégager. Il s'agit tout simplement pour nous de relire la colonisation non plus en témoins oculaires comme René Philombe et Mongo Béti, mais en témoins qui se contentent en quelque sorte des clichés, des photos, des rapports et des diverses interprétations successives qui ont résisté au temps jusqu'à ce jour.

Selon une certaine opinion, cette citation serait davantage la bienvenue dans le temps interne à l'œuvre romanesque de l'écrivain, mais nous l'avons préférée à cette place pour surtout marquer l'action du lecteur de l'œuvre de Philombe. En effet, cette lecture a une importance capitale aujourd'hui, car elle nous permet à la fois de reconsidérer un phénomène comme la colonisation en général et de voir ce qui a changé dans l'attitude et le comportement du lecteur du XXI^e siècle, et qui de surcroît est camerounais.

C'est dire que notre lecture est africaine, mais surtout camerounaise. Elle répond au besoin d'affirmer que chaque peuple a sa littérature qui s'insère dans un contexte plus général, universel comme nous l'avons déjà souligné plus haut.

Le Cameroun a été colonisé par l'Allemagne. Être sous mandat n'est pas synonyme de colonie, d'ailleurs l'occupation du Cameroun a été franco-britannique avant le mandat, auparavant, il s'agissait d'un protectorat franco-allemand. L'expérience du Cameroun en termes de colonisation ne saurait donc pas être la même que celle des autres pays africains. Autrement dit, en Afrique, on devrait plutôt parler des colonisations et non de la colonisation. C'est chaque peuple, compte tenu de son contexte sociopolitique, économique, culturel qui a eu droit à sa colonisation particulière, à 'cette épidémie d'un genre nouveau'.

C'est dans ce contexte que la colonisation allemande et la colonisation française sont différentes, même si, globalement, toutes présentent les mêmes traits d'intrusions, d'extensions dans tous les domaines de la vie d'un peuple.

⁷⁰ USBZ, *op. cit.*, p. 9.

Aujourd'hui, ces intrusions coloniales sont perçues à travers l'œuvre romanesque de Philombe comme un lointain passé (50 ans déjà !) d'une part, et comme un souvenir indélébile qui est peut-être à l'origine de la plupart des maux qui minent l'Afrique en général, et le Cameroun en particulier.

L'exemple du sang que les Allemands ont fait 'respirer les populations à pleines gorges' au Cameroun peut être interprété comme une fatalité. L'ouvrage de Stephen Smith intitulé *Négrologie* (2003) avec comme sous-titre *Pourquoi l'Afrique meurt* illustre bien notre propos. En effet, on a l'impression que la colonisation et la barbarie continuent un peu partout en Afrique, mais sous une forme subtile, déguisée. En d'autres termes, la présence remarquable et atroce du colon se fait toujours sentir au point qu'on se demande parfois si on est vraiment indépendant et libre. En parlant de négrologie, S. Smith ne voulait-il pas parler de nécrologie, c'est-à-dire, de cette page douloureuse et triste composée de génocides multiformes, d'assassinats de toutes sortes qui collent à la peau de l'Afrique et qui ternissent depuis des décennies son image ? Smith fait le macabre constat suivant :

L'Afrique se meurt : 3,3 millions de victimes dans la guerre au Congo-Kinshasa, 800 000 Tutsi massacrés lors du génocide au Rwanda, 200 000 Hutu tués au cours de leur fuite à travers l'ex-Zaïre, 300 000 morts au Burundi, autant en Somalie, sans parler du Soudan, du Congo-Brazzaville, du Libéria, de la Sierra Leone, de la Côte d'Ivoire...

La moitié du continent est dévastée par des « guerres d'écorcheurs »⁷¹ ...

Vraisemblablement, il n'y a pas de différence entre ce qui s'est passé au Cameroun, (Afrique en miniature) au temps des colons allemands et ce qui se passe aujourd'hui. L'idée de la fatalité que nous avons évoquée plus haut semble ainsi justifiée. Le lecteur que nous sommes aujourd'hui voit ainsi en l'œuvre romanesque de Philombe une belle occasion de s'interroger non seulement sur l'avenir de l'Afrique, mais aussi sur l'homme en général. L'homme n'est-il finalement qu'un loup pour l'homme ? N'y a-t-il pas lieu d'espérer que les relations entre Blancs et Noirs vont un jour prendre une autre tournure ? En tout cas, l'exemple de la fin de l'apartheid en Afrique du Sud témoigne de cette nouvelle ère où *le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau, le veau et le lionceau seront nourris ensemble*, selon les termes du prophète Isaïe⁷².

Quant aux colons français, ils nous sont présentés par leurs 'ennemis' Allemands. En un mot, 'ils sont un peuple particulièrement barbare', nous disent-ils. Autrement dit, ils sont

⁷¹ Stephen SMITH, *Négrologie*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2003, 248 p.

⁷² La Bible de Jérusalem, Éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2000, Ancien Testament, Isaïe, 11, 6.

plus colons que nous, les Allemands. À supposer que ce soit vrai, on peut ainsi penser qu'il y a des degrés dans la barbarie concernant le phénomène de la colonisation. Mais, cette lecture apparaît surtout comme une bataille médiatique où il faut noircir ses successeurs dans les colonies. À nos yeux aujourd'hui, les colons français appartiennent à cette catégorie de colons qui est venue achever ce que les Allemands avaient commencé. Dans ces conditions, ils sont aussi coupables que les Allemands, car, comme leurs prédécesseurs, ils se sont introduits en Afrique et particulièrement au Cameroun par la force des armes. L'on peut se poser la question de savoir si le terme colonisation rime absolument avec la force, la barbarie. Une colonisation pacifique, si elle est impérieuse, n'est-elle pas possible dans le monde en général et en Afrique en particulier, et qui se terminerait par *Une décolonisation pacifique* ?

Cet écrivain note dans l'avant-propos de son livre :

Au moment où les pays qualifiés de modernes donnent des leçons de droits de l'homme et de démocratie aux pays dénommés « sous-développés », au moment où ceux qui ont combattu pour un monde de justice sociale s'apitoient en toute bonne conscience sur l'Afrique dite indépendante, je ne puis me soustraire au besoin de raconter l'Afrique⁷³.

Dore-Audibert nous raconte l'Afrique, en prenant, bien sûr, la défense de ce continent qui a beaucoup donné au monde, mais qui, malheureusement a connu ou connaît encore une décolonisation manu militari. En effet, Dore-Audibert fait état des voies et moyens qui auraient pu ou dû conduire à une décolonisation pacifique en Afrique. Un arrière-goût amer lui en est resté, ce qui le fait rejoindre S. Smith qui trouve que :

En Afrique francophone, la décolonisation eut lieu dans des conditions singulières que « l'indépendance du drapeau » résume parfaitement⁷⁴.

Toutes ces lectures sont celles du lecteur africain et camerounais d'aujourd'hui, même si parfois elles proviennent des anciens colons. Ce qui, d'ailleurs, leur accorde une certaine objectivité et une certaine autorité. L'œuvre romanesque de Philombe apparaît ainsi comme une œuvre sans frontières (géographiquement, politiquement, culturellement) non seulement toujours d'actualité, mais également toujours en quête de donner une identité à l'Homme. Au fait, qui se cache derrière cet homme colonisé ou cet homme colon qui a toujours tendance d'en imposer à l'autre et d'accepter malgré tout sa nouvelle condition ?

⁷³ A. DORE-AUDIBERT, *Une décolonisation pacifique*, Paris, Karthala, 1999, 360 p., p. 7.

⁷⁴ *Négrologie, op. cit.*, p. 94.

Cette question nous ramène à la formule consacrée de J.-P. Sartre : *l'existence précède l'essence*. En effet, en considérant le fait de coloniser les uns ou d'être colonisé par les autres, il y a justement lieu de se poser la question sur l'être de l'Homme, pas seulement en philosophie, mais aussi en littérature, et plus particulièrement encore en littérature africaine camerounaise. En d'autres termes, l'homme, à la fois colon et colonisé, se présente-t-il comme un être dans lequel les deux existences cohabitent indissolublement et pacifiquement ? C'est probablement ce que Philombe souhaite aux colons et aux colonisés. Mais pour y arriver, il faut exister. La situation du colon et celle du colonisé apparaissent ainsi comme des situations existentielles passagères au terme desquelles l'Homme va triompher.

Cette lecture, reconnaissons-le, n'est pas à la portée du néophyte à la science philosophique ou littéraire. Mais, ce n'est pas pour autant que nous devrions la négliger ou ne pas en parler. Au contraire, par son caractère universel, elle permet d'avoir une autre vision du monde dont rêve heureusement tous ceux qui luttent, soit du fait qu'il existe encore des colonisés dans le monde ou qui souffrent réellement de la colonisation, soit du fait que les colons restent impitoyables et toujours prêts à poursuivre leur ignominieuse besogne.

En somme, le temps interne à l'œuvre romanesque de Philombe se veut surtout un temps de prise de conscience des enjeux de la colonisation, d'étude des forces allemande et française au Cameroun, de rêve des lendemains meilleurs partout dans le monde, d'espoir que le Noir et le Blanc pourront un jour militer ensemble pour la cause de l'homme libre et maître de son propre destin..

Chapitre II

Un sorcier blanc à Zangali



Première de couverture d'*Un sorcier blanc à Zangali*

Les seuils : généralités

Après l'étude du lieu et du temps d'écriture, nous abordons maintenant les seuils dans l'œuvre romanesque de René Philombe, cette partie extérieure au texte que le lecteur découvre avant de commencer sa lecture proprement dite, c'est-à-dire tout ce qui n'appartient pas directement au texte, mais l'accompagne et fonde en quelque sorte son identité. Gérard Genette proposait, en 1982, dans son ouvrage *Palimpsestes*⁷⁵, d'appeler ce volet de la littérature *paratexte*, du grec *para-* qui signifie non pas contre, comme paratonnerre (contre le tonnerre), mais à côté de, qui tourne autour d'un élément essentiel, qui est le texte. Que serait le roman, par exemple, sans sa présentation ?

Le paratexte, selon Genette, comporte ainsi les éléments suivants :

*... titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend*⁷⁶.

Cette énumération concerne à la fois l'auteur et l'éditeur. En d'autres termes, la finalisation d'un ouvrage, quel qu'il soit, commande que l'auteur et l'éditeur collaborent sur un certain nombre de principes techniques et de présentations pour pouvoir lui accorder du crédit et donner au lecteur l'envie de s'en saisir. Le paratexte apparaît ainsi comme la porte d'entrée d'un ouvrage, et dans le cas présent, d'un roman, qui aiguise notre appétit à la lecture et suscite notre curiosité intellectuelle. Il peut aussi fournir un questionnement qui va tenir le lecteur en haleine.

Dans les *Seuils*⁷⁷ que Genette publie cinq ans plus tard, pour préciser sa pensée sur l'œuvre littéraire, il déclare :

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais, ce texte se

⁷⁵ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁷ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, [...] le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin⁷⁸.

Ainsi, avec le paratexte, un contrat de confiance est signé entre l'éditeur, l'auteur et le lecteur. Ce contrat permet notamment au lecteur de prendre telle ou telle posture par rapport à l'ouvrage qu'il a en main et désire consommer. C'est ainsi qu'une poésie, une dramaturgie, une nouvelle ou un roman seront abordés différemment par le lecteur. Dès le départ, le lecteur sait ce qui l'attend lors de la consommation à venir du texte.

Dans le même ordre d'idées, Antoine Compagnon, lui, considère le paratexte comme *une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte*⁷⁹. Autrement dit, c'est un régulateur de texte (dans la mesure où il l'annonce et le présente) et le lieu où sont inscrits certains codes sociaux, notamment ceux qui ont trait à la production et à la consommation du livre.

Vincent Jouve, quant à lui, à la suite de Genette, voit dans le paratexte *un discours d'escorte qui accompagne le texte*⁸⁰. Ce discours peut se trouver à l'extérieur du livre (*interviews, entretiens, correspondances, colloques, débats, autocommentaires tardifs, confidences orales, journaux intimes...*), Genette lui donne le nom d'*épitexte*, ou à l'intérieur du livre (*nom de l'auteur, titre, édition, préface, notes, titres de chapitres, intertitres, prière d'insérer, dédicaces, épigraphes, postface...*), qu'il nomme alors *péritexte*.

Si nous nous en tenons à Genette, le *péritexte* se subdivise en deux ensembles : le *péritexte éditorial* et le *péritexte auctorial*, selon qu'il émane de l'éditeur ou de l'auteur, auquel il faut ajouter l'incipit et la clause.

On entend par incipit, les *premiers mots d'un livre*. « *Je tiens de tout écrit pour sa clef signifiante la première phrase ou incipit* » [Aragon], d'après Le Robert illustré (2012). Et

⁷⁸ *Seuils, op. cit.*, pp. 7-8.

⁷⁹ Antoine COMPAGNON, *La seconde main*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 328.

⁸⁰ Vincent JOUVE, *La poétique du roman*, Paris, Éditions Sedes, 1997, p. 13.

selon Vincent Jouve, *lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui, précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter*⁸¹.

De ce propos de Jouve, on peut retenir qu'un paratexte peut ne pas apporter suffisamment de renseignements sur un roman, dans ce cas, il faut recourir à son incipit. L'incipit apparaît ainsi comme les premières lignes informatives complémentaires sur le roman, et notamment sur le genre, s'il n'est pas mentionné sur la première de couverture ou la page de titre. Vincent Jouve le compare à *un horizon d'attente sur le fond duquel s'établit la communication avec le lecteur*⁸².

En effet, ici, tout est déterminant pour la communication. Le lecteur découvre le temps, le lieu de l'action, parfois les personnages et signe définitivement ou non le contrat avec le roman. Les premières lignes d'un roman apparaissent en définitive comme le début d'une longue aventure (on lit tout le récit du roman) qui se terminera sur la clause ou brève aventure (on démissionne).

La clause, elle, toujours selon Le Robert illustré (2012), est le *dernier membre d'une strophe, d'une période oratoire, d'un vers*. On peut remarquer que cette définition ne fait pas allusion au genre romanesque, mais plutôt à la poésie et à l'art oratoire. Peut-on ainsi légitimement parler de clause dans le roman et dans quelles conditions ? Ne devrait-on pas tout simplement parler de l'*excipit* (les derniers mots du récit), le pendant de l'*incipit* ?

La clause, synonyme de clôture, mot de fin, clé, indique le terme de l'histoire, du récit. Elle peut comporter quelques lignes ou quelques paragraphes, tout dépend de l'importance qu'on veut lui accorder. Parent pauvre jusqu'ici, la clause intéresse beaucoup de critiques aujourd'hui. L'une des problématiques qu'elle soulève est d'en connaître les bornes exactes, surtout lorsqu'on se rend compte avec Armine Kotin Mortimer que le texte littéraire du XXème siècle est *inépuisable*⁸³. Il en est ainsi des définitions des termes clause et clôture.

Selon Othman Ben Taleb :

Nous entendons par clôture, l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration. [...] Elle est ainsi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin.

Le terme clause renvoie pour nous aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La

⁸¹ *La poétique du roman, op. cit.*, p. 18.

⁸² *Ibidem*, p. 19.

⁸³ Armine KOTIN MORTIMER, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

*stratégie de clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires*⁸⁴.

Dans la première définition, nous avons une notion d'espace, on peut donc dire que la clôture a un lieu ; dans la deuxième, la clause fonctionne, elle est en mouvement. La clause est par conséquent au service de la clôture.

Le support externe du périphrase ci-dessus décrit est la couverture, le lieu privilégié où va se produire la rencontre avec le lecteur. Cette rencontre va susciter, quelque soit le but recherché, des sentiments chez le lecteur : de l'intérêt, de l'enthousiasme, de l'indifférence ou de la réprobation. D'où l'importance capitale pour l'éditeur et l'auteur d'une présentation suggestive, adaptée au plus près du texte.

Dans le cadre de notre travail, nous allons nous intéresser principalement aux périphrases éditorial et auctorial, avec un accent particulier sur les incipits et les clauses des romans de René Philombe. Nous pensons qu'avec ces précieuses données, le lecteur pourra aborder plus facilement l'œuvre romanesque de René Philombe, et surtout avoir réellement envie d'y pénétrer. Nous ne manquerons pas de dire un mot sur l'épithète, si notre information nous le fournit.

Pour des raisons d'ordre méthodologique et de clarté, nous avons opté pour l'étude séparée des seuils romanesques de chacun des trois romans de René Philombe : *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*.

Seuils romanesques d'*Un sorcier blanc à Zangali*

Pour notre étude nous nous sommes servi du livre du 'Club Africain du Livre' paru aux Éditions CLÉ, dans la collection 'Panorama de la littérature africaine', portant le numéro 24, édité en 1974. Ce livre regroupe deux œuvres de l'auteur, René Philombe : *Un sorcier blanc à Zangali* et *Histoires Queue-de-Chat*.

⁸⁴ Othman BEN TALEB, "La clôture du récit aragonien", in *Le point final*, Université de Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

Le paratexte

Après l'étude générale des seuils, nous allons décrypter, dans le paratexte de *BNAM*, les différents éléments constituant le périphrase éditorial et le périphrase auctorial.

Le périphrase éditorial

Première de couverture

Cette première de couverture, sobre mais non moins esthétique, cartonnée, de couleur verte, annonce au lecteur qu'il est en face d'un livre paru dans une collection éditoriale. Comme généralement les livres qui appartiennent à une collection, cette première de couverture ne comporte ni illustration, ni photographie qui aideraient le lecteur à situer le récit.

Les caractères désignant les deux titres du livre : *Un sorcier blanc à Zangali* et *Histoires Queue-de-Chat* sont en lettres majuscules, excepté pour le 'et' qui les unit ici. Ces lettres ont été choisies afin de les mettre en évidence par rapport au reste du texte de cette page. Le nom de l'auteur : René Philombe suit immédiatement le titre des deux œuvres. Ces deux titres avec le nom de leur auteur sont circonscrits dans un cadre au trait dessinant une frise et occupant le centre de la page.

Deux traits horizontaux larges, en haut et en bas de page semblent en fixer les limites. À l'intérieur du trait du haut, nous avons le nom de l'éditeur : CLÉ, en lettres majuscules et de celui du bas de page, le nom du : CLUB AFRICAIN DU LIVRE, également écrit en lettres majuscules. Cette dernière mention est capitale pour le lecteur, elle situe l'auteur comme écrivain africain, c'est-à-dire, un auteur regroupé dans un catalogue pour la spécificité de ses textes et l'intérêt qu'ils représentent pour la littérature africaine. En mentionnant ce 'club' l'éditeur offre au lecteur un bon de garantie sur le contenu du texte et peut ainsi répondre à une attente.

Dos de couverture

Le lecteur aura à cœur de consulter le dos de la couverture, qui parfois lui apparaîtra en premier sur les rayonnages du libraire. La texture et la couleur sont identiques à la

première de couverture. Les lettres, écrites de façon verticale et ascendante, en majuscules dorées, dans un cadre au trait droit, indiquent le nom de la collection : -PANORAMA DE LA LITTÉRATURE AFRICAINE-, portant le numéro 24. Par souci de reconnaissance et d'esthétisme, l'éditeur a fait mettre ici, à la fois en haut et en bas, souligné d'un trait horizontal large, le logo du Club Africain du Livre. Pas de doute, nous sommes là en présence d'une œuvre littéraire mettant en scène l'Afrique.

Quatrième de couverture

Cette page respecte la même texture et contribue à former un ensemble homogène pour toute la couverture du livre, mais est indemne de tous caractères et de tout graphisme.

Contrairement à une généralité, le directeur de cette collection n'a pas cru bon d'utiliser cette page à dessein pour porter à la connaissance du lecteur des renseignements sur l'auteur ou sur les œuvres contenues dans ce recueil.

Troisième page

Parmi tous les caractères de cette page apparaît le titre : *Un sorcier blanc à Zangali*, écrit en gros caractères noirs sur fond blanc, suivi de la mention : roman.

Pour le lecteur le mot 'sorcier' pris dans le contexte littéraire dont nous avons connaissance jusqu'ici par la couverture, comporte une note exotique et s'applique bien à un pays aux croyances ancestrales et principalement en matière de santé. Le qualificatif 'blanc' vient en opposition à 'noir'. L'étrangeté est là, qu'un Blanc soit reconnu comme sorcier dans un pays où la culture ne peut imaginer qu'il ne soit pas un d'entre eux, c'est-à-dire un Noir. C'est un rang et une renommée qui se détiennent, généralement, après un long apprentissage et ne se transmettent que par les ancêtres. Quel est cet homme aux pratiques relevant de l'extraordinaire dont seuls les sorciers détiennent le pouvoir ? Ce fait est suffisamment remarquable pour que l'auteur nous en cite même le lieu : à Zangali. Le cadre de ce récit romanesque est campé. Mais on ne dit rien de l'identité de ce sorcier blanc, le mot 'un' ne le détermine pas, cependant, il fait l'objet du titre et a de bonnes raisons pour être le personnage principal du roman.

Le deuxième titre faisant partie du livre vient après : *Histoires Queue-de-Chat*. Ce récit est secondaire par rapport au premier si nous nous fions à la petitesse des caractères et nous n'en dirons rien puisqu'il ne fait pas partie de notre étude.

Au-dessus de ces deux titres nous est donné le nom de l'auteur : René Philombe. Nous apprendrons que son œuvre fut couronnée du prix Mottart de l'Académie française.

En bas de page, nous trouvons le nom de l'éditeur : ÉDITIONS CLÉ, YAOUNDÉ et son logo, suivi du nom du CLUB AFRICAÏN DU LIVRE.

Quatrième page

Cette page est la page par laquelle l'éditeur indique se réserver tous droits de reproduction. Cette mention est en français et en anglais. Faut-il rappeler que le Cameroun dans sa majeure partie est francophone, mais a aussi une partie anglophone ?

Cinquième page

Nous l'avons dit, cet ouvrage comprend deux œuvres du même auteur. Celle qui nous est présentée en premier est celle de notre étude, dont le titre est indiqué en lettres majuscules sur fond blanc : *Un sorcier blanc à Zangali*.

Le périphrase auctorial

Préface

L'abbé Jean Zoa, archevêque de Yaoundé, qui signe cette préface, la tire de son livre : *Pour un Nationalisme chrétien au Cameroun*, en page treize, (aux éditions St Paul, Yaoundé, 1957). Il dénonce et regrette l'ambiguïté de l'action du missionnaire qui, aux yeux du peuple camerounais, n'arrive pas à se désolidariser de l'entreprise coloniale qui la pervertit.

Divisions du texte

Le texte d'*Un sorcier blanc à Zangali*, de la page 7 à la page 185 du recueil, est divisé en 16 chapitres, numérotés en chiffres romains et de longueur presque identique d'environ 10 pages, sauf le dernier qui en compte 15. Des étoiles viennent émailler le texte pour produire une inclusion ou faire ressortir une situation. Ces chapitres comportent des titres qui indiquent la progression de l'itinéraire de notre personnage principal :

- Enfer social
- Kuya et Tumbé
- Les adieux
- Sur la route de Zangali
- Les premiers ennuis du R. P. Marius
- Un néophyte exemplaire
- Au village de Pala
- Prix d'une amitié
- La princesse Andela
- Le masque tombe
- Béti-Belongo
- D'un cimetière à l'autre
- Premières conquêtes
- La maladie des fantômes
- Les risques du métier
- La mort d'Angula

Incipit

Nous sommes en 1915, à 'l'aube coloniale', le nom de Yaoundé pointe juste, Ongola pour les indigènes. Une communauté religieuse existe cependant déjà à Mvolyé, pour preuve le son intrus des cloches. Non loin de là s'étend le grand village beti, Nsimeyong, avec ses cases au toit de raphia, sa cour unique, ses tam-tams, sa chefferie traditionnelle.

L'auteur, René Philombe, met le lecteur devant la situation de la région à cette époque : d'une part, la beauté d'un village et la tranquillité d'un peuple vivant selon ses coutumes ancestrales et, d'autre part, une administration coloniale qui fait irruption dans le pays.

Clausule

Le R. P. Marius, envoyé comme missionnaire à Zangali, se trouve mis devant une action répressive violente, non justifiée, de la part de l'administration coloniale, qui le conduit à faire, de façon subite, un constat douloureux d'échec de sa propre présence auprès d'un

peuple qu'il a voulu respecter. Échec de sa philosophie religieuse, même fondée, qui vient bousculer toute une vie réglée sur des coutumes ancestrales et des 'plus sacrées'.

L'auteur met le lecteur devant le cas de conscience du R. P. Marius, qui, s'il croit à son message évangélique et à son devoir de le porter hors de ses frontières, se demande s'il vaut de s'imposer dans une vie coutumière qui semble donner la paix au village où elle est appliquée. Le 'sorcier blanc' ne détruit-il pas plus qu'il ne guérit ?

Présentation d'*Un sorcier blanc à Zangali*

Publié aux Éditions CLÉ à Yaoundé (Cameroun) en 1969, *Un Sorcier blanc à Zangali* est un roman que René Philombe a écrit après l'indépendance du Cameroun en 1960. Il s'inscrit par conséquent dans la mouvance de la colonisation et de la décolonisation non seulement du Cameroun, mais également de tous les autres pays, surtout africains, qui sont encore sous l'occupation étrangère.

En effet, René Philombe veut apporter sa pierre à la reconstruction de son pays natal, ce pays qu'il n'avait pas quitté pour ses études, contrairement à ses compatriotes comme Mongo Béti et Ferdinand Oyono. Ce romancier apparaît ainsi comme un écrivain exceptionnel qui a su mettre son certificat d'études primaires élémentaires (C. E. P. E.) au service de la littérature et de son pays.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, René Philombe raconte l'histoire d'un missionnaire blanc, le R. P. Marius, confronté à des remous sociaux dans un village où un de ses confrères, le Père Scroock, avait déjà trouvé la mort. Comment va-t-il s'y prendre ? Pourquoi cette espèce d'entêtement ? Est-il différent de son prédécesseur ? N'est-il pas lui-même un colon ? Et bien d'autres questions que se posent les populations de Zangali.

Mais les villageois se gardent de le tuer, et l'abandonnent à son triste sort. Heureusement, Azombo, son filleul et surtout Andela, une jeune fille de Pala, sont là pour le soutenir moralement et psychologiquement.

Au moment où pointe à l'horizon, pour le R. P. Marius, une lueur d'espoir de gagner les cœurs des habitants de Zangali, toujours à ses risques et périls, l'intervention de l'Administrateur en poste, vient tout remettre en question. Pour ce dernier, il n'est pas

question de respect humain concernant les colonisés et notamment le Chef Angula, autrement dit, le rétablissement de la colonisation est un impératif. Aussi, termine-t-il son propos en disant au R. P. Marius : *laissez-moi vous dire que vous n'avez pas de place en Afrique noire*⁸⁵. La détonation sur laquelle se termine le roman est l'élimination physique du Chef Angula par le Commandant Doubi.

Revivre la colonisation de l'Afrique à travers le genre romanesque avec des personnages politiques et administratifs européens, des missionnaires blancs, constitue l'essentiel de cette œuvre de René Philombe.

1. Les personnages

Le dernier élément sur lequel nous voulons mettre l'accent dans le contexte historique et géographique concerne les personnages. En histoire tout comme en géographie, ceux-ci ont leur importance, ils le sont aussi en littérature et particulièrement dans le genre littéraire romanesque. En observant ces derniers en effet, nous pourrions découvrir qu'ils n'ont pas été choisis au hasard. Le roman de René Philombe, *Un sorcier blanc à Zangali* (1969) par lequel nous commençons cette étude des personnages en témoigne. Nous les avons classés en trois principales catégories : les personnages administratifs et étrangers (PA), les personnages religieux (PR) et les personnages autochtones beti (A).

Les personnages (Tableau général) (Tableau 1)

Nom	Sexe	PA	PR	A	Nombre d'occurrences
Samba Nsi	M	=	=	A	1
Nsi Atangana	M	=	=	A	1
Ombala Nga Nugsu	M	=	=	A	8
Kuya	M	=	=	A	49
Tumbé	F	=	=	A	40
Ateba Kansë	M	=	=	A	5
Azombo	M	=	=	A	132
Yoanes Mbarga	M	=	=	A	2
Marcus Ateba	M	=	=	A	1
Matias Fouda	M	=	=	A	1
Yacob Ayissi	M	=	=	A	2
Yosef Essomba	M	=	=	A	1
Simon Medzo	M	=	=	A	1
Mbonga Malida	M	=	=	A	1

⁸⁵ USBZ, *op. cit.*, p. 180.

Abugu	M	=	=	A	9
Mvondo Ngomba Mba	M	=	=	A	1
Engamba Nkodo Engamba	M	=	=	A	3
Angunda Ebogo Engamba	M	=	=	A	12
Andela	F	=	=	A	42
Menzanga	M	=	=	A	9
Ekunda	M	=	=	A	1?
Ngali	M	=	=	A	1
Angula Beti be Nanga	M	=	=	A	10
Mevungu	M	=	=	A	4
Ntonga Mebenga	M	=	=	A	3
Mevungu Mbala Ovundi	M	=	=	A	2
Mekula	M	=	=	A	13
Nanda Samba	M	=	=	A	1
Samba Nkodo	M	=	=	A	1
Ebogo Nkodo	M	=	=	A	14
Nanga	M	=	=	A	1
Mbassi Nanga	M	=	=	A	1
Mevungu Mbassi	M	=	=	A	1
Nkodo Mevungu	M	=	=	A	1
Elandi Nkodo	M	=	=	A	9
Ebongo	M	=	=	A	1
Bandolo	M	=	=	A	5
Mbala-Menduga-Ovundi	M	=	=	A	2
Mayor Dzomnigi	M	PA	=	=	4
Mvulmetara	M	PA	=	=	4
Lieutenant-colonel Huti	M	PA	=	=	1
R. P. Marius	M	=	PR	=	169
Mgr. Gattel	M	=	PR	=	19
Père Scroock	M	=	PR	=	6
Révérend Père Dorgère	M	=	PR	=	1
Docteur Jamot	M	PA	=	=	1
Commandant Doubi	M	PA	=	=	29

Soit un total de 47 personnages dont 33 personnages masculins, 5 personnages féminins et 9 étrangers, ce qui nous suggère les remarques suivantes :

- certains sont évoqués une seule fois alors que d'autres occupent vraiment le devant de la scène.
- les personnages administratifs (5 occurrences) et les personnages religieux (4 occurrences) sont les moins nombreux par rapport à tous les autres personnages.
- Azombo est le personnage le plus en vue, il compte à lui seul plus de 130 occurrences, suivi de Kuya (49) d'Andela (42) et Tumbé (40), pour ne citer que ceux-là.

Toujours suivant notre tableau, on peut facilement remarquer que les personnages masculins sont plus nombreux que les personnages féminins dans *USBZ*. Cette espèce de 'discrimination' signifie-t-elle quelque chose dans le roman de Philombe ? Mieux, cette préférence de la condition masculine au détriment de la condition féminine participe-t-elle à

une certaine esthétique que l'auteur a voulu donner à son œuvre ? Et lorsqu'on regarde le nombre d'occurrences de tous les personnages, on voit que c'est un personnage masculin, le R. P. Marius (169 occurrences), qui bat tous les records.

Les personnages administratifs et étrangers (Tableau 2)

Nom	Fonction	Page d'une occurrence
Mayor Dzomnigi	militaire	11
Révérénd Père Marius	missionnaire	29
Lieutenant-colonel Hutin	militaire	15
Monseigneur Gottel	missionnaire (évêque)	40
Père Scroock	missionnaire	41
Révérénd Père Dorgère	missionnaire	183
Docteur Jamot	médecin	106
Mvulmetara	militaire	11
Commandant blanc	administrateur	11

Les personnages étrangers sont une dizaine et essentiellement composés de Blancs dont la plupart sont des militaires et des missionnaires. Parmi les missionnaires, on note particulièrement la présence du R. P. Marius qui sème le trouble dans les esprits des habitants de Zangali :

Tous ces campagnards ignares, tremblant de crainte autant que de respect, voyaient un représentant de l'Administration en la personne du R. P. Marius. Même casque colonial, même chemise à épauettes, même pantalon à la hussarde, mêmes brodequins. Pour eux ce ne pouvait être qu'un commandant blanc ⁸⁶ !

Même le R. P. Marius est considéré comme un personnage administratif politique. Son nom revient près de 170 fois dans *USBZ*. D'ailleurs, son habillement le trahit. Rien en effet ne le distingue des autres Blancs. L'on peut se poser la question de savoir où est passé son habit ecclésiastique ou tout autre signe distinctif du missionnaire, ceci, afin d'éviter toute équivoque. Le missionnaire veut-il enfin nous montrer son vrai visage, surtout lorsqu'on sait que l'habit ne fait pas le moine. Probablement cette façon de présenter le R. P. Marius par le narrateur cache quelque chose. Azombo qui joue à l'interprète auprès du Chef de Pala et des populations rassemblées s'en inquiète :

⁸⁶ *USBZ, op. cit.*, p. 59.

Il frémit à l'idée que le R. P. Marius allait faire tomber le masque. Il frémit de nouveau en remarquant que le vieux notable qui accompagnait le Chef, venait de soupirer de façon énigmatique. La mort dans l'âme, il attendit cet instant fatidique où le vif du sujet serait abordé⁸⁷.

Il y a anguille sous roche, pourrait-on dire. Azombo est inquiet pour son Patron. En effet, le missionnaire porte plusieurs casquettes : il est à la fois un personnage politique, religieux et l'amant d'Andela, *la princesse*⁸⁸ de Pala. C'est donc finalement un commandant blanc qui comme tous les autres a peur d'être découvert. Le chef lui-même semble avoir compris que son hôte n'est pas seulement un serviteur de Dieu, mais aussi un *Seigneur Kumandang*⁸⁹, c'est-à-dire un représentant de Dieu sur terre et un représentant du pouvoir colonial.

Azombo, son filleul et son domestique nous dit :

— Et si je vous révélais que mon Patron n'est pas un Commandant blanc comme les autres ? [...] En effet, tout chez le R. P. Marius prouvait qu'il n'était pas un Commandant blanc comme les autres qui étaient passés à Pala avant lui. Son regard peu autoritaire, son sourire affable, son comportement empreint d'une familiarité plutôt déroutante, son arrivée inattendue, sa suite déserte de mvulmetara⁹⁰ semant la terreur ! ... Tout cela c'était du « jamais vu » et du « jamais oui »⁹¹.

La personnalité du R. P. Marius échappe à plus d'une personne. C'est un personnage qui incarne plusieurs rôles, qui, de ce fait, devient insaisissable. L'étiquette de missionnaire qui lui est collée apparaît finalement comme la partie visible de l'iceberg. C'est dire que *Seigneur Kumandang*, comme le chef de Pala l'appelle, est un personnage multiple autour duquel semble se jouer en grande partie l'esthétique du roman *USBZ*.

En procédant à l'accumulation de titres significatifs (Seigneur et Kumandang), Philombe veut sans doute mettre en relief la problématique du conflit de pouvoirs entre Français (Seigneur) et Allemands (Kumandang), d'une part, et s'interroger sur le rôle des missionnaires dans l'administration des colonies, d'autre part.

⁸⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 110.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 109.

Kumandang : prononciation locale du mot français 'commandant'

⁹⁰ Mvulmetara : gardes-messagers d'origine congolaise et sénégalaise en service au Cameroun à cette époque et dont la cruauté était devenue proverbiale (N.d.a.).

⁹¹ *USBZ, op. cit.*, p. 86.

Quant au personnage Mayor Dzomnigi⁹², entendons, le Major Hans Dominick, il renvoie à la conquête allemande du Cameroun. Dans *USBZ*, ce personnage historique dont le seul nom, *Dzomnigi*, donnait des cauchemars⁹³, symbolise l'intransigeance des Allemands même pour une toute petite affaire :

Une tenue de palabre siège, présidée par le Mayor Dzomnigi en personne. Par suite d'une légère imprudence verbale, Ombala Nga Ndugsa est condamné à cette peine corporelle [la bastonnade publique] humainement inconcevable pour lui, par rapport à son âge et à sa distinction sociale. Devant ses enfants et les enfants de ses enfants en pleurs, le vieux Sage s'avance d'un pas grelottant d'effroi vers quatre mvulmetara⁹⁴.

Le Mayor Dzomnigi est sans pitié. Il ne respecte personne. Comme le souligne si bien le narrateur, devant [ce] *Commandant blanc*, personne n'était une personne humaine au sein des peuples noirs⁹⁵. Il est ainsi différent du R. P. Marius qui, au moins, donne l'impression de considérer le Noir colonisé comme une personne humaine. Son amitié avec la famille Kuya et Tumbé en est un exemple éloquent.

Notons jusqu'ici que le R. P. Marius et le Mayor Dzomnigi portent tous le titre de commandant. Le premier 'commande' surtout les âmes (il est pasteur d'âmes) et le deuxième commande l'ensemble des populations. Ainsi les habitants de Zangali se trouvent commandés aussi bien au niveau de leurs corps qu'à celui de leurs âmes. Les notions de liberté et d'indépendance sont inexistantes et semblent réservées aux seuls commandants étrangers. À côté de ces deux premiers commandants, il existe aussi le personnage attitré *Commandant blanc*. Sur notre tableau, ce personnage étranger vient en second lieu après le R. P. Marius en nombre d'occurrences. Son importance réside sur le fait qu'il incarne le pouvoir civil et militaire. A ce titre, son importance n'est plus à démontrer, il ne peut pas passer inaperçu à Zangali.

Qui d'entre nous ignorait qu'un Commandant blanc allait en tournée, quand les Ndjamann⁹⁶ commandaient ce pays ? Ne voyions-nous pas des mvulmetara secouer le pays jusqu'aux plus noirs hameaux⁹⁷ ?

⁹² Dzomnigi : altération locale du nom Dominick. Le Mayor Dominick était un officier allemand.

⁹³ *USBZ*, op. cit., p.13.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁹⁶ Ndzamann ou ndjamann : prononciation locale du mot 'allemand'.

⁹⁷ *USBZ*, op. cit., p. 58.

Le Commandant blanc sème la terreur à Zangali. Les populations doivent lui obéir coûte que coûte avec l'aide des 'mvulmetara'. Philombe dénonce ainsi cette attitude où l'homme est un loup pour l'homme. Il rêve probablement d'une colonisation pacifique où les droits fondamentaux de l'Homme seraient respectés.

Les personnages autochtones beti (Tableau 3)

Nom	Fonction	Page d'une occurrence
Samba Nsi	habitant	10
Nsi Atangana	chef de Nsimeyong	10
Ombala Nga Ndugsa	doyen des sages	11
Kuya	esclave	17
Tumbé	esclave	17
Ateba Kansë	chef	17
Azombo	esclave	20
Yoanes Mbarga	catéchiste	26
Markus Ateba	moniteur	26
Mathias Funda	garde-messe	26
Yacob Ayissi	cuisinier	26
Yosef Essomba	gardien-catéchiste	26
Simon Medzo	manceuvre	26
Mbonga Malida	compagnon	28
Abugu	habitant	56
Engamba Nkodo Ella	habitant	58
Angunda Ebogo Engamba	habitant	82
Andela	habitante	84
Menzanga	habitant	86
Ekunda	habitante	90
Angula Beti be Nanga	habitant	106
Mevungu	habitant	113
Ntonga Mbenga	habitant	115
Mevungu Mbala Ovundi	sage	118
Mekula	habitant	152
Nange Samba	évoqué	152
Samba Nkodo	évoqué	152
Ebogo Nkodo	chef	152
Nanga	évoqué	153
Mbassi Nanga	évoqué	153
Mevungu Mbassi	évoqué	153
Nkodo Mevungu	évoqué	153
Elandi Nkodo	évoqué	155
Ebongo	évoqué	157
Bandolo	habitante	160
Mbala-Menduga-Ovundi	habitant	159

Ces personnages sont une quarantaine dont 5 femmes et 33 hommes :

- Azombo est le personnage le plus en vue, il compte un peu plus de 130 occurrences, suivi de Kuya (49) d'Andela (42) et Tumbé (40), pour ne citer que ceux-là.

- Une dizaine de personnages sont évoqués par ceux en vie. Philombe recrute ainsi ses personnages chez les vivants et les morts.

- Beaucoup de personnages ont des fonctions remarquables qui représentent sans doute la vitalité des habitants de Zangali, mais tous sont au service des missionnaires et de la paroisse.

- Ce tableau suggère aussi une organisation sociale des populations. On a des chefs, des sages et naturellement les subalternes.

2. Onomastique et toponymie

La plupart des noms des personnages sont significatifs dans *USBZ*. Il ne s'agit pas apparemment d'un fait de hasard, mais de la volonté de René Philombe de faire passer un message et de construire artistiquement son œuvre romanesque.

Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 4)

Nom Ewondo	Signification en français
Azombo	courage ou courageux
Samba	se réjouir
Medzo	palabres
Ngombo	variété de chenille
Angunda	grenier
Menzanga	toutes petites crevettes
Ntonga	entonnoir
Nkod(o)	sec, séché
Abug(u)	casser, briser

Au total 9 noms de personnages qui ont une signification en français. Chez les Beti, certains noms sont généralement donnés suivant les circonstances de la venue du bébé au monde ou de ce que l'on souhaite pour lui. C'est ainsi que par exemple :

- *Azombo* signifie courage ou courageux en ewondo. On s'attend ainsi tout au long de l'œuvre de Philombe à ce qu'Azombo fasse preuve de courage. C'est probablement la raison pour laquelle ce personnage est confronté à des situations difficiles dans l'œuvre. Le narrateur rapporte au sujet de l'annonce du départ du R. P. Marius que :

Azombo se tut quelques instants, comme s'il s'attendait à quelques encouragements sympathiques. Il s'essuya les yeux et sur un ton empreint de fierté naïve, il explosa de nouveau :

*— Mais qu'on ne pense pas que j'ai succombé ! Pas du tout ! ...*⁹⁸

Azombo incarne bel et bien le courage. Son nom apparaît ainsi comme un nom qui renvoie à un idéal, à un programme de vie. En donnant ce nom à son personnage, Philombe sait donc bien ce qu'il fait et ce qu'il attend d'Azombo. On peut par conséquent dire qu'Azombo est un personnage fabriqué pour répondre à un besoin du romancier. Aussi, trouvons-nous Azombo aux côtés de ses parents en train parfois de leur tenir tête, de son parrain de baptême le R. P. Marius comme boy, jouant au 'garçon de course' auprès d'Andela pour son Patron, jouant à l'interprète à Pala... Par son courage débordant, Azombo est finalement l'homme de toutes les situations dans *USBZ*, avec ses dix-sept ans. C'est un meneur du jeu romanesque dont le nom correspond au personnage qu'il incarne.

- *Samba*, ce nom signifie se réjouir, prendre plaisir. Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, Philombe n'a pas retenu ce nom pour rien. Il symbolise tout le malin plaisir que le Commandant blanc a à faire travailler manuellement le fils du chef.

C'était plus révoltant, et partant plus douloureux.

*[...] Et ce ne fut pas jusqu'à Samba Nsi, fils favori de Nsi Atangana, Chef supérieur de Nsimeyong, qu'on n'avait pas vu, coude à coude avec les enfants du bas peuple, suer toutes ses sueurs, sur un chantier routier de tass-ngock !*⁹⁹

Avec ironie, Philombe parle de plaisir. Samba Nsi ne peut en réalité jouir de sa qualité de fils de chef. Ce dernier est astreint comme tous les autres habitants de Nsimeyong à aller creuser la route avec des mains.

- *Medzo*, ou encore les palabres. Il fait partie des *gens à eux*¹⁰⁰, c'est-à-dire des préférés des Commandants blancs. Une mise à part susceptible d'engendrer des palabres entre ces gens qui sont à eux et ceux qui ne sont pas à eux. Et c'est peut-être Simon Medzo qui va engager les hostilités dans son camp.

⁹⁸ *USBZ, op. cit.*, p. 65.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 10-11.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 26.

- *Abugu*, vient sans doute d'*abug* qui veut dire casser avec des mains ou des pieds, par exemple une canne à sucre ou un bâton. Curieusement, *Abugu* fait partie des transporteurs de malades en *ondanga*¹⁰¹. Il peut donc lui arriver de le casser (in)volontairement, mettant ainsi les autres transporteurs en grandes difficultés. Dans le cas présent, ce nom peut vouloir traduire la peine qu'on donne aux autres, la provocation.

— ... *Voilà Abugu Ngombo remuer un poignard dans mon cœur avec ce mot d'ondanga !*¹⁰²

En effet, *Abugu* rappelle des mauvais souvenirs qui mettent mal à l'aise. C'est un provocateur qui veut interrompre, casser la bonne causerie qui se tient. Ici encore, le nom colle bien à son personnage. *Abugu* apparaît comme un personnage trouble-fête qui vient susciter des sentiments et des émotions chez les autres personnages en vue de faire avancer ou d'arrêter le récit romanesque. *Philombe*, à travers ce personnage veut sans doute lutter contre une certaine monotonie dans son œuvre. En d'autres termes, les rebondissements et les cassures même spectaculaires feraient ainsi partie de son génie créateur.

- *Angunda*, signifie grenier en ewondo dans lequel on peut garder les arachides et d'autres provisions par exemple. C'est en fait un réservoir qui peut contenir toute une variété de choses. En parlant du vieillard *Angunda*, on peut penser que *Philombe* a choisi ce nom pour illustrer la quantité de souvenirs que contient le ventre de ce personnage. Lui dont d'ailleurs les yeux ont vu des milliers de soleils se lever sur [sa] calvitie¹⁰³.

- *Menzanga* ou encore petites crevettes séchées servant d'ingrédients pour assaisonner les mets et les sauces. La présence de *Menzanga* dans *USBZ* serait donc de changer le goût du récit, de le rendre meilleur. En d'autres termes, ces minuscules crustacées participent à leur manière à l'esthétique romanesque de *Philombe*. Après son intervention non moins négligeable, *Menzanga* regagna tout penaud sa place, non sans soupirer de repos¹⁰⁴.

- *Ntonga*, ce terme signifie entonnoir en ewondo. Dans le cas présent, il peut aussi signifier tamis, c'est-à-dire un instrument qui sert à séparer ce qui est bon de ce qui est

¹⁰¹ *Ondanga* : mot ewondo, sorte de hamac avec lequel on transportait les grands malades.

¹⁰² *USBZ*, op. cit., p. 56.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 86.

mauvais. Ntonga qui porte ce nom apparaît comme quelqu'un qui sait discerner, comme un sage. Nous en avons pour preuve ce propos du narrateur au sujet de la présence du R. P. Marius à Béti-Belongo :

Dès l'ouverture deux camps se trouvèrent en présence. L'un se réclamait de la modération, de la prudence. Par la bouche de Ntonga Mebenga, il soutenait que les arguments devaient être malaxés vingt fois et tamisés avant que ne soit tirée une conclusion définitive. Et même, il estimait qu'il était très tôt pour que l'on songeât à en tirer une et qu'un renvoi s'avérait indispensable¹⁰⁵.

Ntonga Mebenga préconise la modération et la prudence. C'est un sage qui a sa place dans le Conseil des Sages. Et son nom reflète sa personnalité. En écrivant son roman, Philombe a probablement façonné ce personnage pour qu'il puisse équilibrer son roman et lui donner une certaine connotation.

- *Nkodo*, dans ce mot, nous avons le mot *nkod* qui veut dire sec, en ewondo. Un personnage qui porterait ce nom est soit un individu qui a généralement des prises de position sans appel, soit qui est au terme de sa vie dont la maigreur est proche d'un bois sec prêt à être coupé et mis au feu. Ebogo Nkodo semble répondre à ce dernier profil. L'intervention du doyen des Sages l'illustre parfaitement :

« Quand la terre était terre, hélas ! Vit-on jamais ça ? ... Et que les choses sont changées ! [...] Et alors ? Mais toi, le tout petit bambin de pas plus tard qu'hier, tu veux suspendre la cuillère, avec la tête couverte de cheveux et la bouche pleine de dents ! Tu veux faire honte au peuple et souiller la mémoire de tes honorables morts ! Ne crains-tu pas la colère des dieux ? Non, cela ne sera pas ! Presse ton ventre, le peuple rassemblé t'écoute ! »¹⁰⁶

Ebogo Nkodo est déjà très maigre (*nkod*) au point d'inquiéter son entourage. Il est probablement sur le point de mourir. Il lui reste une chose c'est de dénoncer la personne qui est à l'origine de sa mort, car, chez les Africains en général et les Betsi en particulier, tout décès a quelqu'un à la base.

En somme, les noms des personnages ewondo qui ont une signification sont tous porteurs de messages. À ce titre, ils participent, chacun à leur niveau, à l'édification d'*USBZ*. À côté de ces derniers, nous avons aussi des personnages 'fabriqués' par René Philombe.

¹⁰⁵ *USBZ, op. cit.*, pp. 115-116.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 153.

Personnages fabriqués par René Philombe

Les personnages fabriqués sont ceux dont les noms n'existent pas dans le milieu culturel de Philombe, mais qu'on retrouve dans son roman. Notons qu'il ne s'agit pas de tous les autres noms sans signification, mais de certains qui se reconnaissent par le jeu du suffixe, du préfixe et parfois par le déplacement d'une lettre dans un énoncé. Nous en avons repéré trois : Kuya, Tumbé et Andela.

- *Kuya*, ce nom semble être le verbe [ku] en ewondo, qui signifie tomber, conjugué au passé composé de l'indicatif, auquel on a supprimé les préfixes pronoms personnels [me], [o], [a], [bi], [mi] et [be]. Et le [ya], l'équivalent de l'adverbe 'déjà' désigne une action passée. Ainsi on aura :

Me-ku-ya	je suis tombé
o-ku-ya	tu es tombé
a-ku-ya	il est tombé
bi-ku-ya	nous sommes tombés
mi-ku-ya	vous êtes tombés
be-ku-ya	ils sont tombés

À chaque personne, il n'y a que le préfixe qui change, le radical [ku] reste intact ainsi que le suffixe [ya]. Kuya est la particule nominale stable du passé composé, au singulier et au pluriel. Le nom Kuya désignerait un ou plusieurs personnages à la fois. Ce qui veut dire qu'il est polyvalent, complexe. Autant il peut tomber seul, autant il peut tomber avec d'autres personnages ; autant il peut constater qu'un seul personnage tombe, autant il peut constater que les autres personnages tombent aussi ; autant enfin il peut réaliser qu'un personnage tombe, autant il peut réaliser que tous les autres personnages tombent aussi. L'on peut logiquement et finalement se demander qui tombe, s'il y a donc lieu de tomber ?

Ne serait-ce pas plutôt l'inverse qui est préconisé ici, c'est-à-dire, une attitude debout de Kuya que Philombe veut faire découvrir à son public dans *USBZ*, surtout lorsqu'on considère qu'un romancier est un artiste comme tous les autres et qu'il peut naturellement dire le contraire en fait de ce qu'il pense pour faire rêver son lecteur ? Il s'agit en réalité d'un *mensonge vrai* qui lutte contre l'enfermement d'un personnage, car, ce dernier

... n'est qu'un signe, particulièrement valorisé par toute une tradition et une conception de la littérature, à l'intérieur d'un côté donné, le rouage figuratif assurant le fonctionnement d'un système relationnel¹⁰⁷.

Ainsi, à travers le signe que représente Kuya, il est donc possible d'envisager une troisième hypothèse : celle selon laquelle ce personnage vise à faire prendre conscience des enjeux de la maltraitance, de l'esclavage, de la colonisation, afin d'amener le lecteur à prendre personnellement position. Kuya serait ainsi un personnage intermédiaire dont l'action n'est nullement voisine d'une espèce de lâcheté, ni d'un refus de prendre parti, mais de pouvoir engager le lecteur à participer activement à l'esthétique romanesque de Philombe. C'est dire finalement que Kuya est un personnage qui joue aussi bien avec les autres comme Tumbé et Azombo qu'avec le lecteur d'*USBZ*. C'est en définitive un personnage qui fait ou a fait tomber les barrières.

En outre, Kuya, par rapport à ses multiples rôles ressemble aussi à ce personnage orchestre, corporatif, qui joue sur tous les claviers pour se faire entendre. Il semble avoir pour mission de défendre seul ou à plusieurs, la cause des opprimés en général, et celle des opprimés africains en particulier. Son plan d'action serait ainsi de tomber s'il faut tomber, et de se remettre debout quand il le faut, mais jamais d'abandonner sa lourde mission, que d'ailleurs le narrateur qualifie d'un :

Combat dur, combat inégal ! ... Victoire incertaine et bien éphémère !¹⁰⁸ ...

Autrement dit, Kuya est le symbole d'un combattant qui est au front et qui doit s'attendre surtout à être battu, mieux, à tomber. Néanmoins, ce n'est pas pour autant qu'il doit baisser les bras. Tomber pour ce personnage apparaît non comme un échec total, mais comme un nouveau point de départ, comme un nouveau combat.

En somme, Kuya est un personnage qui peut être décliné en ewondo, entendons, en milieu beti, mais également dans tous les milieux où les gens tombent comme à la guerre ou suites de phénomènes comme l'esclavage, la colonisation, l'apartheid...

- *Tumbé* : ici, on a l'impression que Philombe a remplacé tout simplement le phonème [o] par le phonème [u]. Tumbé serait en réalité Tombé, c'est-à-dire le participe passé du verbe tomber. Le nom Tumbé, contrairement à Kuya, lui, viendrait du français, mais les deux noms

¹⁰⁷ *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁸ *USBZ, op. cit.*, p. 17.

signifieraient en fin de compte la même chose. Comme son mari Kuya, Tumbé son épouse est elle aussi tombée... Nous avons ainsi affaire à un couple ‘tombé’ à Nsimeyong dont le narrateur nous présente l’arrivée en ces termes :

Vendus dès leur jeune âge par un maître à un autre, puis mystérieusement poussés d’un village vers un autre, ils [Kuya et Tumbé] avaient fini par échouer là, sous la fêrule rude de l’Otombonnam Ateba Kansë. Tout au plus aussi, pouvaient-ils affirmer sans risque de se tromper, qu’ils étaient nés pour vivre maritalement.

Kuya et Tumbé subissaient ferme tous les coups de l’indigénat¹⁰⁹.

L’un du Cameroun, c’est-à-dire, de l’Afrique, par l’origine de son nom, et l’autre de la France, c’est-à-dire, de l’Europe, toujours de par l’origine de son nom, Kuya et Tumbé apparaissent comme finalement un couple franco-camerounais esclave, pauvre, qui réside en Afrique, qui parle ewondo, qui a un enfant du nom d’Azombo, ‘métis’, par la langue qui

... fréquentait l’école quand il n’accompagnait pas son parrain en tournée. On l’entendait parfois parler allemand à des vieillards, ou bien lire dans son paroissien à pleine voix : une manière de bien marquer la différence qui le séparait désormais de la tourbe des illettrés.¹¹⁰

L’identité particulière de Tumbé, qui est bien évidemment liée à celle de son mari, paraît complexe. Elle oscille entre deux pays (la France et le Cameroun), deux cultures, deux langues (l’ewondo et le français), deux noms représentatifs et significatifs qui viennent poser les problématiques comme le racisme, la francophonie, l’immigration, l’esclavage et ses corollaires, sans oublier, bien sûr, l’épineux sujet de la linguistique et de la stylistique qui nous a plongé dans l’embarras.

René Philombe, par un procédé linguistique et stylistique personnel, qui n’est autre que son génie créateur, a fabriqué son personnage Tumbé à partir d’une langue étrangère (le français) sans doute pour mettre en exergue la langue du colonisateur et pour soulever les problèmes que rencontre cette langue en Afrique aujourd’hui. Tumbé serait par conséquent non seulement le symbole du colonisateur et de sa langue, mais également un personnage qui tire en quelque sorte la sonnette d’alarme sur l’usage du français en particulier, et sur l’usage des langues en général. En ‘défigurant’ le français pour en faire un usage particulier Philombe semble vouloir dire quelque chose. Il s’agit peut-être tout simplement d’une fantaisie

¹⁰⁹ USBZ, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 66.

linguistique du romancier, mais qui n'enlève pas, d'une manière ou d'une autre, à la langue de Voltaire des manipulations inattendues. On est ici en face du phénomène de l'interdisciplinarité où le romancier vole au secours du linguiste, de l'académicien. Habilement, le romancier joue aussi bien avec des termes ewondo qu'avec des termes français.

Tumbé apparaît, elle aussi, comme un personnage à découvrir, à conquérir, comme une œuvre d'art qui n'a pas encore tout révélé dans le cadre de l'esthétique romanesque de René Philombe.

- *Andela*, ce nom est courant chez les Beti, et n'a en principe pas de signification particulière, mais il paraît comme un nom fabriqué par Philombe. Il suffit de renverser le [n] pour avoir l'adverbe 'au-delà'. Le nom *Andela* serait donc en lien avec une autre réalité qui est au-delà, peut-être céleste ou terrestre. Sa présence aux côtés du R. P. Marius va peut-être lui permettre d'aller au-delà de ses premières ambitions.

Nous allons maintenant étudier les lexiques et les traductions relevés dans *Un sorcier blanc à Zangali*, autrement dit, dans une autre catégorie d'énoncés susceptibles de mettre en lumière l'œuvre de Philombe.

Étude des noms de lieux

Cette partie de notre travail consiste à étudier les noms de lieux rencontrés dans *Un sorcier blanc à Zangali*. Car, la plupart de ces espaces où se déroule le récit romanesque sont particulièrement révélateurs.

Lieux (Tableau 5)

Lieu	Classement des lieux	Appartenance	Nombre D'occurrences	Page d'une occurrence
Yaoundé/Ongola	ville	CMR	10	7
Olézoa	quartier	CMR	1	7
Mvolyé	quartier	CMR	38	7
Nsimeyong	quartier	CMR	12	7
Cameroun	pays	Afrique	3	9
Guinée espagnole	pays	Afrique	2	10
Falandi Po	île	Afrique	1	22
Afann-Oyo	village	CMR	2	32
Zangali	village	CMR	71	37
Pala	village	CMR	19	55

Nkol Manda	village	CMR	1	71
Mfandena	village	CMR	1	120
Nkol Owondo	village	CMR	1	120
Nkol-Ombani	village	CMR	1	120
Beti-Belongo	village	CMR	13	121
Afrique	continent	Afrique	9	134
Sikasso	ville	Afrique	1	183
Bissandougou	ville	Afrique	1	183
Dahomey	pays	Afrique	1	183

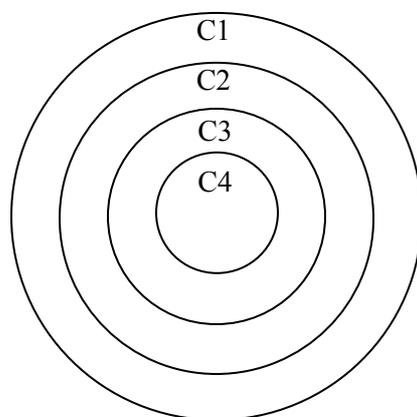
Ce tableau suggère quelques remarques :

- Le village Zangali qui a donné le nom au roman vient en tête avec 71 occurrences, suivi de Mvolyé d'où est parti le 'sorcier blanc'.

- Philombe a une préférence pour les villages. Mais, le roman commence dans les quartiers de Yaoundé (Ongola) tels que Mvolyé, Nsimeyong, Olézoa.

- Trois pays sont représentés : Le Cameroun, la Guinée espagnole (appelée aujourd'hui Guinée équatoriale) et le Dahomey (l'actuel Benin).

- En tenant compte de l'Afrique, du Cameroun, de Yaoundé, des quartiers et des villages sur le tableau ci-dessus, on aboutit au schéma suivant :



Ce schéma est composé de quatre cercles : C1(Afrique), C2 (Cameroun), C3 (Yaoundé) et C4 (quartiers et villages). C1 contient C2, C3 et C4 ; C2 contient C3 et C4 ; C3 contient C4. Dans le sens inverse, C4 apparaît comme la dilatation de C3 ; C3 comme la dilatation de C2 et C2 comme la dilatation de C1. Ou encore C4 comme la dilatation de C2 ou de C1 ; C3 comme la dilatation de C2 ou de C1 ; C2 comme la dilatation de C1 et enfin C4 comme la dilatation de C1. Ceci pour dire que C4 peut représenter C1, autrement dit, chacun des quartiers ou des villages de Yaoundé évoqués dans *USBZ* constitue un espace dilaté,

symbolique de l’Afrique. On retrouve en fin de compte l’idée de la miniaturisation de l’Afrique à travers le Cameroun soulignée plus haut.

En parlant ainsi de Zangali, Pala, Beti-Belongo, Mvolyé, Olézoa et de tous les autres villages et quartiers cités dans le tableau, Philombe semble non seulement s’interroger sur les notions de quartiers et de villages en Afrique, mais aussi stigmatiser le genre de vie que les habitants y mènent. En effet, on a le sentiment que ces espaces de vie posent problème au romancier. Ils sont peut-être, soit à refaire, soit à repenser. Par exemple,

Sur une colline, au pied de laquelle serpentent paresseusement les eaux d’Olézoa, les cloches monstrueuses de Mvolyé rappelaient chaque jour et à toutes volées, les obligations religieuses aux premiers fidèles de la paroisse¹¹¹.

Olézoa et Mvolyé, ces deux quartiers de Yaoundé ne sont apparemment pas gâtés ni par la nature (les eaux) ni par la main de l’homme (les cloches). Ce sont des espaces voisins peu enviables. On dirait que ‘les eaux d’Olézoa’ souillent la colline de Mvolyé, et que ‘les cloches monstrueuses’ de Mvolyé sonnent le glas pour tous ceux qui les entendent. Dans un cas comme dans l’autre, les deux quartiers laissent à désirer.

Noms de lieux ayant une signification (Tableau 6)

Nom	Signification
Cameroun	rio dos camaroes (portugais) = rivière des crevettes, a donné Cameroun.
Yaoundé	ou Ewondo, ou Ongola (allusion à barrière ¹¹²).
Olézoa	nom d’une rivière ¹¹³ .
Mvolyé	quartier de Yaoundé
Nsimeyong,	Nsi (nom du chef) + meyong (les tribus) = les tribus de Nsi.
Afann- Oyo	nom composé de afann (forêt) et de oyo (sommeil) = la forêt du sommeil.
Zangali	(Zanga + li) = Zanga défriche ou z’anga li (g) ? = qui a laissé ?
Nkol- Manda,	colline de Manda, ou man
Nkol- Owondo,	colline des arachides.
Nkol- Ombani,	colline d’Ombani ou Om(g) ba Mani.
Beti- Belongo,	Beti, criez fort ! Autrement dit, faites valoir vos droits !
Pala	(pas-là) ou pa (g) la, (en eton) = derrière.

¹¹¹ USBZ, *op. cit.* p. 7.

¹¹² *Ibidem*, p. 7.

¹¹³ *Idem*, p. 7.

3. Lexique et traduction

L'intérêt de ce lexique et de cette traduction réside dans le constat que, comme précédemment avec Kuya et Tumbé, rien n'est laissé au hasard dans une œuvre littéraire. Aucun nom de personnage n'est par conséquent choisi pour rien, même le plus ordinaire et le plus banal. Aussi, allons-nous nous attarder sur la traduction des noms chrétiens ewondo en français, les énoncés polyvalents et étrangers, et enfin sur les différents lexiques utilisés par Philombe dans *Un sorcier blanc à Zangali*.

Traductions des noms chrétiens ewondo en français (Tableau 7)

Prénom en Ewondo	Traduction
Yoanes	Jean
Markus	Marc
Mathias	Matthias
Yacob	Jacques
Yosef	Joseph
Odilia	Odile
Maria	Marie

Nous avons près de 10 prénoms chrétiens dans *USBZ* : 5 prénoms d'hommes et 2 prénoms de femmes, plus 2 prénoms qui n'ont pas besoin de traduction comme Simon et Etienne.

René Philombe, à travers les prénoms choisis met un accent sur l'influence du christianisme sur la vie des personnes en particulier, et sur le phénomène de la foi en général. On dirait que le romancier tient particulièrement aux prénoms chrétiens plutôt qu'à d'autres. En effet, comment comprendre que Philombe ne songe pas à se débarrasser de ces noms qui lui sont venus d'ailleurs et notamment de l'Europe dans son identité comme citoyen camerounais et comme romancier ? De son vrai nom Philippe-Louis Ombédé, on a deux prénoms chrétiens (Philippe et Louis) et dans son pseudonyme René Philombe, on a encore un prénom chrétien : René. En réunissant ces trois prénoms, nous pouvons constater qu'ils sont d'origine chrétienne : Philippe, Louis et René. Ces prénoms, dans le *Nouveau dictionnaire des prénoms* de Jean-Maurice Barbé¹¹⁴ ont chacun une histoire et une signification.

¹¹⁴ Jean-Maurice BARBÉ, *Nouveau dictionnaire des prénoms*, Éditions Ouest-France, 1995.

Ainsi les prénoms que Philombe a donnés à ses personnages ne sont-ils pas des espèces de signes qui concourent au fonctionnement et à l'élaboration d'une certaine esthétique romanesque ? Ceci, d'autant plus qu'

Un prénom, [c'est] pour toute une vie ! L'importance du choix est évidente. Sans affirmer qu'un nom est un présage, nomen omen, comme le faisaient nos ancêtres, sans tomber dans le déterminisme et prétendre que tous les Jacques ont un caractère en or, que toutes les Béatrice sont mélomanes, les Virginie très spirituelles, etc. [sic] il faut admettre que le prénom n'est pas sans exercer quelque influence sur la personnalité de celui, de celle qui le porte ; des études sérieuses l'ont constaté¹¹⁵.

Que pouvons-nous dire alors de chacun des prénoms que nous avons relevés dans *Un sorcier blanc à Zangali* ?

- *Yoanes*, ce prénom d'origine hébraïque signifie *Dieu a fait grâce*. Il fait surtout penser à l'évangéliste et à Jean-Baptiste. Dans *USBZ*, c'est le catéchiste Mbarga qui porte ce prénom. On s'attend ainsi à ce que ce dernier dispense les autres personnages de certains soucis par exemple. Concernant les Fada¹¹⁶ de Mvolyé, il

*... affirme qu'ils sont capables de transformer en une torche vivante quiconque ose les mettre en colère...*¹¹⁷

Il s'agit là d'une parole de catéchiste qui libère ses interlocuteurs. La mission de Yoanes Mbarga se voit accomplie. Le narrateur fait allusion à lui deux fois dans le roman et apporte sans doute un élément esthétique.

- *Markus*, c'est le deuxième évangéliste de notre classe de prénoms après Jean. Ce nom a une double étymologie : latine (marcus) et grecque (martikos, voué au dieu Mars). Celui qui le porte dans le roman est un moniteur. Son seul objectif semble de se donner à ses divins enfants. D'où l'unique occurrence significative qu'on a pu relever dans toute l'œuvre.

- *Mathias*, ce prénom s'écrit avec deux 't' quand il s'agit de l'apôtre sur lequel le sort est tombé pour remplacer Judas qui avait trahi Jésus dans l'Évangile. Philombe, dans *USBZ*,

¹¹⁵ *Nouveau dictionnaire des prénoms, op. cit.*, p. 9.

¹¹⁶ Fada, altération locale du mot anglais Father, père missionnaire.

¹¹⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 26.

l'écrit avec un 't'. S'agit-il alors d'une faute d'orthographe ou de la volonté du romancier à donner un nouveau nom de baptême au personnage ?

En d'autres termes, Mathias Fouda est un personnage à part, qui fait penser à l'apôtre traître et non pas au Matthias élu¹¹⁸. Comme garde-messe à Mvolyé, on peut penser qu'il arrive sans doute parfois à Mathias Fouda de trahir la confiance placée en lui par les Fada. Le romancier ferait ainsi preuve d'ingéniosité, de créativité, car il impute à son personnage une faute en le déculpabilisant en même temps. Ce serait la signification du retrait de la lettre 't' du prénom de ce personnage.

Comme Markus, son prénom apparaît une seule fois d'une façon claire dans l'œuvre. Cette insignifiance en quantité d'occurrences n'enlève rien bien évidemment à la qualité de l'œuvre romanesque de Philombe.

- *Yacob*, nom d'un Apôtre de Jésus, il peut aussi renvoyer à *Jacob, fils d'Isaac et de Rebecca, le frère d'Ésaü et le père de douze fils, souches des douze tribus qui constitueront le peuple hébreu*¹¹⁹. Mais en ewondo, Jacques et Jacob se prononcent de la même manière : Yacob. On est un peu dans l'embarras. Toutefois, nous pensons que, comme les autres prénoms traduits, celui-ci est aussi du Nouveau Testament. Ce prénom à l'étymologie hébraïque signifie 'Dieu a protégé'. Le personnage qui le porte dans *USBZ* est un cuisinier : Yacob Ayissi. On le voit apparaître dans le roman deux fois. Son ingrédient dans l'œuvre romanesque de Philombe n'est pas négligeable.

- *Yosef*, nom de l'époux de Marie et père nourricier de Jésus. C'est le R. P. Marius qui a donné ce prénom à Kuya. Il voulait probablement que cet esclave ressemble à son saint patron : époux adorable de Tumbé, père dévoué d'Azombo et bien sûr travailleur acharné. Le narrateur nous rapporte que :

*En dehors des multiples commissions pénibles, il avait à trimer dans le champ de son épouse, et dans le champ de chacune des épouses de son maître. Naturellement, ces travaux éreintants lui donnaient souvent des maux de tête qui ne manquaient pas d'inquiéter...*¹²⁰

Yosef Kuya a de belles qualités qui ne peuvent concourir qu'à rendre le roman de Philombe exceptionnel. Autrement dit, ce personnage est en quelque sorte le prolongement de

¹¹⁸ B. J. , Nouveau Testament, Luc, Actes des Apôtres, 1, 23-26.

¹¹⁹ *Nouveau dictionnaire des Prénoms, op. cit.*, p. 3.

¹²⁰ *USBZ, op. cit.*, p. 21.

Joseph de l'Évangile. Il incarne les grandes qualités de son homonyme. Mais, il est tombé (Kuya) comme son nom l'indique : Joseph a-ku-ya.

- *Maria*, est l'épouse de Yosef Kuya. Elle a reçu ce prénom du R. P. Marius. Ce dernier voulait sans doute que cet esclave revête les vertus de Marie, épouse de Joseph et mère de Jésus. Le fait que ce prénom se retrouve parmi les personnages du romancier n'est donc probablement pas un fait de hasard. Ajouté à Tumbé, son premier nom, ce prénom vient soit créer un nouveau personnage, soit renforcer la personnalité et le caractère de celui-ci. Et lorsqu'on s'en tient à l'étude que nous avons menée sur le nom Tumbé, on peut dire que Marie est tombée de la même façon que Joseph est tombé, mais l'esthétique romanesque de Philombe reste debout.

- *Odilia*, est le deuxième prénom de femme que nous avons traduit. C'est Andela qui le porte. En même temps, elle est *princesse*¹²¹. Selon le dictionnaire de Barbé, *Odile est la fille du seigneur Adalric, duc d'Alsace au 7^e siècle*. On comprend donc pourquoi Philombe l'appelle princesse. Ce personnage semble incarner la situation de la femme à l'époque coloniale et la beauté féminine qui, vraisemblablement, rejailit dans l'ensemble *d'Un sorcier blanc à Zangali*.

En somme, chaque prénom chrétien des personnages relevés dans *Un sorcier blanc à Zangali* constitue un élément de réponse à l'esthétique romanesque de Philombe. Ces prénoms, renvoient à des personnages courants des milieux chrétiens. Ils ont donc été choisis à dessein pour édifier l'œuvre du romancier. Il en va de même des énoncés ewondo qui vont suivre avec leur particularité. Et, reconnaissons avec Mendo Ze que

*la répétition de certaines occurrences souligne, non un simple effet de réel, mais la référence à des traits ayant une incidence directe sur la vie des hommes peuplant cet univers. Leur emploi recèle une valeur symbolique et socioculturelle appréciable*¹²².

¹²¹ USBZ, *op. cit.*, p. 93.

¹²² *La prose romanesque, op. cit.*, p. 35.

Énoncés polyvalents (Tableau 8)

Énoncé en ewondo	Traduction en français
zam	le goût
zam	la lèpre
zam	le raphia
mvoe	l'antilope
mvoe	l'amitié
mvoe	la paix
ebonn	le sexe féminin
ebonn	l'amant

Suivant le tableau ci-dessus, nous avons noté 3 énoncés polyvalents : *zam*, *mvoe* et *ebonn*. Ces énoncés ont la particularité d'avoir pour une même écriture, des significations différentes. Pour les connaître, il faut recourir à leur accent tonique, une des caractéristiques de la langue ewondo. Ainsi, *zam*, peut signifier, comme l'explique Philombe lui-même à la page 31 d'*USBZ*, la lèpre, le goût ou le raphia. Il s'agit là en général d'une difficulté des langues à ton ce qui n'en constitue pas moins une beauté remarquable. C'est dire que même à travers une difficulté linguistique il est possible de dégager une esthétique romanesque. Cette explication vaut aussi pour *mvoe* (antilope, amitié et paix) et *ebonn*¹²³ (amant, sexe féminin). Tout dépend toujours de la place de l'accent tonique.

Concernant ce dernier énoncé, le R. P. Marius a vécu un spectacle insolite. Laissons la parole au narrateur :

Alors, le R. P. Marius vérifie la liste des inscriptions des années précédentes. Il s'arrête devant un nom et, après avoir lu dans la colonne « observations », il s'adresse à la fille mère en grondant de sa voix nasillarde : Mengasili wo na oleda ma ebonn dzoe ! Ebonn dzoe ! Ebonn dzoe ene ve ? Nga obele ebonn ?

La pauvre femme, toute explorée et consumée par l'ardent désir de devenir chrétienne à n'importe quel prix n'hésite pas ! Elle confie sans tarder son bébé à une voisine, puis elle se place devant le R. P. Marius les jambes largement écartées. Puis, joignant le geste à la parole, elle se découvre les fesses en braillant de façon théâtrale : « Ebonn dzam dzi, a Tara ! ... »¹²⁴

Alors que le R. P. Marius parle d'amant, la femme parle de son sexe. Il a fallu que l'accent tonique soit mal placé pour en arriver à ce scandale. Au-delà du sourire que cet épisode provoque, il y a lieu de noter que le romancier use de sa langue maternelle pour

¹²³ *USBZ, op. cit.*, p. 32.

¹²⁴ *Idem*, p. 32.

embellir son œuvre. L'esthétique romanesque tient ainsi au mélange français / ewondo, au mauvais placement d'un accent, à la scène théâtrale qui a été offerte au public.

Toujours dans *USBZ*, nous avons également noté des énoncés étrangers à l'ewondo.

Énoncés étrangers à l'ewondo (Tableau 9)

Énoncé étranger	Page	Langue utilisée	Traduction
de profundis	49	latin	des profondeurs
nguten nacht, kumandang	72	allemand	bonne nuit, commandant
vox ecclesiae, vox dei	79	latin	la voix de l'Église est la voix de Dieu
ave	33	latin	salut ou je vous salue
pater	33	latin	père
alléluia	43	hébreu	louez Yahvé

Il s'agit, comme on peut le remarquer, d'énoncés provenant de l'hébreu, du latin et de l'allemand. En effet, le romancier recourt à des langues autres que sa langue maternelle et sa langue d'écriture pour séduire en quelque sorte son lecteur. Il donne ainsi à son œuvre une dimension universelle. Philombe apparaît comme un romancier en quête d'un lectorat plus vaste et religieux. Le nombre d'occurrences en langue latine en rapport avec la liturgie chrétienne en témoignent. Et chaque occurrence semble porteuse d'un message.

* *de profundis*, cet énoncé latin se traduit 'des profondeurs', il rappelle le psaume 129 dans la Bible. Philombe, en effet, compare les supplices que les populations de Zangali ont endurés, en creusant manuellement la route, à une descente aux enfers.

Et leur chant de travail montait en écho dans le ciel noir, troublant comme un de profundis jailli du fond d'un enfer¹²⁵.

Philombe crie probablement sa détresse qui, est aussi celle de tous les opprimés et de tous les colonisés. Le ciel noir et l'enfer traduisent la profondeur du lieu d'où le romancier essaye de chanter malgré tout : Un chant lugubre qui évoque la mort.

* *Vox ecclesiae, vox Dei*, cet énoncé est fabriqué sur la base de *vox populi, vox Dei*, entendons, 'la voix du peuple, c'est la voix de Dieu !' En remplaçant *populi* par *ecclesiae*, Philombe veut mettre l'accent sur l'Église qui a autant d'autorité que Dieu. Dès qu'elle a

¹²⁵ *USBZ, op. cit, p. 49.*

parlé, la cause est entendue. Seulement, que cet énoncé soit écrit ‘noir sur blanc’ comme le prétend le narrateur relève d’un ‘mensonge vrai’. C’est un discours ecclésiologique qui, cependant, n’a pas la même teneur que *vox populi, vox Dei*. Mais, Philombe l’emprunte pour sans doute soit dénaturer cette formule consacrée, soit pour faire passer une certaine ironie sur l’institution qu’est l’Église. L’écriture ‘noir sur blanc’ dont il parle n’est en définitive qu’une ‘fausse’ écriture révélatrice du travail d’artiste du romancier.

* *ave*, cet énoncé évoque la prière chrétienne à Marie : *Ave Maria*, qui se traduit, ‘je vous salue Marie’. Cette prière rappelle, dans la Bible, la ‘Visitation’ et le ‘Magnificat’, cantique à la Vierge Marie, dans l’Évangile de Luc 1, 46-55. Le romancier aurait-il une dévotion mariale ou alors pas du tout ? En tout cas, cette prière est celle que Tumbé et Kuya maîtrisent déjà parfaitement et qui leur *suffit*, selon le R. P. Marius.

* *pater*, renvoie au *Pater noster*, c’est-à-dire, à la prière que Jésus a enseignée à ses disciples et qu’on retrouve dans l’Évangile de Matthieu 6, 9-12 et celui de Luc 11, 2-4. C’est aussi une prière qui *suffit* à Kuya et Tumbé.

*Les « ave » et les « pater » suffisent pour vous*¹²⁶.

Quant à connaître entièrement les « mystères »¹²⁷ du chapelet, *ça n’a pas d’importance, estima le curé de Mvolyé*¹²⁸.

Philombe évoque ces deux prières fondamentales chrétiennes soit pour manifester sa foi, auquel cas, il serait un ‘bon chrétien’, soit pour exhiber les derniers souvenirs qui lui restaient de la religion chrétienne. Selon la présentation de René Philombe faite par Charles Nkoulou que nous avons retrouvée sur le web, intitulée : ‘René Philombe par presque lui-même : la légende de l’homme’, nous lisons : *une fois rétabli sur la terre natale (Batschenga), il trouvera le temps de revisiter sa philosophie de la vie politique, sa conception de l’athéisme*¹²⁹.

Ce témoignage de Charles Nkoulou confirme notre regard sceptique sur l’identité chrétienne de Philombe. Qu’à cela ne tienne, le romancier semble connaître les prières de l’initiation chrétienne.

¹²⁶ USBZ, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁷ *Idem*, p. 33.

¹²⁸ *Idem*, p. 33.

¹²⁹ Charles NKOULO, *René Philombe par presque lui-même : La légende de l’homme*, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4003>.

* *nguten nacht, Kumandang*, on peut traduire cet énoncé qui se rapproche de l'allemand par 'bonne nuit, Commandant'. En bon allemand on dirait 'gute nacht, Commander'. Le chef de Pala s'efforce de communiquer avec le R. P. Marius en sa langue, mais, selon le narrateur, il est passé à côté du sujet.

Il alla d'un pas tremblant à la rencontre du R. P. Marius et salua dans sa langue qu'il croyait être de l'allemand :
– *Nguten nacht, Kumandang !*¹³⁰

* *Eli, Eli, Lamma sabachtani !* Cet énoncé est en hébreu et vient du Christ sur la croix. Il signifie en français : 'Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné !'. Examinons l'orthographe de 'sabachtani' : Suivant les auteurs bibliques le phonème [h] est placé différemment avant ou après la lettre 't'. Ici le romancier a choisi de le placer avant le 't', c'est une écriture qui a son importance et qui cache certainement un message esthétique.

Tumbé et sabachtani seraient dans la même catégorie d'énoncés où Philombe enlève une lettre à un mot pour en créer un autre qui n'est pas loin de l'énoncé originel. Le romancier fait ainsi preuve de créativité et d'originalité.

Par ailleurs, avec l'idée d'abandon exprimé par le cri du Christ, (B. J., Évangile de Matthieu 27, 46 ou Marc 15, 34), on peut établir un lien avec les noms Kuya et Tumbé analysés plus haut. On a l'impression que les mots 'abandonné' et 'tombé' sont des synonymes et qu'ils renvoient à un aspect important d'*USBZ* ou alors qu'ils constituent tout simplement l'idée principale de la philosophie de Philombe.

*Vous voyez un arbre menacer de tomber sur vous, mais au lieu de courir, vous vous contentez de crier : Eli, Eli, Lamma sabachtani*¹³¹ !

Ce langage imagé cache probablement une vérité importante. Il sort de la bouche du Christ qui est face à la mort et va l'accepter sans négociations avec les détenteurs du pouvoir. Par conséquent le christianisme apparaîtrait comme une doctrine ou alors un courant de pensée qui pousse librement à la mort et plus précisément au suicide et n'aurait pas l'homme comme valeur certaine au cœur de sa philosophie.

Le cri de Philombe, 'Eli, Eli, Lamma sabachtani' peut être considéré comme un cri de remise en question du personnage du Christ et de sa doctrine. Le romancier tire en quelque sorte la sonnette d'alarme pour éviter à ses compatriotes de tomber dans le trou. Il apparaît

¹³⁰ *USBZ, op. cit.*, p. 72.

¹³¹ *Ibidem*, p. 78.

ainsi comme un éveilleur de conscience, et pourquoi pas comme un guide qui a du mal à se laisser convaincre par une doctrine révélée comme le christianisme, d'où probablement son refuge dans l'athéisme. Le R. P. Marius et tous les autres serviteurs du Christ évoqués dans le roman seraient alors des personnages à faire tomber d'une manière ou d'une autre selon Philombe.

* *alléluia*, mot hébreu qui signifie 'louez Dieu', est une 'acclamation l'allégresse dans la liturgie juive et chrétienne', selon Le Petit Larousse Illustré, 2012. Le narrateur cite ce terme dans *Un sorcier blanc à Zangali* dans le cadre de la prière de Monseigneur Gottel avant l'envoi en mission du R. P. Marius à Zangali.

*Combien d'alléluias ne chanta-t-il pas à part soi quand, un beau jour, ce volontaire se présenta sous les traits prometteurs du R. P. Marius*¹³².

Les alléluias de Monseigneur Gottel lui ont donné un missionnaire pour Zangali, au grand étonnement peut-être de tous ceux qui sont sans foi ni loi, comme Philombe peut-on ajouter. Ce dernier aurait-il donc changé d'avis, à un moment donné de sa vie sur sa 'foi' et cru à l'efficacité de la prière au point de devenir un chantre de la louange de Dieu ? Vraisemblablement, le moins que l'on puisse dire est que le romancier traverse une crise de foi, ce qui ne l'empêche pas de se joindre aux autorités de l'Église comme Mgr Gottel pour prier. L'athéisme de Philombe serait par conséquent un point à revoir, un rêve en chantier.

Lexique de la faune et de la flore (Tableau 10)

Lexique de la faune				Lexique de la flore			
bêtes sauvages	page	bêtes domestiques	page		page		page
panthère	18	chien	16	raphia	7	sissongo	54
éléphant	18	porc	18	bois d'ébène	8	arbustes	54
lion	18	chèvre-mère	22	plantes grimpantes	14	papayes	71
tortue	18	poulets	31	bambou	20	baobab	72
antilope	33	agneaux	71	légumes	27	ignames	76
perroquets	52	chat	73	noix de palme	27	bananes	76
boa	73	moutons	154	manioc	27	kolas	81
perdrix	104	souris	162	feuilles de manioc	27	landa	
singes	117	porcelets	31	tabacs	28	akom	
buffles	117			sésame	31	cacaoyers	104
écureuil	118			arachides	31	savane	125

¹³² USBZ, *op. cit.*, p. 43.

chauve-souris	125			concombres	31	fruits sauvages	122
pangolin	153			palmiste	31	kpem	27
serpents	162			maïs	31		
				palmiers	51		

Légende : page = page d'une occurrence.

L'importance de ce lexique réside dans le fait qu'il vient compléter le tableau des personnages humains. Il s'agit de la nature et de ses 'habitants'. Il constitue un décor remarquable qu'on ne peut pas ignorer ou sous-estimer, car, ne dit-on pas : chasser le naturel, il revient au galop !

Cependant, voici quelques remarques intéressantes que nous pouvons faire concernant notre tableau afin de mieux le comprendre et l'insérer dans le contexte général d'*USBZ*.

Les occurrences sur les animaux sont divisées en deux catégories : d'un côté, nous avons les animaux sauvages, et de l'autre, les animaux domestiques. Nous pouvons ainsi remarquer que les animaux sauvages sont plus nombreux que les animaux domestiques dans l'œuvre de Philombe. Le romancier veut, probablement, affirmer son appartenance à une zone forestière où le gibier abonde et où la chasse constitue l'une des principales activités des populations rurales, sans toutefois, nous faire participer à une partie de chasse dans son roman. La plupart des animaux auxquels il fait allusion sont 'chassés' dans les fables, les contes, les causeries.

Ils [Kuya et Tumbé] n'existaient pas dans le monde des fables, ou [sic] la faible Tortue, avec sa tête bourrée de malices, triomphe toujours du Porc, de la Panthère, de l'Éléphant, du Lion même¹³³ ! ...

Autrement dit, Kuya et Tumbé n'étaient pas un couple imaginé. Il fallait les voir pour s'en convaincre. Ces esclaves reflètent réellement leur condition de vie. Philombe passe ainsi par des métaphores animales pour nous donner leur profil psychologique. En effet, Kuya et Tumbé sont en fait un couple naïf malgré leur apparence fauve, brute, traduite ici par le Porc (*symbole des tendances obscures, sous toutes leurs formes de l'ignorance, de la gourmandise, de la luxure et de l'égoïsme*), la Panthère (*symbole de force*), l'Éléphant (*l'image de la lourdeur et de la maladresse, pour l'Occident*), et le Lion (*incarnation même du Pouvoir, de*

¹³³ *USBZ, op. cit.*, p. 18.

*la Sagesse, de la Justice [...] l'excès de son orgueil et de son assurance en font le symbole du Père, du Maître, du Souverain...)*¹³⁴.

En un mot, ce couple est plein d'atouts, mais qu'il ne sait malheureusement pas exploiter pour se défendre, par exemple. On a le sentiment qu'il ne peut vivre autrement que comme esclave. L'on peut se demander quelle fatalité s'est abattue sur Kuya et Tumbé pour connaître un tel sort ? Vraisemblablement, le narrateur ne fait pas exister ce couple esclave dans les fables pour traduire un certain réalisme et une certaine authenticité. Ce qu'il raconte en effet est vérifiable.

Après les fables, nous poursuivons notre 'chasse' dans le proverbe suivant :

*... « les buffles ensemble et les éléphants ensemble »*¹³⁵

Ici, il est question, selon Mevungu, de la répartition divine des hommes sur la terre. Les 'buffles' et les 'éléphants' représentent non pas la faune proprement dite, mais deux regroupements bien distincts de personnes qui vivent séparément : d'un côté, les Noirs et de l'autre, les Blancs. C'est sans doute la raison pour laquelle les habitants de Zangali suspectent le R. P. Marius, qui, en plus, a deux fusils dans ses bagages. Le narrateur raconte :

*Constatant que des yeux méfiants se posaient par intervalles sur les deux fusils placés contre le mur dans un coin, il s'empressa d'expliquer :
— Ouf, c'est pour chasser... On m'avait dit qu'il y a beaucoup de gibier dans cette région, n'est-ce pas ? ... [Personne ne lui répondit]*¹³⁶.

Les habitants de Zangali se posent des questions sur l'arrivée et la présence du R. P. Marius dans leur village. Ils s'inquiètent de voir des armes qui, éventuellement, pourraient servir à les chasser ou à les tuer. Heureusement, le missionnaire va vite les rassurer car ces fusils sont destinés à la chasse au gibier et non à l'homme. En d'autres termes, sa mission est de les 'chasser' comme le bon pasteur de l'Évangile¹³⁷.

La deuxième colonne de notre tableau nous montre les animaux domestiques. Ces derniers complètent le registre de la faune. Nous en avons une dizaine d'espèces. Ils sont moins nombreux par rapport aux animaux sauvages. La plupart de ces animaux sont signalés

¹³⁴ Jean CHEVALIER, et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Éd. Robert Laffont/Jupiter, Coll. Bouquins, 1997.

¹³⁵ USBZ, *op. cit.*, p. 117.

¹³⁶ *Ibidem*, p.113.

¹³⁷ B. J., *op. cit.*, N.T., Évangile de Jean, 10.

dans les offrandes faites au R. P. Marius à Afann-Oyo. Citons notamment *des corbeilles dans lesquelles s'agitent bruyamment des poulets et des porcelets*¹³⁸.

Au regard de toutes ces bêtes, on peut dire que les populations de Zangali sont dans l'abondance et mangent à leur faim. Elles peuvent même soutenir le développement de certains secteurs comme le tourisme et l'économie.

En établissant un lien entre les bêtes sauvages d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma et celles d'*Un sorcier blanc à Zangali*, on peut penser que toutes jouent le même rôle : celui de représenter symboliquement un certain nombre d'autorités et d'hommes politiques en Afrique. Le portait suivant l'illustre clairement.

*Le dictateur au totem caïman était un homme entier. Un homme avec, portés jusqu'à l'extrême, toutes les qualités, tous les défauts de l'humain. Un homme extrême dans la vertu et le vice, un sac de contradictions. Un homme à la fois généreux comme le fondement d'une chèvre et rancunier, mesquin, méchant comme un pou, un pian ; menteur et fabulateur comme une femme adultère et véridique et entier comme un chasseur de fauves ; cruel comme un chat rassasié tenant une souris blessée dans les griffes et tendre comme une poule avec les pintadeaux qu'elle a couvés*¹³⁹.

Sans le nommer explicitement, le dictateur au totem caïman est un chef d'État africain qui incarne fondamentalement à la fois le vice et la vertu. Il se sert de ces deux traits caractéristiques pour gouverner et faire taire ses adversaires politiques. Les qualités humaines qu'on lui attribue se résument à ceci :

*Il adopta les enfants de tous les chefs d'État africains assassinés ou renversés et prit en charge leurs veuves et maîtresses. Il bâtit des églises et des mosquées*¹⁴⁰.

Ahmadou Kourouma, à travers son personnage caïman, traduit habilement sa pensée à travers un langage (facilement) accessible à une certaine catégorie d'Africains : les traits caractéristiques des animaux. Il s'agit de la personnification du fauve. Appartenant à la même ère culturelle, il va de soi que Philombe passe lui aussi par la même voie pour exprimer le fond de sa pensée dans *USBZ*. La tortue, le lion, la panthère, pour ne citer que ces bêtes sauvages, jouent ainsi des rôles importants qui véhiculent des messages. Ils symbolisent des

¹³⁸ *USBZ, op. cit.*, p. 31.

¹³⁹ Ahmadou KOUROUMA, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 358 p., p. 191.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 191.

qualités, mais aussi des défauts à partir desquels on peut s'attendre à n'importe quel dénouement.

En outre, en privilégiant les fables et les contes pour en tirer la plupart de ces animaux sauvages, Philombe donne la preuve éclatante qu'il se réclame de la culture orale. Les animaux dont il parle peuvent ne pas être chassés réellement dans son village natal, mais on peut les chasser virtuellement à volonté dans les fables et les contes. Ces derniers apparaissent ainsi comme de bons supports médiatiques pour non seulement préserver la faune 'orale' africaine, mais aussi pour lutter contre le 'braconnage' sportif colonial.

Par ailleurs, concernant une danse dont nous n'avons pas le nom, le romancier évoque aussi deux animaux : un chat et un boa. Il met en exergue leurs traits caractéristiques. Suivons la description qu'il nous en fait :

Cette danse était une révolte de toutes les parties de leurs [les femmes] muscles. Elle exigeait une agilité de chat et une souplesse de boa, et elle s'exécutait dans une orgie de frénésies¹⁴¹.

Ici, Philombe met en scène deux animaux (un animal sauvage et un animal domestique) sans doute à dessein, qui se caractérisent l'un par son agilité et l'autre par sa souplesse. Deux qualités remarquables qui expriment une certaine beauté de ces animaux.

En même temps, on a l'impression que le romancier veut aussi non seulement attirer notre attention sur les animaux domestiques, mais également souligner l'importance de la danse dans le cadre de son esthétique romanesque. Il veut peut-être donner envie au lecteur de danser ou alors tout simplement de danser avec lui.

Concernant maintenant la dizaine d'animaux domestiques qui figurent sur notre tableau, le chien surtout se fait remarquer. Il compte 8 occurrences dans *USBZ*. Il n'intervient pas dans une partie de chasse comme on le voit souvent en milieu beti, encore moins comme un bon compagnon de l'homme, mais comme un animal invité à prendre part à une cérémonie officielle et à faire partie du décor de l'accueil du Commandant blanc à Pala : (*les chiens aboyaient*¹⁴²). On le voit également dans l'expression française *vie de chien*¹⁴³. On peut ainsi dire que Philombe utilise le terme chien surtout dans son sens figuratif au détriment de son sens propre. C'est en réalité à l'idée de la nature réduite à son expression abstraite que renvoie cet animal domestique.

¹⁴¹ *USBZ, op. cit.*, p. 73.

¹⁴² *Ibidem*, p. 72.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 16

Avec les aboiements quelque peu insolites qui semblent être en phase avec les *oyenga*¹⁴⁴ des femmes, les instruments de musique¹⁴⁵ et les rythmes dynamiques du sol qui tremble¹⁴⁶, on a bien l'impression que le chien représente beaucoup plus qu'un animal dans l'œuvre de Philombe. C'est un psychopompe, c'est-à-dire, un *guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie*¹⁴⁷. La présence des chiens dans la cérémonie d'accueil du Commandant blanc semble être entachée de moments lugubres. On dirait que toutes les populations présentes, avec tous leurs instruments de musique et leurs cris, sonnent en fait le glas de la mort du Commandant. Les apparents moments de joie et de bonheur que Philombe décrits apparaissent en réalité comme des moments de tristesse, de malheur. La figure du chien dans *USBZ* évoque en définitive le cortège funèbre du Commandant blanc et non pas les réjouissances populaires liées à son arrivée à Pala.

*Les poulets et les agneaux*¹⁴⁸, les premiers, eux, symbolisent, un 'carrefour', qui lui-même exprime à la fois les symboles de centre, de doute, devant les trois routes offertes, et de spirale, c'est-à-dire de révolution autour d'un point ou d'un axe. En effet, le poulet, indiquant par son chant le rythme de la révolution diurne du soleil, avec l'alternance des jours et des nuits, devient en quelque sorte l'équivalent du mouvement du soleil autour de la terre¹⁴⁹...

Autrement dit, dans le contexte du roman de Philombe, ceci est probablement une étape qui en annonce une autre, ou alors tout simplement le début d'une situation, d'un événement. L'énoncé *on avait attaché les poulets...* signifierait finalement qu'on les avait laissés 'au carrefour', en liberté, pour pouvoir éventuellement aller dans tous les sens, même les plus inattendus.

Quant aux 'agneaux', ils incarnent le triomphe du renouveau, la victoire, toujours à refaire, de la vie sur la mort¹⁵⁰. Comme les poulets, ils sont aussi 'attachés', sans doute pour qu'ils ne puissent pas prendre le large. Il est question en effet d'étouffer en quelque sorte dans l'œuf la possibilité d'une quelconque réussite non seulement de cette première rencontre avec

¹⁴⁴ Oyenga, en ewondo, manifestation de joie.

¹⁴⁵ *USBZ*, op. cit., p. 72.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 72.

¹⁴⁷ *Nouveau dictionnaire des prénoms*, op. cit., p. 239.

¹⁴⁸ *USBZ*, op. cit., p. 71.

¹⁴⁹ *Nouveau dictionnaire des prénoms*, op. cit., p. 785.

¹⁵⁰ *USBZ*, op. cit., p. 10.

le Commandant blanc, mais également de toutes ses activités coloniales à Pala, entendons, en Afrique.

‘Les poulets et les agneaux attachés’ ne constituent donc pas simplement des cadeaux préparés pour l’illustre hôte, mais plutôt en quelque sorte des ‘fétiches’ pour empêcher ou maudire l’action coloniale à Pala. Ce sont des animaux domestiques apparemment ordinaires, naturels, mais qui incarnent des pouvoirs de rétention et de blocage d’une initiative. Philombe semble ainsi recourir à une forme de ‘magie’ pour combattre l’intrusion coloniale en Afrique. C’est un ‘féticheur’ qui connaît les secrets des poulets et des agneaux, et qui n’hésite pas à s’en servir à l’occasion de cette rencontre inédite avec le Commandant blanc.

En somme, *USBZ* ressemble à un roman où les animaux, qu’ils soient sauvages ou domestiques, ne représentent pas seulement la faune africaine, mais aussi l’univers culturel des Beti¹⁵¹. C’est à ce titre que les interprétations que nous avons essayées de donner au lexique de la faune, même si parfois elles étonnent, restent particulièrement significatives et pertinentes. Il existe une faune qu’on retrouve réellement dans la forêt équatoriale, et une autre qui existe abstraitement dans les fables, les légendes, les contes et les proverbes. C’est particulièrement sur cette dernière que Philombe a écrit son roman, où le naturel apparaît en définitive comme une figure, une représentation imagée.

Lexique des proverbes

Nous avons relevé 9 proverbes dans *USBZ*. Avant de les étudier, qu’entendons-nous par proverbe ? Selon Le Robert illustré (2012), un proverbe est (une) *formule présentant des caractères formels stables, souvent figurée, exprimant une vérité d’expérience ou un conseil de sagesse pratique*.

Dans le contexte de cette étude, voici ce que dit Mendo Ze au sujet des proverbes :

Certains éléments peuvent être traduits mais sans refléter la vérité exacte. En tant qu’auteur, nous avons donc le sentiment de n’avoir pas exprimé exactement ce que nous ressentons ou de n’avoir pas peint la réalité non pas telle qu’elle se présente, mais telle que nous la percevons et la percevons localement¹⁵².

¹⁵¹ Les Beti font partie du groupe dit Pahouin chez les Bantou, avec les Fang et les Boulou.

¹⁵² *Figures VI*, p. 179.

Autrement dit, les proverbes viennent en appui au discours. Ils sont par conséquent importants à l'art oratoire, notamment chez les Beti. Examinons ceux que nous avons trouvés dans *USBZ*.

- « *On ne connaît la gourmandise du voisin qu'en mangeant dans le même plat que lui* »¹⁵³.

Ce proverbe veut dire : pour mieux connaître une personne, il faut tout simplement l'approcher. Le plat étant considéré ici comme le lieu de rencontre, de découverte de son voisin. Azombo, qui joue aux intermédiaires entre le R. P. Marius et Andela, encourage cette dernière à s'approcher de son nouvel amant. Car, elle ne croit pas que *(son) patron (l') aime*¹⁵⁴.

- « *Entre deux amis, la tromperie n'a pas de place* »¹⁵⁵.

Ou encore, deux amis ne doivent rien se cacher. La vérité doit régner entre eux.

Pour le confirmer, le missionnaire a dit avant :

*Je suis venu en ami et non en ennemi*¹⁵⁶.

La déclaration du R. P. Marius est sans équivoque. Le missionnaire veut passer par le biais de l'amitié pour gagner les cœurs des populations de Zangali.

- *La vérité est une épine qui fait toujours mal à qui l'entend.*

Ce propos du R. P. Marius peut être considéré comme un proverbe, mais beaucoup plus comme une sentence qui a une connotation pédagogique. La vérité qu'il exprime au Grand Chef fait mal comme une piqûre d'épine, mais il l'accepte ainsi.

- « *les buffles ensemble et les éléphants ensemble* »¹⁵⁷.

Les Européens en Europe et les Africains en Afrique, peut-on dire. Selon le porte-parole d'Angula Beti be Nanga, c'est ainsi que Dieu a réparti la terre. Il s'étonne donc de l'intrusion des Européens en Afrique. Il déclare :

¹⁵³ *USBZ, op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 100.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁵⁶ *USBZ, op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 117.

Transgressant cette loi divine, les hommes blancs ont abandonné leur terre à eux ! Ils ont traversé mille forêts, mille montagnes et mille nappes d'eau dans le seul but de venir nous chercher noise sur notre terre à nous¹⁵⁸ !

...

- « *c'est la misère qui chasse la martre de son terrier natal* »¹⁵⁹.

En d'autres termes, c'est parce que les Blancs sont dans la misère qu'ils sont venus en Afrique. Sous entendu, s'ils étaient riches ils n'auraient pas abandonné l'Europe. Une martre ne peut subsister dans un terrier pauvre. D'où cette question d'un interlocuteur :

*Qu'on me dise quels sont les misérables ?*¹⁶⁰

En comparant les Blancs aux Noirs, l'interlocuteur trouve que ce sont les Blancs qui sont dans la misère, tout simplement parce qu'ils sont venus en Afrique.

- « *jeter son hameçon dans une gargoulette* »¹⁶¹.

Ce proverbe veut dire, dans le contexte présent, pêcher dans le vide, dans le creux d'une gargoulette. Autrement dit, cela ne vaut pas la peine. L'interlocuteur qui utilise ce proverbe a pensé à un moment donné recourir aux autorités administratives de Yaoundé pour aller se plaindre contre les envahisseurs étrangers, finalement, il trouve que cette démarche sera sans issue. L'hameçon ne va rien prendre.

- « *Quand la panthère te tue, venge-toi sur l'écureuil* »¹⁶².

Ce proverbe met en exergue le fort (la panthère) et le faible (l'écureuil). Il signifie donc, quand tu es littéralement battu par ton adversaire, prends ta revanche sur un moins fort. Il en existe toujours qui soit à ta portée. Nous sommes là dans un contexte de combat, de vengeance, de justice. Il s'agit des habitants de Zangali qui éprouvent le besoin de se venger contre leurs envahisseurs les moins forts. D'où ce propos :

*... à nous de nous rendre justice ! Qu'importe, fils-de-mes-pères, les représailles, même disproportionnées qui pourraient en résulter !*¹⁶³

¹⁵⁸ USBZ, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 118.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 118.

¹⁶¹ *Idem*, p. 118.

¹⁶² *Idem*, p. 118.

¹⁶³ *Idem*, p. 118.

- « *C'est avec du charbon, qu'on éprouve le talent d'un forgeron* »¹⁶⁴.

L'équivalent de ce proverbe en Occident est : *on juge le maçon au pied du mur*. En d'autres termes, il ne suffit pas de vanter son talent, il faut l'expérimenter sur le terrain. C'est par la production d'un artiste qu'on reconnaît son savoir-faire. Il y a ici l'idée d'un défi à relever. Le R. P. Marius devra montrer de quoi il est capable dans ce coin 'maudit' de Beti-Belongo qu'on lui a montré pour son installation.

Ainsi, pour son installation, assignons-lui Beti-Belongo.

En réalité, il s'agit d'un cadeau empoisonné d'où finalement le missionnaire sortira plutôt vainqueur.

- « *Quand le vin est tiré, il faut le boire* »¹⁶⁵.

Ce proverbe fait penser à la cueillette du vin de palme au Cameroun. Une fois que cette boisson blanche est cueillie, il faut la consommer. Un peu comme si on disait avec J.-P. Sartre que : *qui s'est engagé a pris contact avec le réel*. D'ailleurs, pour le R. P. Marius, *il n'était pas question de reculer*¹⁶⁶.

In fine, les proverbes étudiés évoquent les thèmes de la vérité, de la justice, de l'amitié, du partage, de la proximité, du combat. Ce sont des leçons de sagesse exprimées en peu de mots et réservées aux seuls initiés à la culture Beti comme Philombe. Par le recours à cette façon de parler, le romancier en effet se définit par rapport aux autres cultures camerounaises, en même temps qu'il défend sa culture.

Les personnages religieux

Parmi les missionnaires, nous avons Monseigneur Gattel, le Père Scroock et le Révérend Père Dorgère, sans oublier le R. P. Marius, *le volontaire de Zangali*¹⁶⁷. Une équipe de quatre missionnaires qui ont à leur tête un évêque. C'est à celui-ci que le R. P. Marius va adresser le compte-rendu de son ministère pastoral à Zangali.

Dans cette correspondance de quatre pages faite le 23 avril 1915¹⁶⁸. Le Père Marius évoque tour à tour son voyage, son état d'esprit, son compagnon de route Azombo, ses difficultés pastorales, l'état de santé des populations et ses relations avec ses compatriotes

¹⁶⁴ USBZ, *op. cit.*, p. 121.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 112.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 174.

administrateurs sur le terrain et enfin son opinion sur ses activités et les Blancs en général. Lisons quelques extraits de ce bel ensemble littéraire :

Monseigneur,

Depuis mon départ, mon silence a plongé votre Excellence dans une angoisse bien profonde, je le sais ! Ma décision intime était de ne pouvoir écrire qu'après avoir planté la croix du Christ à Zangali. [...] Mon moral reste bon et me laisse très optimiste en dépit des difficultés innombrables. [...] Je croyais cependant être venu seul. Vous connaissez mon boy et filleul Etienne Azombo. [...] Je me trouve ici dans un pays totalement fermé aux bienfaits de la civilisation. La nuit de mon arrivée à Zangali, j'avais couché à la case de passage – [...] Le lendemain matin, le chef m'a assigné, pour mon installation, un endroit particulièrement malfamé et dont on dit, dans tout le pays, qu'il loge les plus dangereux fantômes. C'était une façon de manifester son hostilité ; c'est ce que j'ai appris plus tard. [...] Depuis quelques mois, une épidémie de paludisme décime la population. [...] Pour eux, c'est la maladie des fantômes ! Ils prétendent l'enrayer en organisant le tsoغو¹⁶⁹. [...] Je leur prouve chaque jour, par mes actes, que les « sorciers blancs » veulent le bonheur des hommes noirs [...] Je suis à peu près certain que les auteurs de maints écrits se mettraient à déchanter s'ils venaient vivre quelques heures ici avec moi. Ils ne flétrireraient [sic] pas l'Europe dans toutes ses ambitions coloniales ; ils n'accuseraient pas l'Église de complicité, sous prétexte qu'elle profite de l'action néfaste des Administrateurs. [...] Les blancs [sic] ont été les premiers à recevoir la grâce de Dieu ! Ils ont été les premiers à posséder la clé de la civilisation ! Au nom de quel Dieu, au nom de quelle civilisation devraient-ils refuser la jouissance de bonheur spirituel et matériel à d'autres races humaines moins partagées ? À mon avis, c'est dans ce sens que se justifient pleinement les conquêtes coloniales !¹⁷⁰

Cette correspondance résume en quelque sorte le séjour du R. P. Marius à Zangali et son point de vue par rapport à la colonisation. Située presque à la fin de son œuvre, cette correspondance apparaît comme un rapport officiel sur la situation qui prévaut en Afrique en général, et au Cameroun en particulier.

Concernant son espace-temps, elle englobe le temps externe et interne à l'écrivain et au lecteur évoqué précédemment. En effet, en introduisant le genre épistolaire dans son roman, Philombe compose son œuvre selon ses propres règles. Nous avons désormais affaire non pas au seul genre romanesque, mais à un genre synthétique où le lecteur et l'écrivain jouent ensemble, où le roman n'a plus un seul auteur, mais plusieurs, où le roman peut être considéré comme une lettre ouverte adressée à un public pour information, où enfin un personnage peut revendiquer les droits d'auteur.

¹⁶⁹ Tsogo: en ewondo, rite de purification Beti.

¹⁷⁰ USBZ, *op. cit.*, pp. 171-174.

Par ce procédé, Philombe sort des sentiers battus du roman où le récit était uniforme, linéaire, pour finalement proposer une écriture du roman qui, non seulement présente le personnage central à part comme un héros, un briseur de tabous, l'incarnation de plusieurs rôles, mais également comme un nouveau modèle à suivre, la combinaison de plusieurs genres littéraires qui, au bout du compte, vont donner lieu à une nouvelle définition de la littérature en général, et de la littérature africaine camerounaise en particulier.

Par ailleurs, signée le 23 avril 1915, c'est-à-dire, en pleine Première Guerre mondiale, il est curieux de noter que la correspondance du Père Marius ne fasse pas allusion à ces terribles moments qui ont secoué le monde. L'on peut se poser la question de savoir pourquoi ce temps externe historique d'actualité ne semble pas préoccuper le missionnaire. S'agit-il d'un silence voulu sur ce sujet précis par le Père Marius ou alors d'un silence involontaire de sa part ?

Vraisemblablement, le Père Marius ne met pas un accent particulier dans sa correspondance sur la Grande Guerre pour justement laisser éclater cet obus à la fin de celle-ci. Son silence apparaît ainsi stratégique. On dirait que le missionnaire ne veut pas en ajouter à cet horrible événement, il préfère donc en parler implicitement et discrètement à travers juste une date référentielle. Autrement dit, le temps est à la 'guerre' ici à Zangali et dans le monde, semble-t-il dire à Monseigneur Gottel.

Chapitre III
Sola ma chérie



Première de couverture de *Sola ma chérie*

Seuils romanesques

Sola ma chérie, est le deuxième roman de notre étude. La forme harmonieuse, le graphisme, la souplesse du volume, la texture du support vont être autant d'éléments qui vont inciter à la curiosité, inviter à plus d'attention et pousser le lecteur à poursuivre sa découverte.

Le paratexte

Nous allons examiner cette enveloppe du texte que forme le paratexte. Comme pour *BNAM*, deux éléments constituent notre attention : le périphrase éditorial et le périphrase auctorial.

Le périphrase éditorial

Première de couverture

Cette première page est le premier contact du lecteur avec le livre. C'est pour l'éditeur le lieu où il va exercer son art créateur pour séduire le lecteur par les sens.

Sur un fond blanc cassé, le dessin occupe tout l'espace. Des lignes noires, qui se recoupent, constituent ce dessin, droites au centre, allongées ou fusiformes vers les pourtours. Dès la première vue nous sommes mis en présence d'un décor exotique.

De part et d'autre, se découvrent des troncs d'arbres et des feuillages qui ressemblent à des palmiers, mais probablement à des palmiers séchés, mis là pour protéger de l'ardeur du soleil, comme les branchages sur le toit de la maison que dessinent les lignes au centre. Cette habitation modeste, posée à même le sol de terre battue et qui se mêle bien à l'élément végétal qui l'entoure semble être une case. La porte de la case est ouverte et laisse apparaître à l'intérieur les montants de bambou. Nous sommes là en présence de caractéristiques des pays tropicaux.

Devant la case, une silhouette qu'il est facile d'identifier pour être un personnage féminin se tient là. Cet ensemble du décor exotique va nous pousser à penser qu'il s'agit d'une femme de race noire.

Une touche de couleur, une seule, du rouge que l'on qualifierait de peu puissant, ne sert qu'à mettre en relief certains éléments du décor, mais des plus indicatifs. Une observation plus attentive nous fait découvrir qu'au-dessus de la case, la couleur rouge s'inscrit dans le feuillage et le mettant en évidence, fait apparaître des lettres qui donnent à la lecture : SOLA. C'est un prénom féminin, il convient à notre personnage.

Examinons celle dont nous faisons porter le prénom de Sola. Elle a quitté sa tenue de travail et a revêtu une robe simple, droite, dépourvue de manches. Cette robe lui descend bas, et est teintée de rouge. Nous n'avons pas de note d'exotisme dans ce vêtement. S'agit-il d'un personnage autochtone ou d'un personnage venu d'ailleurs ?

Sola se tient debout, ses bras sont réunis et reposent sur sa taille, laissant apparaître sa poitrine. Ses épaules sont tombantes, ses pieds dépourvus de chaussures sont ouverts à plat, sur le sol, en position de repos. Sola est seule. Sa posture nous confirme davantage qu'il s'agit d'une femme, peut-être lasse par la besogne, et qui, sans autre divertissement, a quitté sa case pour profiter de la tiédeur du soir, après une chaude journée.

Nous avons tout le loisir d'imaginer son visage puisqu'il n'apparaît pas. Elle regarde, mais dans le vague. Elle est muette. Aucun bijou ne la pare, aucune coiffure ne la distingue comme africaine. Elle a dépassé l'âge nubile, la finesse de sa taille nous dit cependant qu'elle est jeune. Elle se présente à nous simplement, mais avec noblesse, même si nulle joie ne l'inonde.

Entre le nom 'Sola' perdu dans le feuillage et notre jeune femme, sur le pignon de la case, des écritures rouges, en caractères minuscules, adoptent l'ensemble du graphisme et que nous pouvons déchiffrer : 'ma chérie'. En réunissant ces trois éléments nous avons : Sola, ma chérie et notre jeune femme. Ils appartiennent probablement à une seule et même personne. Si 'Sola' peut désigner le personnage central et nous l'avons fait, le qualificatif de 'ma chérie' reste une énigme.

Le décor végétal a été amené là pour servir d'ombrage, il n'est pas vivant. Des flammes apparaissent en bas de chaque côté de Sola, qui peuvent, à tout moment, enflammer ce tableau, le réduire à néant, comme la solitude de Sola peut l'extraire du monde.

Sola est dans l'esprit de son décor, sans vie, mais son attitude révèle qu'elle est dans l'attente. Elle n'est pas dans l'attente d'un enfant qu'elle porterait en elle, c'est peut-être de là que lui vient sa tristesse, car en Afrique, une femme stérile fait souvent l'objet de moqueries. Son sein serait-il sec comme les arbres qui l'entourent ? Sola est sans doute dans l'attente de quelqu'un qui viendrait la délivrer de son mal intérieur et la soustraire de ce lieu où elle n'a aucune attache, mais dont elle est prisonnière. Serait-elle une épouse enchaînée par les liens

de coutumes ancestrales et la proie d'un homme qui la tient pour sa femme, mais dont l'amour n'est pas à la base du contrat et qui a extrait Sola de son milieu originel ?

Sur le sol, des points noirs épars, tels des cailloux, ces cailloux sont noirs et ne mènent nulle part (non pas comme les cailloux blancs du Petit Poucet qui lui ont permis de sortir du bois, dans le conte célèbre de Charles Perrault). Pour Sola, il n'y a pas d'issue possible. Elle est bel et bien enfermée dans cette partie de brousse. Et pourtant, peut-elle encore songer à ses premières amours ?

Sous la véranda, nous découvrons un vélo, il ne fait pas partie de ce contexte exotique, il appartient à un autre lieu, un autre temps, mais il est un moyen pour atteindre cet autre lieu, cet autre temps. C'est peut-être par là que viendra le salut de Sola.

'Ma chérie', ce qualificatif au féminin s'adresse à quelqu'un qui est aimée tendrement, il ne répond qu'aux rêveries de Sola. Ce bonheur, elle ne le laisse pas deviner. Les flammes empreintes de rouge, de chaque côté d'elle, représenteraient un amour dont elle rêve. Sola rêve ! Rêve-t-elle à un hypothétique amour ou au souvenir brûlant en elle d'un serment prononcé ? Dans ce cas, les paroles 'ma chérie' ne seraient pas seulement un rêve, mais bien dans le cœur de celui qui lui est proche.

'Sola' et 'ma chérie' appartiennent à l'écriture, ensemble, ils créent un titre. Ce titre *Sola ma chérie* ne correspond pas à l'atmosphère de cette première de couverture, mais petit à petit, caillou par caillou, nous avons pu dévoiler ce mystère et donner des indications au lecteur sur le contenu du texte. Nous pouvons maintenant prétendre que Sola va enfin voir ces trois mots 'Sola ma chérie' prononcés par la bouche de celui que son cœur attend !

L'auteur, R. Philombe, c'est ainsi qu'il se nomme, que nous découvrons en bas de la première de couverture, en caractères rouges, comme le titre, a voulu se faire discret jusqu'au bout et faire passer son œuvre avant lui-même.

Quatrième de couverture

En caractères majuscules rouges, bien détachables sur fond blanc, contrastant avec le reste du texte noir : SOLA et juste en dessous, MA CHÉRIE, sans aucun doute, il s'agit du titre de l'œuvre. Ce titre, par son caractère, sa taille et sa couleur, va attirer le regard et fixer l'attention du lecteur. En première page de couverture, nous avons dû faire œuvre de déchiffrage pour mettre en évidence ce titre, ici, il occupe la première place et va susciter la curiosité.

La photo située à droite laisse à penser qu'il s'agit de l'auteur. Elle a une fonction d'identification. C'est une photo en buste d'un homme de race noire : il en a les traits et la chevelure. Ce portrait est loin d'être figé, il est celui d'un homme d'âge mûr. Il a la tête légèrement inclinée et le regard doux. Son visage, qui esquisse un sourire, le rend présent. Il est vêtu d'une chemise à col ouvert, dans une attitude naturelle décontractée. À l'arrière plan, on aperçoit quelques éléments d'un paysage, mais de manière insuffisante pour situer le cadre de cette photo.

Le texte qui suit est d'un seul et même caractère. Il commence par 'ce roman', nous apprenons donc que le titre désigne le texte dont nous allons faire la connaissance et qu'il est classé comme roman.

Ce roman est l'histoire d'une jeune citadine camerounaise du nom de Sola, éprise d'un jeune homme, Tsango, lui-même amoureux d'elle. Ces deux mots 'camerounaise' et 'éprise' nous projettent dans un contexte propre à l'Afrique, celui des traditions ancestrales. En effet, un mariage est subordonné à la dot, or, Tsango est pauvre. Les parents de Sola, perpétuant les traditions qui ne tiennent aucun compte de la jeune fiancée, vont conclure un accord avec un riche planteur, Nkonda, qui pourra payer une dot confortable, mais qui n'aura aucun souci de sa jeune épouse. Nous n'apprenons rien sur l'environnement où va vivre Sola avec son mari, ni sur la vie qu'elle y mène. Rien non plus sur le comportement de Nkonda à son égard. Sola ne peut oublier son amoureux qui, contre toute attente, viendra la rejoindre et avec qui elle parviendra à s'enfuir.

Le vieux Nkonda atteint par la jalousie et la haine va se laisser emporter par le désir de vengeance. Comment, lui, qui avait pu 'voler' Sola à Tsango, aujourd'hui se retrouve-t-il dans la situation du vaincu ? Lui, le vieux, qui se croyait avec son argent, sans concurrence, se trouve détrôné par un jeune ? Serait-il pris de remords ? Il avait une épouse, qu'en a-t-il fait ?

Il abandonne sa maison, ses biens, son village pour aller 'à la recherche des beaux yeux de Sola'. Il 'abandonne', il quitte, il y a là une notion de non retour. Il se trouve dans la situation de Caïn, il va errer misérablement à Douala. On ne nous dit pas d'où est Sola, ni vers quelle destination elle a fui. Nkonda va à sa perte.

René Philombe, nous livre cette histoire typiquement africaine, camerounaise, mais pas seulement. Il nous révèle que le sujet traité lui tient à cœur : n'est-ce pas la dot et ses méfaits, en clair la condition féminine au Cameroun et en Afrique ?

Sans transition, nous abordons l'auteur de ce roman, René Philombe, né en 1930 à Baschenga au Cameroun. 'Très tôt il s'intéresse à la littérature'. Dans un journal, 'L'Appel du Tam tam', il livre une autobiographie, en 1945. Ce journal fait écho à la transmission orale.

Ce pays, le Cameroun, est d'abord un pays de tradition orale. On nous dit qu'en 1948, secrétaire du Tribunal Coutumier de Saa, il se lance dans la vie associative culturelle, c'est-à-dire, dans la vie de son pays. René Philombe ne quittera jamais son pays, même pour ses études.

Un coup sera porté à sa vie, en 1955. Il est frappé par la maladie. Une polynévrite invalidante. Dans une retraite forcée qu'il appellera, 'misère souriante', il continuera à écrire, par exemple les '*Lettres de ma cambuse*'.

C'est en 1959 qu'il adopte son pseudonyme, René Philombe, de son vrai nom Philippe-Louis Ombédé. En 1960 il fonde avec un groupe d'amis une association d'écrivains, l'APEC, Association des Poètes et Écrivains Camerounais. En 1964, il est couronné par le prix Mottart de l'Académie française pour les *Lettres de ma cambuse*, parues en 1964, aux Éditions ABBIA/CLÉ. Nous n'apprendrons rien d'autre de René Philombe.

Dos de couverture

L'amateur de lecture, après avoir pris connaissance de la quatrième de couverture, va revenir à son point de départ, la première de couverture, pour y arriver, il va passer par le dos de la couverture. Il aura soin de voir qu'ici encore, lui est rappelé le titre, en lettres minuscules, excepté pour la première, et disposées verticalement : *Sola ma chérie* et le nom de l'auteur, R. Philombe.

Le lecteur s'est-il laissé séduire par sa première approche que constitue la couverture ? Si cette couverture a joué son rôle, le lecteur va entrer dans le livre, mais pas tout de suite dans le texte, car il lui faudra encore gravir les premières pages.

Première page

À la première page, au milieu, sur fond blanc, le titre, seul, en lettres majuscules : 'SOLA MA CHÉRIE'.

Le premier mot nomme un personnage féminin, Sola, suivi de l'article possessif : 'Ma' et d'un adjectif : 'Chérie'. Ce titre nous annonce que le personnage central de l'œuvre est appelé à être tenu par une femme du nom de 'Sola', suivi d'un qualificatif 'Chérie' qui la met dans une relation affectueuse, voire amoureuse. L'article possessif 'Ma' révèle sa relation intime avec un autre personnage.

Sola ma chérie est un titre qui annonce l'Amour, sans que nous sachions s'il s'agit d'un amour filial, fraternel ou entre un homme et une femme. Ainsi nous est dévoilé le thème du texte.

Deuxième et troisième pages

Sur la page de gauche, nous avons, cité : 'DU MÊME AUTEUR' *Lettres de ma Cambuse*, 1964, nom d'un précédent écrit, et la mention d'un prix, Mottart de l'Académie française, suit le nom de l'éditeur ABBIA/CLÉ, et puis la mention d'un autre écrit : *Hallalis*, 1966, inédit.

En page de droite, nous avons le rappel du titre en lettres majuscules et caractères gras : 'SOLA' et au dessous 'MA CHÉRIE'.

Ici, le titre, bien en évidence, est décomposé, ceci a sans doute pour effet de le renforcer. Le prénom SOLA occupe la place centrale, personnification d'une femme qui apparaît comme l'objet unique du texte autour de laquelle se noue une relation intime qui la lie. SOLA est liée à MA CHÉRIE, les mêmes caractères ont été choisis à dessein pour montrer cette relation rapprochée.

Ce titre en page trois a un environnement. Le nom de l'auteur se trouve tout en haut, le prénom est inscrit en entier et en lettres majuscules, RENÉ, alors qu'il nous était caché en première page de couverture, seule la première lettre nous était donnée. Il est suivi du nom, PHILOMBE. Si le prénom est connu dans le sanctoral en Europe, le nom lui, l'est moins.

En continuant la découverte de cette page, nous avons le nom de l'éditeur : ÉDITIONS ABBIA, avec la collaboration de CLÉ, YAOUNDE. Il s'agit donc d'une maison d'édition africaine, camerounaise. Ceci nous permet de situer notre auteur comme étant Camerounais, francophone. Et nous avons la date de parution du livre : 1966.

Une figure vient illustrer cette page, juste au-dessus du nom de l'éditeur, une figure noire qui rappelle un masque nègre. Nous essayerons d'en faire une petite analyse plus tard, mais pour le lecteur cela le met en présence d'un climat africain.

Quatrième page

Cette page quatre est réservée à l'éditeur. Nous avons la note en français et en anglais des Éditions CLÉ de 1966, concernant la réserve des droits de reproduction pour tous pays.

Cette note en français et en anglais nous rappelle que le Cameroun est francophone et anglophone.

Le péritexte auctorial

Après le premier contact avec le livre nous allons nous approcher du texte. Maintenant est venu le temps où l'auteur lui-même va s'adresser au lecteur.

Dédicace

Nous sommes à la page cinq du livre, page de toute importance.

Nous avons ici un élément fondamental, situé en haut, à droite, en caractère italique, pour la suite de notre texte, la dédicace. Elle a une adresse pour un membre de la famille proche de l'auteur et plus que le rapport familial, un lien affectueux lie ce neveu à l'auteur :

à mon neveu bien aimé

Dieudonné A. Atemenguë

C'est un neveu distingué parmi d'autres et il est nommé.

Les mots qui suivent sont précieux pour notre texte :

à qui je dois l'histoire

vécue de ce roman

Nous apprenons que ce texte va nous raconter des événements jugés dignes d'être portés à la connaissance d'un grand nombre. Ces événements ne sont pas imaginaires, car, plus encore, l'auteur nous dit que cette histoire a été 'vécue' et vécue par le personnage à qui est adressée cette dédicace. Nous allons donc pénétrer en quelque sorte dans la vie d'une personne qui a livré des moments constitutifs de son parcours d'homme.

L'auteur ayant noté ces événements, les a racontés comme faisant partie de la mémoire d'un peuple à un moment donné et dans un lieu précis, et capables de susciter réflexion, discussion, jugement, prise de position et surtout de servir la condition de l'homme.

Nous savons que ce texte a un sujet principal, Sola, personnage féminin et un thème central, l'Amour. En avançant dans la découverte de notre texte nous pouvons dire que cette histoire d'Amour, dont nous ne connaissons pas encore la nature (filiale, fraternelle ou entre un homme et une femme), a été vécue.

Cette histoire porte le nom d'une classification littéraire qui n'a pas fait l'objet d'un titre jusque là, peut-être par la volonté de l'auteur. Il s'agit d'un 'roman'. Ce texte, avec les précisions précédentes, va donc faire vivre des personnages. Il a probablement subi quelques arrangements, mais nous découvrirons leur aventure, leur destin, leur personnalité propre, et leur condition sociale. Ceci, dans un lieu défini : l'Afrique, et précisément, le Cameroun. Nous pouvons donc imaginer que nous allons nous trouver face à des traditions ancestrales qui vont commander le comportement et la destinée de nos personnages. Cette dédicace est suivie d'un prologue.

Prologue

Le prologue de *Sola ma chérie* est un petit texte d'une douzaine de lignes, qui donne 'un sens' à la plume de l'écrivain. Son auteur 'l'a voulu simple à dessein', car, il le destine à un large public et plus particulièrement à l'Afrique noire où 'l'autocritique' sur les réalités sociales reste toujours d'actualité. Son vœu serait ainsi que ce roman soit 'lu, compris et médité par tous ceux qui l'auront entre les mains' !

Nous pourrions dire que René Philombe, fait siennes ces paroles prophétiques de Martin Luther King (1929-1968) : *I have a dream*, 'J'ai fait un rêve', que nous allons bientôt découvrir.

Divisions du texte

Nous entrons maintenant dans le texte lui-même. Ce texte qui compte 118 pages est divisé en 20 chapitres, numérotés en chiffres romains, mais qui ne comportent pas de titres. Ces chapitres ne sont pas d'égale longueur : ils comptent quatre, cinq ou six pages, un chapitre en compte sept, trois en compte huit, et un seul, l'avant-dernier, en compte neuf. À l'intérieur de certains chapitres des étoiles isolent un morceau de texte pour certainement mettre en valeur une idée ou un évènement du récit du roman. C'est le cas des chapitres VI, VII, XII, XVIII et XX.

L'auteur a conçu son texte ainsi pour permettre de changer de lieu ou d'action au fil des pages, rendre la lecture agréable et donner au lecteur le temps de la réflexion. N'oublions pas qu'il s'adresse au plus grand nombre de lecteurs et particulièrement à ses concitoyens d'Afrique.

Ce texte est égayé par des petites figures qui viennent s'insérer entre les chapitres de façon irrégulière. Nous en avons compté huit et quatre dessins différents que nous allons découvrir dans les pages qui vont suivre.

Incipit

Les premières lignes d'un texte constituent la véritable entrée du lecteur dans l'œuvre. La quatrième de couverture nous a mis en présence d'un lieu exotique, d'un personnage féminin, Sola, ayant une relation intime avec un autre personnage, mais nous ne savons rien du cadre dans lequel vont évoluer ces personnages, si ce n'est en Afrique Noire, au Cameroun.

Au premier chapitre, l'auteur nous donne le cadre de ce récit :

Torse nu, allongé sur son [sic] dos à même le sol, les yeux fixés sur la toiture, le jeune Etoga dénombrait les chevrons de bambou en s'éventant avec un vieux magazine. Il faisait chaud.

... Revenu des champs, il s'était étendu [...] il faisait chaud.

... Tout dormait à Mbani, écrasé par une lourde chaleur. À peine le miaulement de dépit d'un chat clignotant ses yeux. À peine le froufrou discret parmi les volailles s'ébrouant dans la poussière... Il faisait chaud ! Et malgré l'ombre des grands arbres, les cases rêvassaient tristement sans vie. [...] Mais tout dormait à Mbani¹⁷¹.

Avec ces premières lignes de *Sola ma chérie*, le décor est planté : nous avons d'un côté l'apparition du premier personnage de l'œuvre, Etoga, ce qu'il fait et le temps qu'il fait ; de l'autre côté, nous avons le lieu où l'on est, Mbani, avec une note discrète sur sa flore et sa faune. Les habitants de Mbani vivent ainsi de travaux agricoles et de l'élevage. Jusqu'ici, le nom Sola n'apparaît pas. Pourtant, c'est ce personnage qui a inspiré le titre du roman de René Philombe. Cet incipit met plutôt en scène, au premier plan, un personnage secondaire, que nous pouvons appeler à juste titre, précurseur, car, il vient en quelque sorte préparer la 'sortie' ou 'l'avènement' du personnage central de l'œuvre. On peut ainsi dire qu'Etoga ne constitue que la partie visible de l'iceberg dans l'incipit de *Sola ma chérie*. 'La chaleur' de Mbani et du roman n'est qu'à peine annoncée.

¹⁷¹ SMC, *op. cit.*, p. 7.

Clausule

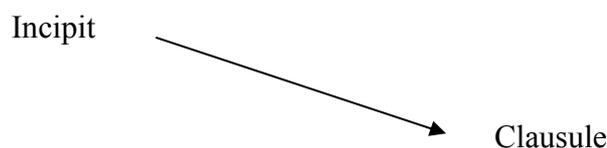
Ce sont les derniers mots ou les dernières lignes de la fin du récit romanesque. Si à l'incipit, Mbani est endormi, tous les habitants écrasés par la chaleur, à la clausule, c'est-à-dire à la fin du roman, on a le sentiment que Mbani n'a pas changé, or une atmosphère triste, et lourde règne sur lui.

*Durant bien des lunes une atmosphère de deuil planait sur le petit village à Mbani...*¹⁷²

Durant bien des lunes une atmosphère de deuil plana sur le petit peuple de Mbani. Où était-il parti, Nkonda ? [...] Nkonda, avait été rencontré à travers les rues de Douala, tout maigre, tout maigre, tout déguenillé, presque méconnaissable, traînant sa désolation de quartier en quartier...

*À la recherche des beaux yeux de Sola*¹⁷³.

Un silence pèse sur Mbani à cause de la fuite de Sola. C'est presque un deuil qui frappe le village, et tous ses habitants. Deux fois de suite, le narrateur répète la même phrase comme pour bien traduire la 'descente aux enfers' non seulement pour Sola et Nkonda, mais également de tout Mbani. La clarté du jour a cédé la place aux profondeurs de la nuit ; l'espoir au désespoir, l'amour à la haine, et même la vie à la mort. Nous pouvons schématiser l'incipit et la clausule dans *Sola ma chérie* par cette ligne oblique.



Dessins à l'intérieur du livre

Ces images, mieux, ces symboles, sont placés à la fin des chapitres, non pas dans un ordre rythmé, mais, de façon aléatoire, sauf pour la première, située avant le prologue. Sont-elles là pour illustrer le texte ou pour elles-mêmes ? René Philombe n'en dit pas mot. Mais, toutes ont un point commun : elles représentent la culture et l'art africain. L'auteur, amoureux de son pays, a voulu mettre cette note exotique, qui ne peut pas être exempte de rapport avec

¹⁷² *SMC, op. cit.*, p. 123.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 124.

le contexte de l'écriture. Une écriture 'sculptée', c'est probablement aussi la nouveauté et la note esthétique de ces dessins que nous allons maintenant essayer de décrypter un à un.

Figure 1



Cette figure évoque un masque, noir, de visage d'homme. L'auteur veut-il apporter un complément au titre de son roman pour le situer en Afrique Noire ? Ce masque est mutilé, une seule partie de la face apparaît, on peut cependant noter les organes suivants : un œil ouvert, une oreille, un nez épaté, une bouche lippue, entrouverte, et une chevelure crépue.

De la face antérieure du crâne partent deux naissances florales. Une plus petite sur le crâne et la deuxième, en avant, dont deux feuilles viennent barrer le visage, telles les pousses d'un mal profond qui détruirait une partie des organes des sens. Celle qui surgit sur le haut du crâne serait l'émergence d'un autre mal. Ces maux anéantiraient les facultés intellectuelles et sensorielles propres à l'homme qui est représenté par ce masque. Celui qui porte ce masque se joue de qui ?

Figure 2



Cette première image à l'intérieur du texte apporte une note exotique et esthétique. La forme de cette figure est ovoïde, forme qui n'est pas sans rappeler les boucliers des guerriers africains, sujet d'esthétisme particulier. À l'intérieur, un personnage, probablement une femme, elle a une boucle à l'oreille comme en ont les femmes africaines. Elle est assise, et autour d'elle, nous avons un espace matérialisé par des lignes qui s'entrecoupent ; elle a un œil ouvert, la bouche parlante et les mains dirigées vers le firmament étoilé dont la forme rappelle un palmier. Cette femme tend les mains jointes, ligaturées, vers le ciel comme pour l'implorer. Nulle gratuité dans ce graphisme, le dessinateur veut nous signifier combien cette femme est seule, dans le désespoir, et ne tient son salut que grâce au ciel.

Cette figure se retrouve à deux reprises dans *Sola ma chérie*. Est-ce pour bien marquer l'importance de révéler la condition féminine, ou alors parce qu'elle fait tout simplement rêver René Philombe ?

Figure 3



Dans cette figure, un personnage se repose à l'ombre d'un palmier, ou d'un cocotier, qui lui sert de parasol. Nous sommes en pays tropical où il faut se protéger de la chaleur, ce personnage semble avoir un mouchoir en main pour s'éponger la tête, c'est peut-être l'heure de la pause. C'est le calme autour de lui, des faisceaux de lignes matérialisent l'espace, donnant ainsi à cette figure une belle architecture.

Encore une fois, René Philombe attire l'attention du lecteur sur l'art africain qui ne serait pas incompatible avec l'art d'écrire une œuvre littéraire en général et un roman en particulier.

Figure 4



Ici, nous sommes en présence d'un grand reptile qui peut être un crocodile ou un caïman. Sa longue gueule pointue surtout nous impressionne. Cet animal se trouve comme en cage, toutes les lignes du dessin, ne laissant aucun vide, convergent vers lui. Serait-il la personnification d'un prisonnier isolé, qui attend stoïquement que ses bourreaux décident de son sort ? Dans ces conditions, Sola serait cet animal impatient qui attend son libérateur, car, chez Nkonda, elle est plutôt en prison et non en situation de mariage. Quel est en effet, ce mariage où la femme ne jouit pas des droits fondamentaux de l'homme comme la liberté ? L'on comprend peut-être pourquoi René Philombe insiste sur cette figure, au langage sans limites, qui revient, elle aussi, deux fois dans son roman.



Figure 5

Cette dernière figure, harmonieuse, toujours de forme ovoïde, symbolise peut-être une palme ou une lance bien plantée dans le sol, matérialisé par les lignes horizontales. Il peut aussi s'agir d'un cocotier, au bord de la mer, qui est inondé. Dans l'une et l'autre hypothèse, il y a une partie de la palme, de la lance ou du cocotier qui est dissimulée et donc, solidement enfoui en terre, symbole des coutumes et des traditions qui sont bien ancrées à Mbani au Cameroun, en Afrique

Cette figure, ne se veut pas tellement être, pourrait-on dire, un rappel des coutumes et des traditions qui existent toujours au Cameroun et en Afrique, mais plus celui de la constatation de la résistance de celles qui persistent encore, contre vents et marées, face à la modernité et à la civilisation occidentale. Quelles sont-elles ? Suivons attentivement le regard de René Philombe dans *Sola ma chérie*.

En somme, les péritextes éditorial et auctorial de *Sola ma chérie*, qui constituent ses principaux seuils romanesques sont riches et révélateurs. Ceci va nous permettre d'entrer maintenant avec assurance et méthode dans le secret du texte proprement dit.

Présentation de *Sola ma chérie*

Cette œuvre a été publiée en 1966 par les Éditions CLÉ à Yaoundé. Il s'agit du premier roman de René Philombe. Ce roman de 124 pages raconte l'histoire d'une jeune fille, lettrée, de la Briqueterie (quartier de Yaoundé) du nom de Sola, éprise d'un jeune homme du nom de Tsango, malheureusement, celui-ci n'a pas les moyens nécessaires pour pouvoir verser la dot exigée selon la coutume ancestrale. Face à cette situation, le mariage entre Sola et Tsango n'aura pas lieu.

Par un étrange hasard, un deuxième 'amant' va se présenter : Nkonda, un riche planteur de Mbani, qui s'acquittera facilement de la fameuse dot. Sola se retrouve ainsi

mariée à ce grand planteur qui, de surcroît, se distingue des autres habitants de ce village par sa case couverte de tôles ondulées et son titre d'ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale.

Nous sommes en pays équatorial, la chaleur est accablante. La vie de paysanne que va devoir mener Sola va être faite de lourds labeurs dans un milieu qui lui est étranger et hostile, elle vit des journées d'esclave, n'ayant pour seules ressources que les larmes ou le chant de la nature qui l'entoure. Mbani est un village isolé où règne la loi des coutumes ancestrales qui va peser lourdement sur Sola.

Quelques lunes et Nkonda va se mettre à rudoyer sa femme. Sola se sent de plus en plus seule et rêve à son quartier de la Briqueterie et à celui pour qui son cœur est resté fidèle. Un jour, Nkonda reçoit la visite de son cousin Manga accompagné (par innocence) de son ami Tsango. Pendant leur séjour, ils vont malgré eux livrer des batailles avec Nkonda et des habitants de Mbani au sujet du mariage et, de plus, être témoins de violences effrayantes de la part de Nkonda à l'encontre de Sola. Ces violences opportunes vont déterminer Sola à quitter Nkonda et prendre la fuite avec Tsango.

Emporté par la colère et la haine, Nkonda se retrouvera errant à Douala à la recherche de son épouse.

1. Les personnages

Les personnages font partie de notre contexte historique et géographique. Après avoir étudié les personnages d'*Un sorcier blanc à Zangali*, nous allons étudier ceux de *Sola ma chérie*.

Les personnages (Tableau général) (Tableau 1)

Nom	Sexe	Page d'une occurrence.	Nombre d'occurrences.
Etoga	M	7	11
Nama	M	7	17
Okala	M	8	1
Mebana	M	8	1
Ateba	M	8	1
Ossanga (Linus)	M	8	46
Onana	M	8	9
Ateba Mimba	M	9	12
Katarina(Karalina / Kara)	F	10	30

Mollo	F	10	4
Anaba	F	14	24
Sola	F	14	230
Mba Biwolé	M	14	2
Nkonda (Aloys)	M	15	169
Ngali	F	24	20
Sama	F	27	1
Ekuma	M	30	4
Olama	M	32	2
Abongo	M	32	1
Bella	F	32	1
Justine Mballa	F	37	2
Assomo Nanga	F	37	2
Bilounga Martha	F	40	1
Kulu Mendo	M	40	1
Enama	M	43	3
Enama Koh	M	43	2
Koh Mbala	M	43	1
Bidzogo	F	43	6
Bikila	M	44	2
Manga	M	51	62
Bilou	F	53	5
Tsango (Pascal/ Fifi)	M	56	86
Ongali	F	65	2
Ohandza	M	67	2
Joseph Abumu	M	71	3
Ondoa Mengué	F	79	1
Andela	F	84	2
Lucas Medzo	M	93	1
Bibiane Ndzengue	F	93	1
Jean Etaba	M	93	1
Medzo	M	93	1
Essomba	M	94	2
Cecilia Eyenga	F	94	1
Bernard Ateba	M	108	1

SMC compte 37 personnages dont 27 personnages masculins et 10 féminins.

Sur ce tableau, on peut remarquer que :

- Le nombre de personnages est presque le même que dans *USBZ* (38 personnages).
- Le nombre des personnages masculins est moins élevé par rapport à celui d'*USBZ* (33 personnages).

- Le nombre des personnages féminins est plus élevé dans *Sola ma chérie* par rapport à celui d'*USBZ* (5 personnages féminins). S'agit-il d'un fait de hasard ? Le romancier a l'air de s'intéresser particulièrement à la condition féminine dans son roman pour non seulement interpeller les hommes sur cette catégorie de personnes, mais aussi pour attirer l'attention des femmes elles-mêmes sur le combat qu'elles ont à mener pour défendre leur dignité.

- *Sola* enregistre le plus grand nombre d'occurrences : 230, suivi de *Nkonda* : 169.

- Une quinzaine de personnages comptent une seule occurrence.

- Manga et Tsango enregistrent respectivement 62 et 86 occurrences.

- Presque tous les personnages sont du village de Mbani et des environs, sauf Manga et son ami Tsango. Aucun étranger n'est signalé. On a l'impression que Philombe veut s'adresser à ses compatriotes en particulier, et aux Africains en général. Les thèmes de la dot, du mariage forcé, de la jeunesse qu'il aborde avec humour dans son roman le confirment.

On peut aussi relever l'enracinement du romancier dans sa culture. Il peut ainsi en parler avec aisance. En s'attaquant aux us et coutumes de son terroir, Philombe veut en fait amener les uns et les autres à réfléchir sur certaines traditions en milieu beti. Le romancier et ses personnages semblent avoir ainsi beaucoup à nous apprendre.

Les personnages étrangers (Tableau 2)

Nom	Sexe	Page	Nombre d'occurrences
Grand Genral Digol	M	19	3
Hitler	M	63	2
Kleptos	M	68	8

À travers ce tableau, on peut noter que :

- *Grand Genral Digol* est l'équivalent de Grand Général de Gaulle, ancien chef d'État français. Ce personnage est évoqué pour la première fois dans *SMC* par la mère de Sola au sujet de Nkonda qui raconte avoir fait la Seconde Guerre mondiale. Ce qui lui vaut bien évidemment un certain honneur et un certain privilège.

Il était au pays des hommes blancs pendant la guerre. Dans cette guerre-là, vois-tu, le Grand Genral Digol ne faisait appel à un noir (sic) quelconque¹⁷⁴ !

La mère de Sola rêve de la France et du Général de Gaulle, elle voudrait convaincre sa fille que faire la guerre au côté du Général de Gaulle était une preuve de qualité de son mari, Nkonda et qu'elle devrait reconnaître la chance de cette main tendue.

- *Hitler*, comme le Général de Gaulle fait penser à la guerre de 39-45. Ce personnage symbolise les forces militaires allemandes. Le narrateur nous en donne son portrait.

¹⁷⁴ *SMC, op. cit.*, p. 19.

Qui, Hitler ? C'était un homme gros comme ça, plus barbu qu'un palmier jamais ébranlé ; avec une voix qui ébranlait tous les palais du monde quand elle disait : « Schwabtz-vagens-foken-Reich-german ! » De gaulle lui-même en tremblait de tout son dolman¹⁷⁵ !

La corpulence, la barbe et la voix d'Hitler sont impressionnantes. Même De Gaulle n'en fait pas le poids. Autrement dit, Hitler ressemble à un superman qui a tous les atouts pour s'imposer où il veut et quand il le veut. Philombe, à travers ce personnage légendaire veut sans doute nous ramener au phénomène de la colonisation africaine où Hitler a joué un rôle capital et sur le principe de la raison du plus fort non seulement dans le cadre des relations interpersonnelles (mariage de Sola et Nkonda), mais aussi dans le cadre des relations entre les peuples. En effet, on a l'impression que le romancier souhaite qu'on s'y arrête ou alors qu'on reconsidère l'épineux sujet de la colonisation et du mariage forcé en Afrique. Car, aussi longtemps qu'il existe des gens qui cherchent à en imposer à d'autres, ces deux phénomènes sociaux resteront toujours d'actualité. On peut ainsi considérer *Sola ma chérie* comme un roman qui rappelle aux uns et autres que d'autres 'Hitler' ou 'parents de Sola' rôdent tout autour en vue de poursuivre leur ignoble besoin.

- *M. Kleptos*, ce personnage étranger compte 8 occurrences. Il a son magasin à Yaoundé où Nkonda va vendre son cacao et curieusement, son nom est très révélateur. D'*origine hellénique*, ce nom : klepto (kleptês), est composé de deux syllabes auquel on a ôté la terminaison -mane et que Le Robert illustré (2012) définit comme *personne qui souffre d'une propension pathologique à commettre des vols*.

Si la personne elle-même incarne son nom comme nous l'avons déjà dit plus haut, il convient de suivre de près M. Kleptos dans son magasin.

L'œil expérimenté des Agents des Contributions directes découvre un jour que ce vieux commerçant roulait proprement les pauvres planteurs indigènes en contrefaisant la balance¹⁷⁶.

Selon la définition de kleptomane, M. Kleptos souffre d'une maladie grave qui correspond à son nom. Autrement dit, c'est un voleur et un tricheur, et par conséquent un personnage redoutable. Même de l'amitié que lui propose son client Nkonda, il s'en moque.

¹⁷⁵ *SMC, op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 69.

- *Moni Massa [bonjour Monsieur] ! salua Nkonda, qui fit retentir un éclat de rire.*

Il sauta à terre, se dirigea vers M. Kleptos, et lui tendit la main en répétant :

- *Moni Massa ! ...*

Monsieur Kleptos, figé dans une indifférence majestueuse, refusa de serrer cette main noire, qui lui apportait l'amitié. Nkonda réalisa tout le paradoxe de cette situation.

- *Comment se fait-il, se demanda Nkonda, que cet homme blanc répugne au contact de ma main alors qu'il se laisse bronzer sous le soleil à longueur de journée pour posséder le fruit du travail de cette même main ? Et il se souvint de la deuxième [sic] guerre mondiale où noirs [sic] et blancs [sic] fraternisaient dans le péril.*

Good morning ! se borna à gromeler [sic] M. Kleptos sur un ton de supériorité dédaigneuse¹⁷⁷.

Ce dialogue nous renseigne sur M. Kleptos. Ce personnage peut être considéré tour à tour comme un raciste, un orgueilleux, un brut, et comme aussi quelqu'un qui manque de savoir-vivre. Bref, c'est un personnage qui incarne le vice dans toutes ses dimensions et l'impudence. C'est vraiment un malade ambulante qui s'ignore, mais qui nous donne l'opportunité de réfléchir sur les relations entre les Noirs et les Blancs et notamment sur les différentes formes de racisme. Kleptomane, M. Kleptos veut tout s'approprier à Yaoundé où il tient un magasin, et en même temps, il a l'art de ridiculiser, d'humilier ses clients même le plus grand planteur de Mbani : Nkonda. On dirait que la tendance au vol a perverti ce Grec au point qu'il regarde les autres comme des êtres inférieurs qu'il faut justement exploiter à sa guise.

L'on peut se poser la question de savoir s'il existe un lien entre le vice et le racisme. Autrement dit, est-ce le vice qui est à l'origine du racisme ou l'inverse ?

Dans le cas de M. Kleptos, on a fortement le sentiment que c'est sa pathologie qui le pousse à afficher des attitudes racistes vis-à-vis de Nkonda. En refusant de serrer la main noire de son client, il fait preuve non seulement de discourtoisie, mais également d'un racisme qu'on pourrait qualifier de primaire. Apparemment, ce Blanc ne réalise pas la portée de son acte, car il est aveuglé par sa kleptomanie.

En somme, les trois personnages étrangers dont nous parle *SMC* symbolisent la France, l'Allemagne et la Grèce. Par eux, nous avons pu dégager un certain nombre de problématiques liées au contexte social et culturel du Cameroun, de l'Afrique et même du

¹⁷⁷ *SMC, op. cit.*, 68.

monde sur lesquelles nous allons revenir d'une manière ou d'une autre dans les prochains chapitres.

2. Onomastique et toponymie

Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 3)

Nom	Signification
Okala	attention !
Ossanga	citronnelle
Nkonda	plat à base de maïs
Ngali	tapioca
Olam (a)	piège
Kulu	tortue
Abum (u)	ventre
Medzo	palabres
Sama	humiliation
Ekum (a)	souche
Mendomo	être debout

Ces noms renvoient à plusieurs lexiques dont particulièrement celui de la nature. Avec les 'palabres' et 'l'humiliation' on peut imaginer ce que pourrait contenir *SMC*. C'est un roman qui pose certains des problèmes de la société africaine encore ancrée dans des traditions ancestrales. Chacun des noms des personnages qui figurent dans le tableau évoque plus ou moins un aspect de cette situation.

- *Medzo*, l'exemple de ce personnage en témoigne.

« Mal conseillé par des missionnaires blancs, le catéchiste Lucas Medzo maria sa fille Bibiane Ndzengue sans percevoir la dot. Qu'arrive-t-il maintenant ? ...

Jean Etaba se trouve-t-il en démêlé avec Bibiane Ndzengue, il n'hésite pas à lui lancer ces mots : « Si tu avais été une fille de valeur, ton père Medzo ne t'aurait jamais cédée sans dot ! » À vrai dire, toutes les bastonnades et autres brutalités réunies ne me paraissent pas plus cruelles et plus avilissantes que de telles paroles¹⁷⁸ !

Lucas Medzo se trouve au cœur des palabres de sa fille avec son mari. Il avait voulu en quelque sorte mettre entre parenthèses les questions de dot de sa fille, c'est-à-dire ignorer

¹⁷⁸ *SMC, op. cit.*, p. 93.

la tradition beti, mais, malheureusement, il en est au contraire poursuivi. Sa fille doit payer les pots cassés. On a le sentiment ici que c'est Medzo qui est à l'origine des soucis de sa fille, car, il n'a pas voulu observer la tradition de Mbani en matière de dot. En voulant fuir les palabres, il en a plutôt créé. Medzo apparaît finalement comme un personnage qui incarne les palabres aussi bien dans sa propre famille que dans d'autres familles. Il est par conséquent à redouter.

En outre, Medzo qui suit les conseils des missionnaires blancs au sujet du mariage, peut aussi être considéré comme un traître, autrement dit, comme un personnage qui veut faire bande à part. Et cette exclusion personnelle ne peut que lui attirer des palabres. On a l'impression que Philombe veut isoler Medzo pour en faire surgir un personnage pacifique le moment venu.

On pourrait ainsi dire que le romancier se sert de Medzo non pour encourager les palabres, mais au contraire pour prôner la paix et l'amour dans les mariages. En mettant en exergue 'les bastonnades' et 'les autres brutalités', Philombe, en effet, présente ces aspects négatifs du mariage en vue de dégager les aspects positifs de cette institution. C'est en définitive un pédagogue qui veut la paix, mais qui prépare la guerre¹⁷⁹, en paraphrasant un dicton classique.

- *Okala*, ce personnage, c'est-à-dire, attention ! semble avoir pour rôle de jouer au régulateur dans l'ensemble du roman. On dirait que ce personnage travaille pour éviter le désordre, le chaos. Il ressemble ainsi à un panneau de signalisation qui indique en quelque sorte aux autres personnages les enjeux du récit romanesque. Dès les premières pages du roman,

Okala s'inquiétait de n'avoir pas achevé son guérêt [sic]¹⁸⁰.

Tandis que les autres villageois pensent à leurs projets, Okala, lui, est soucieux. Il a commencé un travail qu'il n'a pas terminé. Il se dit sans doute à lui-même de faire attention. Ce personnage a ainsi l'air d'être non seulement un travailleur discipliné, mais également un repère moral à Mbani. Finalement, c'est un personnage qui guide et veille sur le bon déroulement de *SMC*, tant sur le plan du message qui y est véhiculé que sur la mise en scène des personnages. C'est probablement le romancier lui-même qui fait attention à son lectorat.

¹⁷⁹ Renvoie à l'expression latine, 'Si vis pacem, para bellum' : si tu veux la paix, prépare la guerre. Locution signifiant que pour éviter d'être attaqué, le meilleur moyen est de se mettre en état de se défendre.

¹⁸⁰ *SMC*, *op. cit.*, p. 8.

Okala apparaît en définitive comme un personnage qui incarne une certaine rigueur dans sa façon de vivre et une certaine sagesse.

- *Nkonda*, ce nom, selon la place de l'accent tonique sur le phonème [a] peut signifier mets de maïs ou alors rien du tout. Sur le plan gastronomique, il s'agit d'un mets.

- *Olama*, de ce nom, nous avons *olam* qui signifie piège. Ce personnage, apparemment, tend un piège à son entourage.

Olama regarde tout le monde avec mépris ! Que pense-t-il lorsqu'il a déjà mis des habits propres¹⁸¹ ?

Ce personnage est une énigme qu'il faut décoder. Olama constitue ainsi un piège pour les autres habitants de Mbani, car, personne ne sait ce qu'il pense. C'est peut-être un point d'interrogation pour le romancier, le narrateur et le lecteur de *SMC*. L'on peut se demander quelle place occupe ce genre de personnage dans l'œuvre de Philombe. S'agit-il pour Olama de brouiller les cartes au point de semer la confusion dans l'ensemble du roman de Philombe, ou alors de faire réfléchir le lecteur sur l'importance de l'énigme, du questionnement en littérature ?

En effet, on peut dire que le personnage d'Olama participe en grande partie au lancement du débat littéraire dans *SMC*. Il se pose comme une problématique à partir de laquelle on peut véritablement parler de littérature dans le roman de Philombe. Olama, entendons, piège, énigme, vient ainsi donner à *SMC* toute sa grandeur et toute sa beauté. C'est l'un des personnages qu'il faut interroger ou chercher à en percer le mystère pour pouvoir saisir la pensée profonde du romancier. C'est dire qu'avec ses deux occurrences Olama n'est pas à négliger. Il est porteur d'une diversité de messages qu'il faut étudier afin justement d'éviter de tomber dans son piège, synonyme d'embarras total, d'absurdité.

C'est le lieu aussi pour nous de noter que les personnages considérés comme principaux peuvent n'être en fait que l'émanation ou la manifestation des personnages auxiliaires¹⁸². Autrement dit, ce sont les personnages auxiliaires qui sont à l'origine des messages que véhiculent les personnages principaux. Ils jouent en quelque sorte le rôle de catalyseur et disparaissent aussitôt après leur bref passage sur la scène romanesque. Le

¹⁸¹ *SMC, op. cit.*, p. 32.

¹⁸² A, OWONA KOUMA, *Mongo Beti et la confrontation. Rôle et importance des personnages auxiliaires*, Paris, l'Harmattan, 2008, 274 p.

personnage Olama apparaît ainsi comme un personnage chargé de mission, non seulement de mettre en route *SMC*, mais également de susciter de nouveaux rebondissements dans le récit romanesque, ouvrant ainsi d'autres perspectives toujours plus intéressantes, plus variées. Olama devient en définitive la solution à son piège et en même temps le point de départ d'un nouveau piège, d'une nouvelle énigme.

- *Kulu*, dans les contes et les fables beti, cet animal a la réputation d'être sage, rusé. Ce personnage intervient une seule fois dans *SMC*. Pourtant on se serait attendu qu'il soit au premier plan dans le roman de Philombe pour pouvoir mener les opérations. Comme Olama, on peut le classer dans la catégorie des personnages auxiliaires ou alors négatifs. Tellement il 'brille' par le meurtre de son épouse. Ce souvenir ne quitte pas Sola.

Le vent d'affreux souvenirs souffle dans sa mémoire. Elle se souvient notamment de Bilounga, originaire de Mendoum ; de Bilounga Martha que son mari Kulu Mendomo tua au cœur de la forêt, fou de jalousie¹⁸³ !

Le nom de Kulu figure sur la liste noire de Sola. Ici, ce personnage a agi sous le coup de la passion. Et pour cette raison, on peut le considérer comme un personnage odieux. Kulu ne reflète pas la sagesse ou la ruse qu'on lui reconnaît. En donnant ce nom à son personnage, le romancier déroute complètement le lecteur beti du Cameroun. On dirait que c'est le monde à l'envers. En effet, le nom du personnage ne correspond pas au profil général de la tortue. Philombe ne serait-il pas en train de briser un mythe camerounais beti, surtout lorsqu'on se rend compte que la tortue chez les Bafias¹⁸⁴ représente plutôt un totem auquel il ne faut même pas rêver ?

Nous avons ainsi à travers Kulu un personnage qui ne fait pas l'unanimité. Autant il est significatif positivement en milieu beti, autant il est significatif négativement en milieu bafia. Kulu apparaît par conséquent comme un personnage à problèmes qui peut passer d'un extrême à l'autre. C'est probablement la raison pour laquelle Philombe l'a choisi. Il s'agit de sortir le lecteur des sentiers battus. Un personnage comme Kulu peut ainsi jouer plusieurs rôles à la fois : il peut conserver son rôle par lequel on le reconnaît généralement ou embrasser carrément un autre rôle par lequel il devient justement méconnaissable. Dans le cas présent, Kulu, par le meurtre qu'il a commis à cause de la jalousie, ne symbolise pas du tout la sagesse, la ruse, mais un second personnage qui serait à l'opposé de l'acception générale.

¹⁸³ *SMC, op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁴ Bafias : tribu de la province du Centre au Cameroun, département du Grand Mbam.

Kulu, sans doute par ce qu'il est rusé, se voit finalement attribué plusieurs rôles pour pouvoir défendre la polyvalence des personnages dans *SMC* en particulier et dans le roman négro-africain en général.

Par ailleurs, en recourant à Kulu, c'est-à-dire la tortue, pour nommer son personnage, qui a un deuxième nom, Mendomo, qui, lui, signifie 'je suis gaillardement debout', Philombe a voulu réunir deux tailles inconciliables. En effet, à la taille presque plate de l'animal on retrouve à côté une attitude debout. Kulu Mendomo apparaît ainsi comme un oxymore. C'est un personnage complexe susceptible de jouer sur plusieurs claviers, et ainsi créer la surprise et l'étonnement.

- *Abumu*, est le père de Sola. Il se caractérise notamment par le nombre d'enfants qu'il a déjà perdu.

*Il comptait sept enfants au cimetière. Cette seule pensée lui donnait comme des bouffées de colère au cœur*¹⁸⁵.

Abumu souffre d'un mal intérieur qui l'affecte beaucoup. Il va accuser son épouse d'être à l'origine de ses malheurs, *la proclamant seule responsable de la perte de ses enfants*¹⁸⁶ ! Abumu fait porter le tort sur sa femme. Il évoque par là la problématique de la natalité, de la condition féminine, du mariage, de l'état sanitaire en milieu traditionnel beti. Nous allons revenir sur ces sujets plus amplement dans un autre chapitre.

Mais il se peut que le nom du père de Sola lui vient du fait que,

*... naguère un bon maçon ; mais il relégua sa truelle dans un débarras et noya son existence dans l'alcoolisme. Ses petites économies étant épuisées, il n'hésita pas à grossir d'une unité, les rangs de ces roturiers qui traînent de bar en bar, s'y plantent journallement et attendent que leur tombe dans la gorge une cuite alléatoire [sic]*¹⁸⁷.

Vraisemblablement, l'origine du nom d'Abumu lui vient de sa grande consommation d'alcool. On peut même dire que ce personnage est un éthylique qui manque d'une hygiène de vie et de discipline personnelle. En lui donnant pour prénom Joseph, avec toutes les vertus qu'on attribue à ce saint, on a le sentiment que Philombe veut plutôt opposer Abumu à Joseph. Mais, c'est un seul et même personnage qui est vicieux et vertueux par son prénom. Une fois de plus, le romancier fait habiter dans un même personnage deux êtres

¹⁸⁵ *SMC*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 71.

diamétralement opposés. L'on peut ainsi s'attendre que Joseph Abumu, entendons, ce personnage double apporte une contribution non moins négligeable dans *SMC* et dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Philombe.

- *Ngali*, le nom de ce personnage revient 20 fois dans le roman. Il signifie le tapioca. Comme aliment, il n'y a rien à dire à son sujet. Mais c'est un aliment qui a horreur de la poussière, il faut par conséquent le préparer avec beaucoup de soins, sinon il devient tout de suite non comestible. À regarder le comportement de *Ngali* dans *SMC*, on a l'impression que c'est plutôt à cette poussière que Philombe fait allusion et non à l'aliment en tant que tel. Car, dans l'univers culinaire beti, la cuisson du tapioca fait penser illico à la poussière qu'il faut éviter absolument.

La plus furieuse des mères était Ngali. Ngali ne se contente pas de roucouler une sourde médisance comme les autres mères, mais, elle poussa un jour son antipathie jusqu'à injurier Sola, la traitant de « sorcière stérile ». [...] Oh Ngali ! ... L'impitoyable Ngali mesurait-elle à quel point elle rendait plus aigu le bec de l'oiseau invisible qui labourait la chair profonde de Sola ? Oh, les femmes ! Elles sont charitables autant que cruelles. Elles sont capables de vous haïr aussi follement qu'elles peuvent vous chérir. Quelquefois sans raison¹⁸⁸.

Au milieu des autres femmes de Mbani, *Ngali*, mieux, la poussière qu'elle représente ici et qui est sous entendue, ne passe pas inaperçue. C'est une femme qui n'hésite pas à empoisonner l'existence de Sola. Même les injures les plus poignantes, qu'on évite généralement à dire à une femme stérile dans la société beti, ne sont pas ravalées. *Ngali* apparaît ainsi comme une femme iconoclaste, méchante, qui n'honore ni sa personnalité, ni les autres femmes. Et comme mère, on peut aussi se poser des questions sur l'éducation qu'elle donne à sa progéniture. En voulant noircir Sola, *Ngali* finalement s'inscrit en faux contre les théories féministes qui ont cours dans les milieux intellectuels féminins. Elle suggère plutôt d'orienter ces théories d'abord vers les femmes elles-mêmes, avant peut-être de passer à des revendications liées notamment à l'égalité des sexes.

La femme africaine se voit ainsi renvoyée à sa féminité dont elle n'a pas seule le monopole ou la sensibilité. L'exemple d'un romancier comme Philombe en témoigne. Celui-ci en effet semble défendre ou promouvoir les courants philosophiques et littéraires concernant les femmes aussitôt après l'indépendance du Cameroun pour non seulement attirer

¹⁸⁸ *SMC*, op. cit., p. 24.

davantage leur attention sur cette étape importante que le pays vient de traverser, mais aussi pour les inciter à prendre leur condition féminine en main. Les écrivains comme Delphine Tzanga, Calixte Beyala, pour ne citer que celles-là, font honneur aujourd'hui à la femme camerounaise par leur plume. C'est dire qu'on peut défendre la condition féminine en étant du sexe masculin et réciproquement. L'essentiel est finalement de se pencher sur l'homme dans sa diversité et ses préoccupations sans saupoudrer son existence de la poussière comme Ngali le fait pour Sola.

- *Sama*, ce personnage féminin compte une seule occurrence. Il fait partie du petit reste de personnes 'non perverses' à Mbani selon le catéchiste Linus Ossanga. Sama, comme son nom l'indique, ne mérite pas d'être humiliée comme les autres habitants du village.

Il crut devoir revendiquer pour Mbani la miséricorde céleste. Mais à quel prix ? Il savait tout au long de ses pieuses rêveries, que Mbani était loin de mériter le sort de Sodome¹⁸⁹, tant il était convaincu de prévenir le courroux de Dieu en lui présentant au moins quatre personnes non perverses. Ces quatre personnes ne pouvaient être que lui-même en tête, puis Katarina puis Etoga et Sama¹⁹⁰.

Sama ne ressemble pas à Ngali par exemple. Avec Katarina, elle constitue l'exception qui confirme la règle en termes de moralité et de sainteté. *Sola ma chérie* compte ainsi deux catégories de personnages féminins : ceux qui sont heureux et ceux qui sont malheureux. Il s'agit sans doute pour Philombe de poser la problématique de l'éthique dans le roman camerounais en général, et dans son œuvre romanesque en particulier. En d'autres termes, une esthétique éthique exclut-elle toute autre forme d'esthétique qui soit par exemple immorale ou amoral ? Et par rapport à l'humiliation, jusqu'où peut-on parler d'une esthétique romanesque sans que cela soit perçu comme une offense ou une déviance morale ? Le personnage Sama semble au cœur de cette préoccupation morale. Il donne lieu à penser non à une esthétique romanesque générale de Philombe, mais à plusieurs esthétiques romanesques qui répondraient chacune à des normes bien précises. La deuxième partie de notre travail va essayer de nous éclairer à ce sujet.

¹⁸⁹ Sodome : dans la Bible, A.T., Jérémie 50, 40 : « Comme lorsque Dieu renversa Sodome [...] personne n'y habitera plus, aucun humain n'y séjournera plus ».

¹⁹⁰ *SMC, op. cit.*, p. 27.

- *Ossanga*, c'est l'équivalent en français de la citronnelle. Cette plante sert pour la tisane et l'assaisonnement de certains plats. On l'utilise aussi pour des petits soins de santé. Dans *Sola ma chérie*, c'est le catéchiste de Mbani qui porte ce nom polyvalent. Nous avons ainsi affaire à un ingrédient de cuisine et à la médecine traditionnelle camerounaise. Ossanga fait par conséquent office de guérisseur (des âmes), de quelqu'un qui apporte plus de saveur à la vie. Il intervient 46 fois dans le roman. C'est probablement pour signifier son omniprésence dans la vie des habitants de Mbani. On dirait une tisane ou un médicament qu'on doit prendre quotidiennement.

En bon catéchiste, ce personnage a un prénom : Linus (Lin), qui nous rappelle l'un des premiers papes de l'Église catholique. Il se présente ainsi comme un pasteur dévoué et un repère en matière de doctrine et de spiritualité. Le sobriquet 'Papa Vobiscum'¹⁹¹ par lequel le village le nomme témoigne non seulement de son appartenance à l'Église catholique, mais également de sa fidélité sans doute à la liturgie de la messe en latin. On pourrait même penser qu'Ossanga joue parfois au prêtre à Mbani. Contrairement à ce que nous avons dit sur Joseph Abumu, à savoir, que le nom et le prénom étaient antinomiques, dans le cas de Linus Ossanga, nous sommes en face d'une heureuse et parfaite harmonie. Le personnage reflète l'idée qu'on se fait de lui.

Tandis que toutes les langues couvraient d'éloges les initiateurs du « Club d'Amour », seul « Papa Vobiscum », sentinelle perspicace, dressa devant ces derniers et leurs fidèles, un mur de haine que rien n'ébranla. Il était seul à percevoir la main du Diable derrière la naissance de ce fameux Club dont les participants se livraient à d'amples libations, à des ripailles en commun, mais aussi à toutes sortes de réjouissances... peu recommandables pour lui¹⁹².

Au nom des valeurs morales chrétiennes qu'il doit défendre, le catéchiste n'a pas peur de se retrouver seul dans son camp à Mbani. Son devoir est d'aller fermement à contre courant du 'Club d'Amour', qui, tout compte fait, n'en est pas un, mais plutôt un 'club de déviances' où la morale chrétienne est systématiquement bafouée. Cette prise de position fait naturellement penser à l'influence du christianisme sur les populations de Mbani en général, et sur le personnage du catéchiste en particulier. Ce dernier, tout comme probablement les missionnaires qui l'ont formé, lutte contre les danses traditionnelles, les rencontres populaires

¹⁹¹ Papa Vobiscum : nom donné au catéchiste de Mbani, Linus Ossanga, sans doute par les fidèles dont il a la charge, en référence à 'Dominus Vobiscum', 'le Seigneur soit avec vous', expression latine de l'ordinaire de la messe catholique.

¹⁹² *SMC, op. cit.*, p. 27.

entre hommes et femmes et autres réjouissances que le club organise. En effet, Ossanga voit le péché dans toutes ces manifestations villageoises.

Personne ne saurait dire combien de chapelets « Papa Vobiscum » égrena pour ce qu'il appelait « la conversion de son peuple ». Que l'oreille divine restait sourde à cette voix implorante, on était enclin à le penser ; car chaque jour le vieux catéchiste récitait ses Maria Ovuma¹⁹³, tandis que chaque samedi le petit peuple de Mbani dansait sans souci. Il dansait au rythme mâle des tam-tams, dansait l'ewongo et l'assiko¹⁹⁴ jusqu'à l'aube, sous les caresses des vents tièdes et parfumés¹⁹⁵.

Pour Linus Ossanga, alias Papa Vobiscum, christianisme rime avec ascétisme et prières. Il s'agit d'une vision du monde qui ne peut nous laisser indifférent. Car, contrairement à *Un sorcier blanc à Zangali* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, *Sola ma chérie* est le seul roman où Philombe ne fait pas intervenir d'une façon remarquable un personnage ecclésiastique de rang sacerdotal. Où sont passés les missionnaires blancs ? La communauté chrétienne de Mbani n'apparaît-elle pas plus ou moins comme un troupeau sans berger qui se débrouille comme elle peut avec le catéchiste pour vivre sa foi ? Mais toujours est-il que le christianisme n'est pas absent dans l'organisation sociale de Mbani. Linus Ossanga a bien sa place pour relever pastoralement, spirituellement et moralement la saveur de la foi de son village. On dirait que c'est un mal nécessaire, mais qui doit absolument tenir compte des valeurs culturelles propres comme les danses traditionnelles des habitants de Mbani, s'il ne veut pas perdre la face, au lieu de les taxer de diaboliques. Aussi allons-nous prochainement revenir sur l'impact de l'héritage colonial des missionnaires au Cameroun.

Les noms des lieux (Tableau 4)

Lieu	Page d'une occurrence	Nombre d'occurrences	Quartier /village	Ville camerounaise	État
Mbani	7	74	v	/	/
Briqueterie	13	6	q	/	/
Yaoundé(Ongola)	17	22	/	vc	/
Mvaa	27	2	v	/	/
Mendoum	40	1	v	/	/
Messa	41	1	q	/	/
Garoua	41	1	/	vc	/
Foumban	41	1	/	vc	/
Tala	43	3	v	/	/

¹⁹³ Maria ovuma : Je vous salue Marie en ewondo.

¹⁹⁴ Ewongo et assiko : danses du Centre Cameroun. Voir chapitre 'Autres faits culturels'.

¹⁹⁵ SMC, *op. cit.*, p. 26.

Douala	48	2	/	vc	/
Lac Municipal	52	1	q	/	/
Quartier 'Mozart'	54	2	q	/	/
Mbam	84	1	/	vc	/
Obala	93	2	/	vc	/
Europe	96	1	/	/	/
Cameroun	97	1	/	/	E
Mvolyé	108	1	q	/	/
Mbalmayo	124	1	/	vc	/
Tchad	63	1	/	/	E
Égypte	63	2	/	/	E
Lybie	63	2	/	/	E
Algérie	63	2	/	/	E

Selon notre tableau, nous avons compté 20 noms de lieux dans *SMC*, dont 7 villes, 5 quartiers, 4 villages et 4 pays étrangers (États). Le village Mbani vient en tête avec 74 occurrences, suivi de Yaoundé, 22 occurrences. Ceci, comme pour nous désigner les deux principales localités où va se dérouler l'action romanesque dans *SMC*. En effet, le roman de Philombe commence à Mbani et se termine à Douala avec Nkonda en passant par Yaoundé.

Tous ces espaces géographiques existent ou ont existé au Cameroun, lieu privilégié d'écriture de Philombe. C'est dire que Philombe en choisissant ces espaces dans son roman, traduit son appartenance et son enracinement à ces espaces 'magiques' qui l'ont vu naître et renaître (il s'appelle René) sur les plans physiologique et intellectuel. Ils ne sont donc pas inventés ou fabriqués par le romancier, tout comme aussi les différents États qui sont signalés. Mais comme espaces littéraires, ils sont susceptibles de se dilater et de prendre des proportions inimaginables.

Signalons enfin que nous n'allons pas revenir sur la toponymie déjà existante dans *Un sorcier blanc à Zangali*. Elle est également valable pour *Sola ma chérie*. Ce qui nous permet de passer aux lexiques et aux traductions répertoriés qui font de l'œuvre romanesque de René Philombe une œuvre originale et belle.

3. Les lexiques et traductions

Traductions des noms chrétiens ewondo en français (Tableau 5)

Nom	Traduction
Sola	Scholastique
Katarina / Karalina / Kara	Catherine
Martha	Marthe
Lucas	Luc
Cecilia	Cécile

- *Sola*, parmi tous ces prénoms, est celui dont la traduction est la plus difficile à deviner. C'est ce personnage qui a donné le titre au roman de René Philombe. Aussi, allons-nous nous intéresser particulièrement à la signification de ce prénom.

Scholastique, sœur de saint Benoît, est devenue, elle aussi religieuse. Un jour, elle eut la peine d'être séparée de son frère qu'elle ne voyait plus qu'une fois l'an.

*Ne nous quittons pas encore, je vous prie, et restons ensemble jusqu'au matin*¹⁹⁶.

Scholastique accepte mal l'épreuve de la séparation. Sola va elle aussi vivre cette épreuve à la Briqueterie qu'elle doit quitter malgré elle, mariée sans son consentement par ses parents. Elle devra également se séparer de son amant Tsango et finalement de son mari Nkonda. Sola semble marcher sur les traces de Scholastique. Elle nous fait imaginer qu'après la séparation, mieux, sa fugue, elle va embrasser une nouvelle vie dans un nouvel espace où elle serait peut-être heureuse. Le narrateur raconte :

*Partout, c'était le règne immense du silence, du vide et du mystère. Et puis, la motocyclette de Tsango ! Où était-elle ? à [sic] la veille, il l'avait garée sous l'appentis... Il n'y avait vraiment pas place au doute dans cette situation*¹⁹⁷.

Ainsi, Sola a quitté Nkonda avec la complicité de son amant Tsango. Dans un langage réaliste, Philombe nous fait découvrir Sola, et surtout un personnage qui a un cheminement atypique. Il doit, par un concours de circonstances, assumer la séparation, qu'elle lui vienne de ses parents, de Tsango, ou alors d'elle-même. Il s'agit en quelque sorte de quitter la réalité quotidienne pour entrer dans une espèce d'utopie, de rêve. Sola serait tout compte fait un personnage dont l'itinéraire est marqué par un certain réalisme qui est appelé tout le temps à rebondir, à rechercher des moments romantiques, de rêve.

- *Katarina* ou *Karalina* ou *Kara*, toutes ces écritures pour nommer l'épouse de Linus Ossanga, on les trouve dans *SMC*. Kara étant le diminutif de Karalina. Elle est l'épouse du catéchiste et du chef de village Linus Ossanga, mais elle n'a pas les mêmes principes d'éducation que son mari pour leurs enfants.

¹⁹⁶ Omer ENGLEBERT *La fleur des saints*, Éditions Albin Michel, Paris, 1946, p. 57.

¹⁹⁷ *SMC*, *op. cit.*, p. 121.

Bien qu'elle n'osât pas pousser ouvertement Etoga et Nama dans les dangereux fossés du libertinage, l'épouse du vieux catéchiste de Mbani n'hésitait pas, cependant, à couvrir leur écart de conduite d'une muette bénédiction¹⁹⁸.

Kara est modérée par rapport à son mari en matière d'éducation d'Etoga et Nama. Aux côtés de son mari, elle apparaît ainsi comme un régulateur de tension, la personne en mesure de comprendre et de défendre les deux frères devant leur père, quant à leur sortie pour aller danser l'assiko au Club d'Amour. Linus Ossanga lui dit :

— ... J'ai bien saisi comment tu as pris leur défense. Et c'est moi que tu condamnes devant Zambilo¹⁹⁹ l'éternel ! ... Ho-là-là ! ... Et les prières que tu récites chaque jour, Kara ! et la communion que tu reçois chaque dimanche à la messe, Kara ! ... Tout cela ne sera donc que tromperies²⁰⁰ ? ...

Kara, 'l'avocat défenseur' des enfants est acculé par son intransigeant mari, qui finalement, lui fait un procès d'intention concernant la pratique de sa foi chrétienne. Selon le catéchiste, Kara est hors norme, car, elle ne perçoit pas les choses de la même manière que lui. Loin de considérer Kara comme une épouse insoumise, on peut au moins dire que ce personnage féminin a du caractère et de la personnalité qu'elle tire peut-être de sainte Catherine d'Alexandrie, sa patronne.

Nous nous sommes particulièrement appesanti sur Sola et Karalina dans cette partie de notre recherche pour quatre raisons principales :

- Ces personnages sont différents des autres par leurs prénoms chrétiens.
- Ils comptent de nombreuses occurrences dans *SMC* (Sola : 230 et Karalina : 30). Ce qui veut dire qu'on peut les classer en première catégorie.
- La troisième raison est que ce sont des personnages féminins qu'on voit du début jusqu'à la fin du roman.
- Le roman lui-même porte le nom du personnage Sola.

¹⁹⁸ *SMC, op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁹ Zambilo : Zamba-Elo (feg), Dieu qui insuffle la sagesse.

²⁰⁰ *SMC, op. cit.*, p. 11.

Mots ewondo écrits en italique / sans italique (Tableau 6)

Mot	Italique	Page	Sans italique	Page	Traduction
kulba	italique	13	//	//	vêtement pour le cham
Zambilo	italique	59	sans italique	11	Dieu
okekamba	//	//	sans italique	7	petit lit en bambou
assiko	//	//	sans italique	8	danse
ewongo	//	//	sans italique	8	danse
oyenga	italique	17	sans italique	17	cri de joie
ongola	italique	24	//	//	clôture (Yaoundé)
Maria ovuma	italique	26	//	//	je vous salue Marie
omiam	italique	34	//	//	commérages
abâa	italique	59	//	//	séjour
aboe	italique	85	//	//	arbuste
sixa	italique	90	//	//	de sîster (Sœur)
ninga	italique	103	//	//	insensé
hâiden	italique	104	//	//	païen

En portant notre attention sur les mots ewondo écrits en italique ou sans italique dans *SMC*, nous voulons non seulement satisfaire notre curiosité intellectuelle, mais également essayer de donner une explication à cette façon d'écrire qui n'est pas courante dans les romans en général. Il s'agit sans doute d'une fantaisie typographique ou d'une esthétique de la part du romancier susceptible de donner une orientation significative au roman, surtout dans le cadre d'une œuvre africaine. Les mots ou les phrases en italique ne seraient plus ainsi considérés comme de simples mots ou de simples phrases, mais comme un signe ou un signal d'une réalité littéraire ou linguistique.

Mais avant de continuer, qu'entendons-nous par le terme 'italique' ? Le Robert illustré (2012), en parlant des lettres italiques nous dit que ce sont des *lettres légèrement inclinées vers la droite*. Mais, cette définition ne nous donne pas les raisons pour lesquelles un écrivain, mieux, un romancier comme René Philombe peut incliner certains mots ou un morceau de son texte romanesque à droite, de surcroît écrits en sa langue maternelle, et en laisser d'autres ou faire usage des deux formes d'écriture pour certains mots, dans son roman.

Qu'à cela ne tienne, nous remarquons que *SMC* compte 16 occurrences en ewondo dont 11 en italique, 5 sans italique et 2 avec et sans italique. Vraisemblablement, Philombe veut non seulement faire la différence entre sa langue maternelle et le français, mais aussi et surtout attirer l'attention du public sur certains mots qui ont, soit une tonalité agréable à l'oreille, soit une facilité au niveau de l'écriture, soit une portée linguistique qu'une traduction française ne peut pas rendre totalement et profondément, soit enfin par ce qu'ils sont tout simplement intraduisibles dans une autre langue.

C'est par exemple le cas d'*omiam*, en ewondo, qui veut dire fine pluie ou bruine, mais, dans le contexte de *SMC* signifie 'commérages'. En effet, Philombe semble tenir à ce mot et à le mettre en italique pour essayer de traduire le bouche-à-oreille à Mbani et ses corollaires. Cependant, cette représentation imagée reste beaucoup plus pertinente et significative en ewondo.

Ces petits commérages, parfois, engendrent des palabres et des haines inextinguibles. Le sombre village de Mbani semblait s'être illustré dans cette triste besogne. Ceux qui cherchaient à s'en abstenir, à s'isoler dans le mutisme, n'évitaient pas d'en être éclaboussés.

*Les sages du village avaient bien su la désigner sous le vocable fort imagé d'*omiam* – bruine ! En effet, il s'agissait d'une véritable bruine de mensonges, de cancans, de jalousies, d'envies, de mouchardages, de calomnies, de médisances...*²⁰¹

L'*omiam* cache beaucoup d'autres réalités. Au mot ewondo, l'italique vient en quelque sorte donner une dimension plus vaste, plus poignante à la réalité sociale verbale qui existe à Mbani. Il pointe du doigt avec force l'un des maux qui minent ses habitants et tout ce que ce mal engendre. Philombe donne ainsi l'impression de quelqu'un qui suit et maîtrise l'actualité orale de son terroir et qui peut en parler avec efficacité.

Quant à *Zambilo* qui est écrit en italique (page 59) et sans italique (page 11), on peut penser que l'écriture italique apporte une nuance importante à ce terme. Regardons comment le romancier l'utilise.

*Quoi ? ... N'as-tu pas vu, frère, de quel œil elle me dévisageait tout à l'heure quand je lui donnais des ordres ? Une femme que j'ai achetée ! ... Zambilo !*²⁰²

Zambilo, par le fait qu'il soit en italique, signifie toujours Dieu, mais, semble-t-il, avec la particularité que ce dieu ressemble beaucoup plus à l'expression d'un sentiment, d'une émotion. Il est question en effet pour Philombe de faire la distinction entre le Dieu de la Bible par exemple et celui qu'une exclamation ou qu'une interjection peut cacher. L'italique apparaît ainsi comme la deuxième réalité linguistique d'un énoncé qui lui sert en quelque sorte d'enveloppe, d'orientation, de point de repère sur lequel l'écrivain attire l'attention du lecteur. On peut ainsi dire que les énoncés en italique sont des énoncés qui ont une autre valeur.

²⁰¹ *SMC, op. cit.*, p. 34.

²⁰² *Ibidem*, p. 59.

Leur inclination à droite veut dire en fait qu'ils étaient avant droits. Tout énoncé aurait ainsi en rigueur de terme un double style d'écriture : une écriture droite et l'autre inclinée à droite. En recourant régulièrement à la technique ou à l'écriture en italique dans *SMC*, Philombe met ainsi en relief non seulement certains mots de sa langue maternelle, mais également augmente, renforce leur charge linguistique. Ces mots apparaissent ainsi comme des énoncés polyvalents dont la vocation est d'aller au-delà de leur écriture commune. Zambilo et oyenga qui sont écrits en italique et sans italique dans *SMC* représentent en définitive une classe d'énoncés qui relèvent peut-être d'une fantaisie du romancier, d'une mise en scène de l'écriture italique, mais surtout d'une belle façon d'écrire, de véhiculer un message.

Mots ewondo communs à *SMC* et *USBZ* (Tableau 7)

<i>Un sorcier blanc à Zangali</i>	Page	<i>Sola ma chérie</i>	Page
Zambilo	23	Zambilo	11
okekamba	27	okekamba	7
oyenga	72	oyenga	17
abâa	94	abâa	59

Ce tableau nous présente les occurrences récurrentes qu'on retrouve dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*. Il s'agit d'un tableau comparatif où nous faisons en quelque sorte un premier bilan par rapport à l'usage ou l'influence des mots ewondo dans l'œuvre romanesque de Philombe. C'est ainsi que les mots Zambilo, okekamba, oyenga et abâa peuvent être considérés comme des mots communs aux deux romans qui révèlent une certaine tendance d'écriture, d'un lexique propre à Philombe. On peut ainsi noter à travers ces quatre mots une fidélité littéraire de la part du romancier et une nette continuité dans sa façon de s'exprimer. Ceci nous amène à nous poser la question de savoir si les notions de fidélité et de continuité peuvent faire partie des éléments nécessaires d'une esthétique romanesque d'un auteur comme Philombe, en attendant d'étudier aussi *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*. Nous sommes là en présence du phénomène de *l'hétérolinguisme* dont J.-M. Moura parle en ces termes :

... il engage pleinement la situation que s'assigne l'écrivain dans un monde polyculturel et dépend donc d'un ensemble d'options créatrices spécifiques appelant une démarche d'étude particulière²⁰³.

²⁰³ J.-M. MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P. U. F., 1999, p. 110.

En d'autres termes, l'usage des mots étrangers dans une langue donnée n'est pas un phénomène banal, mais une opportunité pour pouvoir faire avancer la recherche scientifique. À ce titre, il faut faire appel à 'une démarche d'étude particulière'.

C'est dire que l'introduction des termes hétérogènes (ewondo) dans la langue française dans *Sola ma chérie* constitue un atout important qu'il ne faut pas négliger aujourd'hui dans le cadre du croisement des langues et des cultures. À ce sujet Onguene Essono déclare dans un article :

La réalité environnante a besoin d'être nommée. L'évolution, les changements de toutes natures peuvent donc conduire les locuteurs à exprimer et à désigner ce qui les entoure par des mots qui leur conviennent. Ce principe est fondamental pour la survie et la dynamique de la langue. C'est pourquoi on recourt généralement à l'emprunt qui permet d'insérer dans la langue d'accueil, en l'occurrence le français, les mots d'une autre langue, notamment les langues camerounaises²⁰⁴.

Ainsi, Philombe fait vivre le français, en même temps qu'il le rend original et l'enrichit. Il appartient par conséquent à cette catégorie de romanciers africains qui se rendent compte des limites de 'l'appauvrissement lexical' des langues en général et de la langue française en particulier. Que certains mots ewondo sortent régulièrement de sa plume soit en fin de compte interprété comme un exercice de création artistique et non comme de *l'ignorance et la subversion*²⁰⁵.

Exclamations françaises voisines / communes à *SMC* et *USBZ* traduites de l'ewondo

(Tableau 8)

<i>Un sorcier blanc à Zangali</i> <i>/Sola ma chérie</i>	<i>Sola ma chérie</i> page d'une occurrence.	<i>Un sorcier blanc à Zangali</i> page d'une occurrence
Fils-de-mes-pères !	//	56
Tombe des morts !	//	90
Fils-de-ma-mère	7	//
Toommbé des Mooorts !	//	96

Toujours dans le cadre de nos investigations sur *SMC* et *USBZ*, nous avons relevé que les exclamations ci-dessus revenaient plusieurs fois dans l'écriture de Philombe : 18

²⁰⁴ Essono OUNGUENE, *La langue française des écrivains camerounais : entre l'appropriation, l'ignorance et la subversion* in *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale*, op. cit., p. 212.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 197.

occurrences pour ‘fils-de-mes-pères’ et 4 occurrences pour ‘tombe des morts’. Deux exclamations ont trait à la famille et les deux autres aux obsèques.

Comme l’indique le sous-titre qui les regroupe, il s’agit d’exclamations françaises, mais qui sont en fait la traduction littérale d’exclamations ewondo. L’on peut se poser la question de savoir ce que représentent ces exclamations en langue française, autrement dit, rendent-elles compte réellement de ce auquel elles renvoient en ewondo ? Nous sommes confrontés ici au problème de la traduction des langues étrangères et notamment de celui de la traduction des locutions exclamatives idiomatiques de la langue ewondo. Le romancier, en réalité, s’exprime en sa langue maternelle, mais en passant par la langue française. Cet emprunt linguistique fait de Philombe un polyvalent qui ne se contente pas de sa seule culture pour rédiger son roman, mais aussi de la culture des autres, même s’il faut ‘dénaturer’ la morphosyntaxe usuelle.

Lexique de la faune (Tableau 9)

Animaux domestiques	Animaux sauvages	Page d’une occurrence	Nombre d’occurrences
Chat	//	7	1
//	Vipère	15	1
Poulets	//	18	3
Cabris	//	18	3
//	Oiseaux-gendarmes	21	3
//	perdrix	22	2
Coqs	//	22	5
Moutons	//	22	4
//	panthère	48	2
//	hyène	48	2
//	charognards	49	1
Béliers	//	57	3
Porcs	//	65	1
Bœuf	//	78	2
Truie	//	78	1
Veau	//	78	1
Chiens	//	82	3
//	chimpanzé	97	1
Chèvre	//	98	1
//	tigre	104	1
//	lion	107	1
//	loup	107	1
Poussins	//	120	2

Notre tableau présente deux colonnes d’animaux : les animaux domestiques et les animaux sauvages dans l’épaisse forêt équatoriale. Alexandre Lake considère ces derniers

comme les *Trophées d'Afrique*. Tout comme dans *Un sorcier blanc à Zangali*, tous ces animaux sont 'chassés' dans des causeries et non dans une partie de chasse proprement dite. Le romancier privilégie l'évocation et l'abstraction au détriment de la réalité.

Il se soucie plus de nous faire courir derrière des animaux qui, continuellement, nous échappent et nous essoufflent.

Lexique de la flore (Tableau 10)

Flore	Page d'une occurrence	Nombre d'occurrences
lianes	9	1
bambou	7	3
sissongos	13	1
orties	13	1
piment	15	6
palmes	17	1
vin de palme	18	10
huile de palme	43	1
manioc	43	1
cacao	76	1
fibres végétales	79	1
noix de cola	79	1
palmiers à huile	119	1

Le lexique de la flore de *Sola ma chérie* ressemble à celui d'*Un sorcier blanc à Zangali*. Il est celui qu'on rencontre dans les villages de la province du Centre dont Philombe est originaire, avec un accent particulier sur le cacao, la principale culture industrielle. Nkonda, *le riche planteur de Mbani*²⁰⁶ s'est distingué par ses récoltes et peut, grâce à elles, payer facilement la dot exigée par la famille de Sola.

Le palmier, avec son huile, ses palmes, son vin, son bambou, caractérise également la flore dans *SMC*. Cet arbre est utile pour l'alimentation et beaucoup d'autres menus services. *Les sissongos*²⁰⁷, *les orties et bien d'autres herbes méchantes*²⁰⁸, par contre, font partie de ce qu'on peut appeler 'la flore méchante', par opposition à la 'flore généreuse' représentée par le cacao, le palmier et tout ce qu'on peut en tirer. Ces deux flores suggèrent par conséquent qu'elles participent à la composition dualiste du roman de Philombe. En effet, tout au long de l'œuvre, on voit le bon et le méchant cheminer ensemble, ou encore le bien et le mal s'affronter. Ce propos de Manga sur les femmes africaines en est une illustration.

²⁰⁶ *SMC, op. cit.*, p. 17.

²⁰⁷ Sissongos : graminées en forme de roseau.

²⁰⁸ *SMC, op. cit.*, p. 13.

Au moment où l'élite de notre pays se démène pour libérer les femmes de la tradition, il m'est écœurant de voir la plupart d'entre elles s'y complaire béatement ! Passe encore, si des illettrées et nos grand-mamans sont seules à le soutenir ! Passe encore dis-je ! ... Mais que des jeunes femmes instruites, comme Sola, tournent résolument le dos à l'évolution sociale, voilà qui fait tourner à rebours la roue de l'histoire²⁰⁹ !

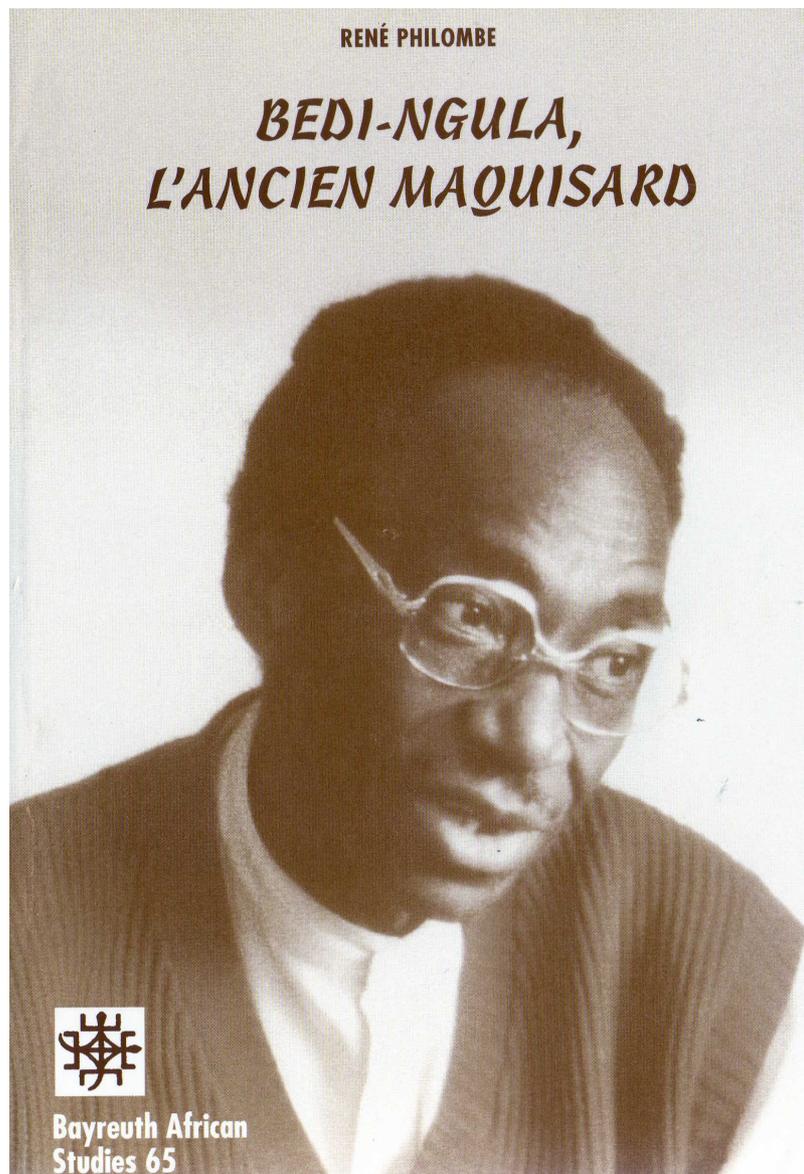
Deux camps s'opposent, mais représentent néanmoins le rythme binaire de la vie. En se basant sur 'la flore méchante' et sur la 'flore généreuse', on peut dire que les dés sont déjà pipés d'avance, un certain déterminisme ou fatalisme pèse sur certains individus et notamment les femmes. D'aucunes seraient ainsi nées pour être heureuses et d'autres malheureuses. Quelle serait, dans ces conditions, la place de la femme dans la société camerounaise et en Afrique ? Son éducation ne constitue-t-elle pas simplement un vœu creux, une illusion à laquelle elle est seule à croire ? Sola serait-elle ce personnage qui incarne pour toujours toutes les violences faites aux femmes et condamné à être malheureux tout au long de sa vie dans *Sola ma chérie*, même instruit et éduqué ?

Mais René Philombe, par la mise en scène de la fuite de Sola, ne nous laisse-t-il pas entrevoir que la femme, camerounaise et africaine, est capable d'affronter son destin ?

²⁰⁹ SMC, *op. cit.*, p. 95.

Chapitre IV

Bedi-Ngula, l'ancien maquisard



Première de couverture de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*

Seuils romanesques

Nous abordons ici les seuils romanesques de *Bedi-Ngula l'ancien maquisard*, après ceux d'*Un sorcier blanc à Zangali* et de *Sola ma chérie*. Notre approche est toujours la même ; à savoir, l'étude du paratexte en ses deux principaux aspects : le péri-texte éditorial et le péri-texte auctorial.

Le paratexte

Le péri-texte éditorial

Première de couverture

Bedi-Ngula, l'ancien maquisard étant une œuvre posthume, le conseil qui s'est chargé de cette parution, a choisi de mettre en première page de couverture le portrait de l'auteur. Le choix a porté sur un portrait en buste, de trois quarts face, qui occupe l'essentiel de la page.

Il s'agit d'un homme qui a déjà parcouru une bonne partie de sa vie. Son attitude légèrement voûtée donne un mouvement à la tête vers l'avant. Les épaules creuses sont celles d'un homme déjà fatigué par les ans. Ce n'est pas un homme très corpulent, son vêtement est constitué d'un gilet sans manches, comme pour se prémunir de quelque fraîcheur, enfilé sur une chemise blanche boutonnée, mais sans col. Cette façon de se vêtir n'est pas caractéristique d'un terroir, fût-il africain.

Nous sommes en face d'un homme qui a l'expression de quelqu'un qui regarde plutôt son passé. Sa chevelure crépue, propre au peuple noir, laisse apparaître un front large marqué par les rides. Le regard derrière des lunettes fines, qui relèvent d'un certain milieu social, semble lointain, mais présent à la fois. Le nez est épaté, au-dessus d'une bouche entrouverte, aux lèvres pulpeuses et qui laisse deviner une dentition que les années ont éprouvées. Cet homme a fait le choix de laisser apparaître une petite moustache, marque d'une volonté particulière de mettre une différence. L'ensemble du visage reflète une attitude sereine avec une ébauche de sourire. Que peut-on dégager de ce portrait ? N'est-il pas tout simplement l'émanation d'une vie laborieuse menée avec conviction et bonheur ? Tous ces éléments participent à un souci identitaire sans que nous puissions affirmer cette identité.

Il n'y a pas de cadre au portrait pour justement permettre au lecteur de se laisser impressionner au maximum par l'image ; rien ne vient détourner son attention ; la couleur est homogène, le portrait en sépia et le texte qui l'entoure de même ton.

S'il y a une supériorité de l'image sur le texte dans cette page, ce dernier vient nous donner l'information essentielle qui est le titre du livre. Après le portrait, c'est l'élément de cette première de couverture qui va attirer l'attention du lecteur et lui permettre d'avoir la nomination du texte. Ce titre, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, est en lettres capitales pour bien le détacher du fond clair, il est précédé du nom de son auteur : René Philombe. Le concepteur a voulu une unité dans la couleur, ce qui porte à croire qu'il y a une unité entre le portrait, le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur.

'Bedi-Ngula', nom composé, à consonance 'exotique', est suivi d'un qualificatif, formé d'un nom commun masculin 'maquisard' et d'un adjectif 'ancien', précédé d'un article 'l'. Nous sommes donc en présence d'un personnage défini, même si, pour nous, il nous est encore inconnu. Bedi-Ngula, personnage masculin, qualifié par un fait de son existence, connu et reconnu comme tel 'l'ancien maquisard'. Ce titre semble donc désigner le personnage principal du livre et nous donner son rôle propre. Face à cette désignation nous pouvons penser que nous sommes devant une œuvre dont le thème central serait politique.

Le premier contact du lecteur avec le livre est établi. Nous sommes mis dans la perspective d'une continuité entre le portrait, le nom du titre et le nom de l'auteur. Le lecteur aura à cœur de découvrir les rapports qui existent entre ces différents personnages.

En bas, à gauche, nous avons un logo de même ton que le titre, sur fond blanc. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un dessin venant compléter l'ensemble de cette première de couverture et y apporter une note exotique. Il s'agit du logo de l'éditeur, suivi de son identification : Bayreuth African Studies 65.

Quatrième de couverture

C'est la partie de la couverture que le lecteur va découvrir avant d'ouvrir le livre. Le lecteur, désireux d'en savoir plus, va s'y pencher, avant de commencer sa lecture.

Nous n'avons pas de rappel du titre, mais un abrégé de la vie de l'auteur. Sa date de naissance ne nous est pas donnée, mais nous apprenons les éléments fondateurs de l'auteur, René Philombe. Il s'agit d'un écrivain camerounais que la vie n'a pas favorisé, mais, qui s'est dépensé pour se faire reconnaître et créer une vie littéraire dans son pays. Ambroise Kom a

tenu à faire l'éloge de ce compatriote : créateur d'une association des poètes et écrivains camerounais, d'une maison d'édition, d'une librairie etc.

Cette page est aussi pour l'éditeur le lieu où il nous donne le numéro du livre : Bayreuth African Studies 65. ISBN 3-927510-78-5

Dos de couverture

La curiosité du lecteur passe par le dos de la couverture. Comme un rappel, il retrouve le titre du livre écrit verticalement, en lettres capitales : *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* et le nom de l'auteur : René Philombe, avec la mention de l'éditeur, Bass 65. Maintenant, le lecteur va pouvoir ouvrir le livre.

Deuxième page

L'éditeur se réserve cette page. Il a soin de mentionner le nom de la maison d'édition : Bayreuth, African Studies Series, puis, celui de l'éditeur : Eckhard Breitinger, et son adresse : Bayreuth, Germany/R. F. A. Suivant la réglementation, on y trouve aussi la note concernant le droit de reproduction , et le numéro de série.

Nous avons enfin cet élément important qui est la date de publication : 2002. En dernier lieu, nous apprenons le nom de l'auteur de la photographie de la première de couverture : Bettina Kocher et de l'imprimeur : D. Gräbner, suivi de son adresse : D 96146 Altendorf. Force est de constater que nous avons ici une ouverture sur l'Europe et particulièrement sur l'Allemagne.

Troisième page

La troisième page permet au lecteur de retrouver le nom de l'auteur : RENÉ PHILOMBE, suivi, de façon rapprochée, du titre de l'œuvre : *BEDI-NGULA, L'ANCIEN MAQUISARD*, chacun en lettres capitales grasses sur fond blanc. L'attention du lecteur est encore une fois sollicitée, sans image, de façon à bien le mettre en présence, à la fois, de l'auteur et du titre de l'ouvrage. Comme sur la première de couverture, le nom : 'Bedi-Ngula' apparaît comme étant le personnage principal de l'œuvre. La connotation exotique de ce nom va permettre au lecteur de le situer tout au moins en Afrique Noire. Ceci voudrait-il dire que nous allons nous trouver en terre africaine tout au long de ce livre ? Sous ce nom, le

qualificatif qui, avec son déterminant, le situe comme personnage bien connu par ce qu'il représente, 'l'ancien maquisard'. Ces éléments complets du titre vont donner au lecteur une indication sérieuse sur le thème du texte. Nous pourrions dire que nous sommes dans un contexte politique.

En bas de page, nous avons de nouveau le nom de l'éditeur :
BAYREUTH AFRICAN STUDIES 65

Quatrième page

La quatrième page va nous mettre en face de l'écrivain. Nous y trouvons la liste des ouvrages de l'auteur, selon les genres suivants : prose romanesque, théâtre, cinéma, poésie, essai. Nous voyons que René Philombe a parcouru tous les genres littéraires.

Le périphrase auctorial

Le périphrase auctorial est en quelque sorte un avant texte que l'auteur utilise pour nous faire connaître ses motivations. Il est une aide précieuse, au lecteur pour situer l'œuvre dans laquelle il va bientôt se baigner.

Préface

La préface, qui compte six pages, est numérotée, de un à six, en chiffres romains, contrairement au reste du livre qui est en chiffres arabes. Ces six pages semblent être une inclusion dans l'ouvrage, insérée après sa constitution, car le texte est écrit en caractères différents de ceux utilisés pour l'ensemble du livre. On pourrait même dire que la numérotation laisse à penser que cette préface vient en remplacer une précédente plus courte.

La préface, devant laquelle nous nous trouvons, résulte d'une rencontre en juillet 1976, entre René Philombe et Joseph Désiré Zingui. C'est à partir de cette entrevue que celui-ci va nous apprendre qui était René Philombe.

René Philombe ayant quitté Yaoundé vient de s'installer dans son village natal à Nkolazombo. Il a beaucoup écrit et atteint une notoriété telle que des extraits de ses œuvres sont au programme de l'enseignement. Loin de demeurer passif, même cloué dans un

fauteuil à cause de la maladie, il continue à mener son combat pour l'homme par l'écriture. N'a-t-il pas dans le cœur une richesse inégalable, la dignité d'un homme ?

René Philombe est né en 1930 à Ngaoundéré, son père lui donne le nom de Yaya, en souvenir d'un ami musulman. Mais celui-ci doit faire marche arrière et donner à son fils le prénom chrétien de Philippe-Louis, alors qu'il suit sa scolarité à l'école chrétienne. Un jour, il tient tête au prêtre, ce qui lui vaut d'être exclu de l'école pour quelques semaines. Ce fâcheux évènement ne lui permet pas de se présenter à l'examen de fin d'année. Loin de perdre son temps, durant ces semaines d'exclusion, il entre en contact avec les gens de son village. Il intègre l'école l'année suivante, cette fois dans un cours public.

À Nkolazombo, sa porte reste ouverte à tous. Les paysans viennent s'entretenir avec lui et c'est ainsi qu'il s'intègre dans son village. René Philombe est un des leurs dans leur lutte quotidienne. La reconnaissance de ses œuvres : association des poètes et écrivains camerounais, création d'une revue, d'un journal et couronnement de ses écrits (prix de l'Académie française pour *Lettres de ma cambuse*) contribue à le rendre crédible aux yeux de la population dans sa lutte pour la justice et contre les nouveaux colons à la peau noire.

René Philombe va jusqu'à introduire dans sa bibliothèque J. D. Zingui, preuve de son ouverture envers son visiteur. Celui-ci a un désir : connaître l'écrivain qui lui a valu son déplacement. Il l'interroge sur ses écrits. Son message sera que la bonne écriture est celle qui fait l'effort de rester simple, à l'exemple des grands auteurs français. Si, pour René Philombe, l'important réside dans la simplicité, elle n'est pas dans la médiocrité, aussi est-il tenté de revenir sur ses écrits.

René Philombe est un écrivain, c'est-à-dire, qu'il s'imprègne de la nature et du contexte dans lequel il évolue pour ensuite créer ses personnages et les mettre en situation. C'est à ce moment là que l'écrivain laisse libre court à son imagination et se sert de sa plume. Il est lui-même en constante création, aussi sa plus belle œuvre littéraire est-elle celle qui est encore à venir et peut surgir à tout moment, il faut alors suivre son inspiration et se mettre à la pratique de l'écriture. Cette œuvre en train de naître est *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*.

Bedi-Ngula est son fidèle compagnon de route, il est de tous ses combats, de toutes ses causeries, de toutes ses arrestations, de toutes ses prises de position, de toutes ses aventures. Mais cet être lui fait aussi prendre des positions qu'il ne partage pas. Cet ancien maquisard porte en lui son rêve : celui de voir son peuple libéré de toutes formes d'oppression et de misère. Son combat est un devoir et il se doit d'y entraîner les siens. Pour lui, il faut que l'homme soit respecté dans toutes ses réalités, il veut faire corps avec lui, il en fait sa religion.

C'est ainsi que J. D. Zingui fait la rencontre de R. Philombe et que naturellement il se posera la question au sujet de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* : est-elle une œuvre autobiographique ?

À l'annonce de la mort de R. Philombe ses amis s'interrogent sur le devenir de ses manuscrits et en particulier celui de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*. J. D. Zingui nous dit comment Ambroise Kom obtient de sa famille de publier ce roman et qu'avec l'aide de tous et notamment du professeur Eckhard Breitinger, ce projet voit le jour.

Cette préface est datée du 25 février 2002, par Joseph Désiré ZINGUI, adjoint au maire de Batschenga et membre de l'association des poètes et écrivains camerounais.

Dédicace

René Philombe nous précise d'abord le genre littéraire de son texte, il s'agit d'un roman. Par cette dédicace, il nous montre son souci de ses compatriotes, il dédie son œuvre à tous ceux qui, à l'exemple du poète camerounais François-Xavier Ombethey, firent de leur vie un combat au service de leur patrie, mais qui n'en connurent pas l'aboutissement avant de la quitter. Il avait conscience du sacrifice que s'imposaient certains d'entre eux et cela méritait sa reconnaissance.

Divisions du texte

L'auteur a divisé son texte, de trois cent deux pages, en deux parties. Ces deux parties sont indiquées en lettres capitales, mais ne comportent pas de titre. Chacune d'elle doit avoir un mouvement différent, car, les chapitres qui les composent sont précédés d'une épigraphe particulière.

La première partie se compose de dix-neuf chapitres, la deuxième en compte seize. Tous ces chapitres sont d'inégale longueur et marqués en chiffres romains. À l'intérieur, des divisions sont matérialisées par des étoiles, pour séparer un élément du texte d'un autre.

L'épigraphe de la première partie est tirée de l'*Éloge de la Dialectique* de B. Brecht :

*Celui qui vit encore ne doit pas dire : jamais.
Ce qui est assuré n'est pas sûr.
Les choses ne restent pas ce qu'elles sont.
Quand ceux qui règnent auront parlé
Ceux sur qui ils régnaient parleront.*

*Qui donc ose dire : jamais ?
De qui dépend que l'oppression demeure ? De nous.
De qui dépend que l'oppression soit brisée ? De nous.*

Pour un vivant le mot 'jamais' ne doit pas exister. Un vivant doit être en éveil et acteur dans le monde qui l'entoure et qui avance. Le temps de la parole est donné à celui qui veut la prendre. L'immobilisme est dénoncé au nom du non respect de la personne humaine. L'auteur a choisi cette épigraphe pour nous faire partager son idée du combat et nous montrer sa volonté d'entraîner ses compatriotes dans son sillage.

La deuxième épigraphe, celle de la deuxième partie de ce texte est tirée d'*Itinerrances* [sic] de Jean-Claude Touzeil :

LE NON-VIOLENT

*Il a pris son bâton de pèlerin
Pour aller prêcher la paix sur terre*

*La seule guerre qu'il tolère
C'est la guerre à la guerre
Les seules armes qu'il tolère
Sont les canons de la beauté
Et les flèches du Cupidon
Il trouve les fusils futiles
Et il n'admet point
Le moindre coup de poing*

*Il a pris son bâton de pèlerin
Pour aller prêcher la paix sur terre
La seule guerre qu'il tolère
C'est la guerre à la guerre
Mais il verse beaucoup de larmes
Car sa guerre contre les larmes
N'est qu'un coup d'épée dans l'eau.*

Contrairement à la première épigraphe celle-ci a un titre : 'Le non-violent'. Ce non-violent est assimilé au pèlerin, qui est celui qui sait se débarrasser du superflu et qui n'a pour arme que son bâton. C'est quelqu'un qui a fait ou fait un travail sur lui-même, sur les valeurs qui lui semblent bonnes pour lui et bonnes à défendre. Parmi ces valeurs la première est celle qui respecte l'essentiel de l'homme : sa vie. Or la guerre est meurtrière, aucun combat ne la justifie. Le non-violent voudrait transformer les canons comme Tistou, le héros du livre *Tistou les pouces verts* de Maurice Druon de l'Académie française. Le canon de ce petit

bonhomme lançait des fleurs et non pas des boulets meurtriers. Cette nouvelle partie de ce texte serait-elle une bataille menée contre la violence ?

Incipit

L'incipit qui introduit dans le livre est un moment excitant pour le lecteur. C'est à cet instant précis qu'il découvre le cadre, et peut-être les premiers personnages, du roman qu'il a en main.

En effet les premières lignes nous montrent, un homme sortant de prison. Il marche devant lui sans se retourner. Il respire, il détaille la nature qui s'offre à lui. 'Tout semble l'émerveiller en même temps que tout semble lui faire peur'. Quinze ans de réclusion, quinze ans de silence et maintenant qui l'attend ? Deux femmes sont toujours dans son cœur : Amvuna, son épouse et Nga-Zanga, sa mère. Mais que sont-elles devenues ? Amvuna ce sera-t-elle comportée comme une veuve, la veuve de Bedi-Ngula ?

Bedi-Ngula s'est imposé de ne pas venir troubler la vie des siens pendant tout ce temps où il fut en prison. Maintenant, il va devoir affronter son milieu, son environnement, sa famille. Mais il ne peut effacer de sa mémoire ses compagnons d'infortune. Cette tranche de vie aussi horrible fût-elle, Bedi-Ngula ne doit-il pas en être fier ? Les causes qu'il défendait et qui l'ont jeté en prison ne sont-elles pas louables ? Hâtons-nous d'en savoir davantage sur le roman et son personnage : Bedi-Ngula, l'ancien maquisard.

Clausule

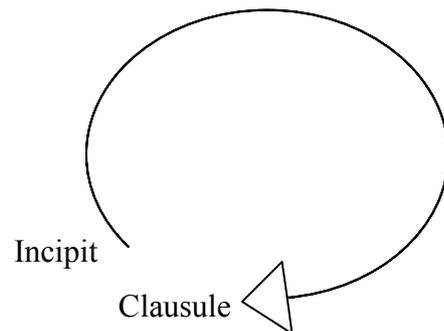
Bedi-Ngula vient, dirions-nous, une nouvelle fois, d'être libéré de prison avec ses compagnons, tous abimés, car la lutte a été dure. Bedi-Ngula rentre chez lui, où l'attendent son épouse, ses enfants et sa mère. Il retrouve aussi sa concession et ses plantations. Cette fois-ci l'incarcération a été de courte durée et n'a pas provoqué de rupture avec son milieu.

Des éléments sont venus s'ajouter à sa famille et à son environnement par rapport au début du texte : Bedi-Ngula a des enfants et des plantations fructueuses. Il s'adonne avec cœur à tout ce qui fait désormais sa vie, en particulier à ses êtres chers que sont sa femme, Amvuna, et sa mère, Nga-Zanga, qui le lui rendent bien.

Cette clausule nous montre que Bedi-Ngula est toujours un combattant et un défenseur des Droits de l'Homme, comme la justice. C'est ainsi qu'il va s'en prendre à toutes formes de 'parasites' qui existent à Nkol-Azombo, en commençant par ceux de ses plantations qui, en

réalité symbolisent les parasites humains, et pour lesquels, il serait sans pitié. Cela signifierait que Bedi-Ngula est susceptible de retourner en prison malgré la non-violence qu'il semble vouloir s'imposer. La prison serait ainsi pour lui un lieu de 'retrait' et de réflexion, loin de l'accaparement de ses parasites, où l'ancien maquisard recule pour pouvoir mieux sauter.

L'incipit et la clausule de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* nous suggèrent ainsi le schéma suivant :



Le mot 'FIN' met un terme à ce roman, mais aussi ne peut-on pas y voir la fin de l'œuvre de René Philombe, en y appliquant les termes : 'sentant sa mort prochaine', selon la Fable de La Fontaine, *Le Laboureur et ses Enfants* ?

Présentation de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*

Bedi-Ngula, l'ancien maquisard a été publié en 2002, à titre posthume, par les soins d'Ambroise Kom, en Allemagne, chez Publisher/Editor. Il s'agit du dernier roman de René Philombe et de sa dernière œuvre littéraire.

Bedi-Ngula, le personnage principal du roman, doit affronter une nouvelle vie, après son séjour dans les maisons d'arrêt du Cameroun, suite à ses déboires en politique. Le récit commence à Yaoundé et plus précisément à Kondengui et se termine dans son village à Nkol-Azombo.

Après quinze ans de prison, la pensée de l'ancien maquisard va à Amvuna, son épouse, et à Nga-Zanga, sa mère. Bedi-Ngula pense aussi à tout ce qu'il a vécu avec ses

camarades d'épreuves, Monsieur le commissaire... Dans le taxi qui le conduit chez lui, il découvre Yaoundé et la joie d'échanger avec ses compatriotes et même avec les étrangers comme le couple Degalard qui va se montrer bienveillant à son égard. Au quartier Meki, Bedi-Ngula fait la connaissance de Maagné à *Rendez-vous-Bar* et multiplie des rencontres amicales. La politique et la révolution constituent ses principaux sujets de conversation. La visite qu'il rend à son camarade Ambassa dans un service public en témoigne. Chez son neveu Mekinda Colinx, qui *n'est pas un piètre nageur* où il travaille, il en apprend beaucoup sur les services publics à Yaoundé. L'ancien maquisard en est profondément indigné.

Accompagné d'Amvuna et de Nga-Zanga, Bedi-Ngula va se rendre dans son village, par autocar, *Sans-Tarder*, où une vieille femme va bénéficier de sa protection. À Nkol-Azombo, les retrouvailles sont joyeuses, sauf pour Kungu, le chef de village, qui estime que l'arrivée de Bedi-Ngula *trouble la tranquillité publique*. Qu'à cela ne tienne, Tsogo-Mama réunit le conseil des Sages du village pour régler les problèmes de famille, selon la coutume, concernant 'l'infidélité' d'Amvuna et les enfants nés de sa relation avec Bilunga, pendant que Bedi-Ngula était en prison.

Cette étape terminée, l'ancien maquisard se tourne vers sa cacaoyère qu'il faut sortir des broussailles par un *ekaaz*. Bedi-Ngula est devenu *fonctionnaire de la brousse*, mais il reste toujours amer à l'égard des autorités politiques. Le chef Kungu n'est pas en reste. Un conseil des Sages va même chercher à réconcilier les deux hommes.

Un jour, Kungu annonce la visite pour une prise de contact du Préfet Bebola de Kongolo à ses compatriotes et les préparatifs liés à cet évènement. Les avis sont partagés sur la qualité du menu à offrir au Chef de terre. Le jour de la visite, deux discours vont être prononcés : celui flatteur du chef Kungu et celui vrai et de mise au point du Préfet Bebola. Quelques temps après, le Préfet sera *relevé de ses fonctions*, à la grande satisfaction de Kungu.

Cependant, il faut remplacer le chef, et c'est le Sous-préfet de Kongolo qui est chargé du dossier. Cinq candidats postulent, mais tous vont se retirer pour porter leur choix sur Bedi-Ngula, en accord avec le conseil des Sages. Mais, le refus de Bedi-Ngula est radical. *La politique, je n'en veux plus !* Après plusieurs négociations, Bedi-Ngula finit par honorer la voix du peuple et celle du Sous-préfet. Curieusement, le jour de son installation, la chefferie est revenue à Abada, avec la complicité du Député Assumu. *Consternation générale*.

Le nouveau Préfet Engongomo venait d'allumer un feu à Nkol-Azombo. Une bonne partie de la foule désapprouve son choix et sa décision. C'est la bagarre suivie d'une trentaine d'arrestations dont Bedi-Ngula et Kungu. Ironie du sort ! Finalement Bedi-Ngula va sortir de

prison, plus que jamais décidé à s'occuper de ses champs abandonnés depuis longtemps et à mener une guerre acharnée contre les parasites nuisibles et même ceux de *son peuple* comme le Préfet Engongomo et bien d'autres nombreux personnages.

1. Les personnages

Comme dans *USBZ* et *SMC*, nous poursuivons dans *BNAM* l'étude des personnages.

Les personnages (Tableau général) (Tableau 1)

Nom	Sexe	Page d'une occurrence	Nombre d'occurrences
Amvuna (Amvouna)	F	14	66
Nga-Zanga	F	14	130
Bedi-Ngula	M	15	501
Kamdem	M	18	1
Ibrahima	M	18	1
Owono	M	18	1
Mouchili	M	18	1
Bitchoka	M	18	1
Samba	M	18	4
Machia	M	18	1
Abessolo	M	18	5
Wankam	M	18	1
Moubitang	M	18	1
Alirou	M	18	1
Ekwala	M	18	2
Saliou	M	18	1
Njoké	M	18	1
Mandengue	M	18	1
Mohamadou	M	18	1
Fouda	M	18	1
Njoya	M	19	3
Ruben Um Nyobé	M	20	2
Saliou Ibrahima	M	22	17
Nyamsi	M	24	3
Isabelle	F	41	2
Belinga Filbert	M	44	2
Aloga Zamorra	M	48	20
Dr Olinga	M	51	1
Tekam	M	51	1
Madiba	M	51	1
Kono	M	60	3
Massaga	M	61	24
Botiba	M	67	2
Samba	M	75	1
Emog	M	75	2
Ambassa	M	75	12

Amidou	M	75	2
Tombo (M. et Mme)	M et F	80	37
Lili (Élise Schröder)	F	80	81
Bernard (Degalard)	M	82	81
Dr Albert Schweitzer	M	82	2
Françoise	F	85	18
M. et Mme Damaris	M et F	105	5
Maagné	F	108	22
Floribert (Bedi-Ngula)	M	111	2
Papa Obama	M	111	27
Altini	M	114	2
Belinga Ada	M	114	56
Saloma (Salo)	F	114	11
Ekobena	M	115	3
Ada	M	115	1
Effala	M	117	32
Momo	M	126	1
Ngo-Songo	M	126	1
Kunde	M	126	1
Dr Kwame Nkrumah	M	129	1
Dr Solo	M	141	2
Boyomo	M	143	1
Atangana	M	143	4
Mekinda Colinx	M	148	55
Ekunda (sœur de BN)	F	158	1
Nkulbu (amant de Nga Zanga)	M	159	15
Okali (Athanasie)	M	161	6
Medzo (catéchiste)	M	162	1
Mebana	M	162	2
Elias Manda	M	169	2
Obono Makrita	F	169	1
Kaza	M	169	1
Manda	M	169	4
Zanga Joseph	M	171	8
Kungu	M	173	101
Atouba Karalina	F	181	21
Rosalia	F	182	1
Abudi (Aboudi)	F	192	2
Bela Ovolong	M	194	13
Abuna	M	194	12
Okali Bilaï	M	196	6
Zanga Okali	M	196	1
Tzogo-Mama	M	198	34
Ndzana	M	198	9
Bilunga	M	201	7
Bidima	M	205	1
Ateba	M	210	4
Ebondje	M	210	2
Biwolé	M	211	7
Abada	M	211	28
Ovoundi	M	211	17
Ambono	M	211	1
R. P. Baezer	M	218	13
Ursula	F	220	5

Maguida	M	223	1
Abondo	M	224	1
Alima	M	224	1
Etoga Lucien	M	227	2
Onana	M	230	5
Bebela	M	237	14
Beyidi	M	243	10
Avula	F	245	5
Mbagui	M	265	1
Oloa	M	265	1
Akogo	F	265	5
Ntiga	M	268	5
Messinga	M	269	3
Obama	M	269	3
Essimi	M	269	3
Ongandi	M	278	24
Maguida	M	287	2
Assumu	M	288	19
Ndomo	M	288	1
Kameni	M	288	2
Ambella	M	291	1
Mbeyin	M	291	1
Binsoka	M	291	1
Engongomo	M	292	12

Selon notre tableau, on compte 116 personnages, dont 102 masculins et 14 féminins. Avec cette forte prédominance des personnages masculins, il y a lieu de considérer *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* comme un 'roman masculin', par opposition au 'roman féminin' qui, lui, compterait un nombre élevé de personnages féminins. Dans ces conditions, le sexe pourrait ainsi être pris en compte dans la classification des romans et des littératures. Les courants tels que le féminisme, le masculinisme, le sexisme auraient par conséquent leur mot à dire non seulement en littérature, mais aussi dans les sciences humaines.

Dans le cas de la littérature qui nous intéresse ici, René Philombe serait un romancier ou un écrivain misogyne parce qu'il privilégie le nombre de personnages masculins dans son roman, sur le plan de la forme. Sur le plan du fond, son/ses message (s) aurait (aient) aussi déjà une tendance précise ou un parti pris dans *BNAM* qui tient compte du sexe comme discriminant littéraire. La littérature comme science, qui a son objet et sa méthode, au même titre que les sciences dures, serait-elle sexuée et en quoi cela lui servirait-elle ?

- Bien évidemment, *Bedi-Ngula* compte 501 occurrences, mais il n'incarne pas pour autant un certain sexisme, il est tout simplement le personnage central du roman. C'est un *être de papier*, un personnage orchestre qu'on voit partout et qui intervient sur tous les sujets. On a l'impression qu'il a le don d'ubiquité. Le narrateur, à force de répéter son nom veut

probablement le fixer dans l'esprit du lecteur comme une référence ou un repère essentiel autour duquel tourne le récit.

Bedi-Ngula est l'ancien maquisard qui retourne aux sources, à la vie normale, en milieu urbain et rural. Il s'agit peut-être d'un appel adressé à ses compatriotes et notamment à tous les prisonniers politiques camerounais à savoir prendre du recul par rapport à la politique pour peut-être mieux sauter. Mais, on a l'impression que pour l'ancien maquisard il n'y a pas moyen de reculer. Il doit absolument reprendre son 'bâton de commandement', tellement ses compatriotes de Nkol-Azombo lui font confiance au point de rendre Nga-Zanga coupable du refus de son fils de devenir chef.

Laissez donc tranquille ma mère ! dit Bedi-Ngula avec force. Elle n'y est pour rien, ma mère. Ma décision, je l'ai prise seul. La chefferie, c'est encore la politique ! Or la politique, je n'en veux plus ! Vous m'entendez ? Mes plantations, mes enfants, ma femme et ma mère, voilà à quoi je tiens à me consacrer désormais.

Tais-toi, petit ignorant ! intervint Ndzana d'une voix accablante. La politique, la politique ! Qui t'a dit qu'il s'agit de politique, hein ? La chefferie traditionnelle, laisse-moi donc te l'apprendre, ce n'est pas une affaire politique mais de coutume. Et puis, ce n'est pas avec ton peuple que tu t'étais brouillé ! Voilà²¹⁰.

Le peuple fait pression sur Bedi-Ngula. Il voit en lui l'homme qu'il faut et à la place qu'il faut à la chefferie de Nkol-Azombo. *Vox populi, vox Dei*, autrement dit, Bedi-Ngula est l'incarnation de la voix du peuple qui est aussi celle de Dieu. Mais, hélas ! L'ancien maquisard ne deviendra pas le chef de Nkol-Azombo. L'on peut légitimement se poser la question de savoir si le peuple a la parole en politique ? Quelle est cette parole et que vaut-elle ? La démocratie a-t-elle son mot à dire, en tant que gouvernement par le peuple et pour le peuple dans le jeu politique d'aujourd'hui ? Ne s'agit-il pas d'une utopie, d'une illusion qu'on fait croire au peuple alors que les grandes décisions politiques sont prises unilatéralement par les détenteurs du pouvoir ?

Bedi-Ngula, en tout cas, semble réfuter la démocratie comme théorie politique non seulement pour le peuple camerounais, mais également pour les peuples africains. Ce personnage apparaît ainsi comme un idéologue, un penseur africain qui est entré dans le maquis à cause de ses idées révolutionnaires anti-démocratiques. Sans doute, il a quelque chose à suggérer à ses compatriotes, à l'heure où la plupart des pays africains, sinon tous, voient en la démocratie leur seule planche de salut, après les indépendances.

²¹⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 274.

- Après Bedi-Ngula, vient sa mère, *Nga-Zanga*, avec 130 occurrences. Elle est en quelque sorte l'ange gardien de son fils. Son omniprésence aux cotés de son fils, même en prison, fait penser à ce personnage multiple multiforme qui a la faculté d'être ici et ailleurs en même temps.

S'agissant de Nga-Zanga, les raisons de son silence se seraient expliquées différemment. Telle qu'il la connaît, Nga-Zanga aurait pactisé, même avec tous les oiseaux de malheur, pour s'envoler auprès de lui et le suivre partout comme une ombre : à Bafoussam, Doumé, Douala, Tcholliré, Yabassi, Mantoum, Maroua-Salack, Yoko... Partout où l'ouragan des transfèrements l'avait tour à tour expédié si longtemps. Et chaque fois, elle ne lui aurait apporté, pour tout viatique, qu'un indigeste plat de larmes et de lamentations²¹¹.

Nga-Zanga est attachée à sa progéniture, dans la peine. C'est un personnage affectif qui suscite de la pitié et de la compassion. Sa vie peut se résumer à un chemin de croix dont elle ne peut se débarrasser. Les cris de détresse poignants en direction de son fils pour le convaincre d'accepter la chefferie de Nkol-Azombo en témoignent.

Petit mari, murmura Nga-Zanga [sic] assise à coté de lui, sais-tu seulement ce que c'est qu'Etam-Minkuk ? Un coin de la forêt sacré. Siège de tous les Dieux de Mvog-Zanga. Une décision prise là-bas en conseil de Sages est inattaquable et sans appel. Grand malheur au délinquant ! Aie donc pitié de ton père qui est au pays des fantômes. Aie pitié de moi qui vais peut-être bientôt le rejoindre. Aie pitié de ta femme, qui a tant souffert pour toi. Aie surtout pitié de tes enfants dont l'avenir est entre tes mains. Aie aussi pitié de toi-même, petit mari... Regarde tous ces yeux du peuple braqués sur toi, mon fils²¹².

Nga-Zanga fait la prière des litanies pour pouvoir obtenir une réponse positive de Bedi-Ngula. Elle invoque tous ceux qui sont susceptibles d'intercéder en sa faveur dans sa famille. On peut ainsi dire que c'est un personnage orant, de cœur, qui va à contre courant face aux prises de position radicales de Bedi-Ngula. Son rôle serait d'assurer un certain équilibre, d'éviter au personnage principal de tomber dans des positions embarrassantes extrêmes.

Nga-Zanga est un personnage auxiliaire très proche de Bedi-Ngula, avec lequel s'élabore admirablement le récit de *BNAM*, aussi bien sur le plan affectif que politique. C'est le lieu pour nous de nous interroger sur le binôme politique/affectivité, surtout lorsqu'on sait

²¹¹ *BNAM, op. cit.*, p. 16.

²¹² *Ibidem*, p. 275.

généralement que le cœur a ses raisons que la raison ignore. En d'autres termes, peut-on faire carrière dans la politique sans s'assurer d'un minimum de présence sentimentale féminine ou masculine à ses côtés qui servirait en quelque sorte de sapeur pompier, de modérateur ? La présence de Nga-Zanga et d'Amvuna dans *BNAM* semble d'un très grand apport pour Bedi-Ngula. On dirait que ces deux femmes ont la magie de l'apaisement, de calmer *Sans-Tarder*²¹³ les tendances révolutionnaires coléreuses du personnage Bedi-Ngula. Après les incidents survenus lors de son installation manquée à Nkol-Azombo,

*Nga-Zanga et Amvuna le couvraient de tendresse. Elles étaient remplies d'admiration pour lui et lui lançaient à tout bout de champ : « Tu es un prophète ! » Et lui, en leur rendant le sourire, de répliquer : « Un prophète de malheur ! »*²¹⁴

- Un autre personnage remarquable est *Kungu*, le chef de Nkol-Azombo : 101 occurrences. Il est l'un des personnages clés du village, car, il représente les autorités politiques et administratives de Kongolo. Il est aussi le seul à s'opposer aux manifestations villageoises joyeuses concernant la sortie de prison et l'arrivée de Bedi-Ngula à Nkol-Azombo. Il répond à Abuna à ce sujet :

*Ne me casse pas les oreilles, Abuna ! Troubler la tranquillité pour Bedi-Ngula. Qui est-il, hein, dis-moi Abuna ? Me diras-tu de quelle guerre sainte serait revenu pour qu'il méritât un accueil triomphal ? N'est-il pas contre ceux qui luttent contre les autorités ? Et si un jour on apprenait à Kongolo qu'un terroriste a été fêté à Nkol-Azombo comme un grand homme, qui d'entre vous, dis-moi Abuna, aurait le courage de se présenter et répondre à ma place ? Non ! Que je n'entende plus ce tambourinage subversif !*²¹⁵

Kungu se défend vigoureusement devant un de ses administrés sur le cas Bedi-Ngula. Il évoque les représailles dont il pourrait faire l'objet par les autorités de Kongolo, qui, probablement, ont jeté Bedi-Ngula en prison. Ce personnage apparaît ainsi comme un personnage plus ou moins déclencheur des hostilités politiques à Nkol-Azombo entre Bedi-Ngula et les autorités de Kongolo, et comme un personnage qui fait le pont entre la ville et le village. Bedi-Ngula ne peut ainsi avoir le repos souhaité même dans son Nkol-Azombo natal. On a l'impression que la politique le suit partout. Il n'y a pas d'espace géographique qui ne soit victime des tracasseries politiques et administratives. Le village de Nkol-Azombo serait

²¹³ *BNAM, op. cit.*, p. 177.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 307.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 195.

ainsi la ville de Yaoundé, la capitale politique du Cameroun, et bien évidemment, un pôle littéraire d'une grande importance. Dans ces conditions, le personnage Kungu apparaîtrait difficile à situer et à classer. Il appartiendrait à cette catégorie de personnages qui vont et viennent dans le roman sous les formes visible et invisible, mais dont on peut cependant imaginer leur présence effective du début jusqu'à la fin du roman.

C'est dire que Kungu sait probablement quelque chose de la première arrestation et de l'incarcération de Bedi-Ngula, au début du roman de Philombe, même s'il n'est pas explicitement nommé. Le narrateur n'en fait pas allusion comme pour jouer à cache-cache avec le lecteur. Il ne lui révèle pas les chefs d'accusation pour lesquels on avait mis Bedi-Ngula en prison, encore moins qui l'avait accusé. Mais, il nous raconte :

Kungu était bien le prototype d'un tel chef. Pour Bedi-Ngula, il n'éprouvait plus ces nobles et doux sentiments qui font que deux parents se regardent en face avec le sourire. Or, Kungu et Bedi-Ngula n'étaient pas de simples parents. Mais deux « lits d'une même case » comme on dit. Leur père Okali Bilai et Zanga Okali avaient dans leurs veines le même sang. Selon la tradition, c'était plus que d'être deux frères.

Mieux : Kungu et Bedi-Ngula furent de grands amis. Quand Bedi-Ngula entra au service de Monsieur Damaris à Yaoundé, Kungu qui était resté au village, ne regretta pas d'avoir un frère bien cosu. Leurs liens d'amitié et de parenté trouvèrent un ciment solide dans une identité d'opinions politiques. Ce fut grâce à eux deux, en effet, qu'un comité de base du parti de libération nationale prit racine à Nkol-Azombo. À la mort de son père Okali Bilai, le jeu dynastique voulut qu'il lui succédât. Il n'en fallut pas plus pour qu'il retournât sa veste. Déshumanisé par les drogues de la politique, Kungu n'hésita pas à fouler aux pieds les règles de la bienfaisante loi sur la parenté.

La situation créée par le chef était d'une gravité exceptionnelle²¹⁶.

Vraisemblablement, Kungu est le commanditaire de l'incarcération de Bedi-Ngula, mais, le narrateur n'en parle qu'à la page 196 du roman. Entre temps, il le met à l'écart comme pour préparer son entrée spectaculaire sur scène. C'est un 'chef politique' ingrat qui n'a pas de respect pour son parent et ami Bedi-Ngula, ceci, pour des raisons politiques. Il nous fait ainsi penser à la problématique parent et politique. En d'autres termes, peut-on faire de la politique en tenant compte des liens de sang ? Ce métier n'est-il pas à l'origine de beaucoup de controverses dans les familles aujourd'hui, non seulement au Cameroun, en Afrique, mais aussi dans le monde ? Une réflexion sur ce sujet vaut bien la peine dans une Afrique où la famille occupe une place importante dans la société. Avec elle en effet, les problèmes comme la solitude, la garde des personnes âgées, qu'on rencontre généralement en Europe, trouvent

²¹⁶ *BNAM, op. cit.*, p. 196.

vite une solution, car, la cellule familiale est plus large et agit selon le principe ‘l’union fait la force’.

On pourrait continuer à dire un mot sur chaque personnage, mais pour des raisons pratiques et méthodologiques, nous allons fermer cette page. Nous avons évoqué Bedi-Ngula, Nga-Zanga, Kungu et Amvouna, l’épouse de Bedi-Ngula, parce qu’ils constituent non seulement des personnages principaux de l’œuvre de Philombe, mais aussi parce qu’ils semblent la représenter largement sur le plan des messages essentiels à véhiculer. Quant aux autres personnages, que nous pouvons qualifier, à juste titre, de secondaires, même s’ils sont à peine évoqués, ils ont bien leur place dans le roman et concourent, eux aussi, à la réalisation et à l’esthétique romanesque de *BNAM*. À tout personnage, tout honneur ! Pouvons-nous conclure ce tableau qui en cache plusieurs autres.

Les personnages étrangers (Tableau 2)

Nom	Page	Fonction	Nationalité
Lili	80	épouse	française
Bernard Degalard	82	médecin	française
Albert Schweitzer	82	médecin	française
M et Mme Damaris	105	employeurs	française
R. P. Baezer	218	missionnaire	hollandaise

Ce tableau compte 6 personnages étrangers dont 5 Français et 1 Hollandais. Chacun a une fonction précise. Bedi-Ngula les connaît tous particulièrement : le couple Degalard l’a accueilli et pris en affection en ville ; le couple Damaris pour avoir été leur employé et le R. P. Baezer parce qu’il est le curé de Nkol Azombo et l’ami de Nga-Zanga, sa mère.

*Oui, le R. P. Baezer était l’ami de Nga-Zanga, car il lui avait fait la faveur et l’honneur de dire une messe sur la tombe de feu son mari mort non baptisé, contre versement d’une somme de dix mille francs, d’un poulet et d’un casier de bière. Oui, le R. P. Baezer était le grand ami de Nga-Zanga, il lui gardait régulièrement des bougies, des images de saints et l’eau bénite, en contrepartie de quoi elle lui offrait des œufs de poules, des ananas, des oranges, des avocats, des régimes de banane douce qu’elle – vieille grand-mère mal nourrie - s’abstenait de consommer. Oui, il était son ami, le R. P. Baezer...*²¹⁷

Avec beaucoup d’humour, Bedi-Ngula décrit l’amitié entre sa mère et le missionnaire. Cette amitié repose sur le principe ‘donnant donnant’ qui caractérise une amitié intéressée. Le

²¹⁷ *BNAM*, op. cit., p. 221.

missionnaire vend ses services contre des denrées alimentaires et de l'argent. Il pratique de la simonie, au nom de Dieu. On peut ainsi se poser la question sur le sérieux et la sincérité de cette relation qui lie Nga-Zanga à ce personnage venu de l'Europe.

Bedi-Ngula, a, lui aussi des amis dans les rangs des personnages étrangers : Bernard et particulièrement Lili.

Elle était une maîtresse de maison vive et gentille. Elle disputa à son mari l'honneur de servir l'hôte. Elle se montra si prévenante que Bedi-Ngula crut rêver. Cette femme blanche qui, quelques heures auparavant, l'avait fait voir rouge avec un revolver, devenait pour lui tout raisin et tout miel. Il fallait voir Lili se démener dans la grande pièce. Elle se levait, trottinait vers un coin avec un plateau ou un plat ; elle revenait, se rasseyait, se levait encore. Un objet tombait-il ? Lili le ramassait et le remplaçait sans tarder. Et puis, il fallait l'entendre ! « Excusez-moi monsieur ! Goûtez un peu de ceci ! C'est bon pour vous monsieur ! Servez-vous davantage. Encore un tout petit peu ! Laissez-moi faire s'il vous plaît, monsieur. Bon appétit ! ... » Tout cela, Lili le disait d'une voix câline et enveloppait Bedi-Ngula dans un regard doux et provocant.

Heureuse de servir Bedi-Ngula, elle était également heureuse de le voir manger. Elle l'encourageait à se comporter avec eux comme avec de vieux amis. Et toujours, dans la bouche des propriétaires, revenaient comme une rengaine ces mots : « Pas de problème monsieur ! Faites comme chez vous. »

218

Si l'amitié entre Nga-Zanga et le R. P. Baezer paraît douteuse, il n'en n'est pas ainsi de celle exprimée entre Bedi-Ngula et le couple Degalard (Lili et Bernard). Ces derniers ont accueilli l'ancien maquisard à sa sortie de prison sans calcul et sans contre partie. Ce sont des personnages de cœur qui offrent leur amitié sans discriminations et sans conditions. D'ailleurs, Bernard est médecin et ne voit en Bedi-Ngula qu'un homme qui souffre et qui a besoin d'être soigné physiquement, moralement et psychologiquement.

C'est dire que tous les personnages étrangers mentionnés dans *BNAM* ne présentent pas le même visage. Certains nous étonnent, comme le R. P. Baezer, qui pourtant est censé prêcher l'Évangile par l'exemple, alors que d'autres ont un comportement admirable. Philombe semble ainsi soutenir fortement l'opinion selon laquelle l'amitié interraciale ou entre autochtones et étrangers est non seulement possible mais également à encourager. Le romancier traduit sans doute par là un certain humanisme qui irait de pair avec une certaine esthétique. Les personnages étrangers dans *BNAM* apparaissent en définitive comme des

²¹⁸ *BNAM, op. cit.*, pp. 95-96.

personnages dont le caractère étranger vient rehausser la dimension esthétique de l'œuvre romanesque de Philombe.

Les personnages féminins (Tableau 3)

Nom	Page d'une occurrence	Rôle / Fonction
Amvuna	14	épouse de Bedi-Ngula
Nga-Zanga	14	épouse
Isabelle	41	élève
Mme Tombo	80	épouse
Lili	80	épouse de Degalard
Françoise	85	amie de Lili
Mme Damaris	105	employeur
Mlle Maagné	108	boutiquière
Saloma (Salo)	114	épouse d'Obama
Ekunda	158	sœur de Nga-Zanga
Obono Makrita	169	mère d'Elias Manda
Ursula	220	compagne du R. P. Baezer
Beyidi	243	amie et confidente de Nga-Zanga
Avula	243	épouse de Kungu
Akogo	265	sœur aînée de Kungu

Les personnages féminins sont au nombre de 14. On les trouve à tous les niveaux du roman comme épouse, sœur, amie, commerçante... Ce sont des femmes actives, entreprenantes, mais qui ont des conditions de vie difficiles, soit parce qu'elles sont veuves comme Nga-Zanga, soit parce que le mari connaît des vicissitudes politiques comme Amvuna, pour ne citer que ces deux exemples. Le narrateur nous présente Amvuna comme

*Une jeune épouse que le destin vient d'amputer de son « chaud »... Elle se sent foudroyée ; elle brûle sur les braises du déchirement quand elle ne se baigne pas, le plus clair de son temps dans un torrent de larmes. Oui, mais pas indéfiniment. Et si elle ne s'arrange pas pour se consoler dans les bras d'un soupirant, ce sera miracle ! Bien d'anciens combattants en savent quelque chose. Une jeune épouse abandonnée, qui attend, qui attend... C'est tout dire !
Or, donc, le « chaud » d'Amvuna était parti sans espoir de revenir vivant un jour. Pendant quinze ans...*²¹⁹

Amvuna passe des moments difficiles en l'absence de Bedi-Ngula, qu'on appelle ici 'le chaud', par opposition à 'le froid' qui serait synonyme d'un célibataire, d'une personne qui n'a pas de partenaire pour le réchauffer sentimentalement au quotidien. Après une vie de couple, on se retrouve brusquement célibataire, seul, refroidi. On a le sentiment que Philombe partage la souffrance de toutes ces femmes dont les maris sont emprisonnés, semble leur dire

²¹⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 15.

de ne pas en rester aux larmes, aux jérémiades et en même temps tente de leur arracher un sourire. IL évoque 'les bras d'un soupirant' qui viendrait briser cette longue et pénible attente. La rupture d'avec son mari serait-elle pour la femme une souffrance d'un moment qu'elle peut vite oublier ou noyer dans une autre aventure amoureuse contrairement à celle de son conjoint ? Le romancier nous entraîne là dans quelques épisodes dignes d'un roman-photo où le mari parti, la femme danse.

*Oh, c'était pure folie de manifester sa jalousie à Amvuna. Une jeune femme, isolée, désolée, pendant plus de dix ans, qui ne succomberait pas à la tentation de se soulager quelque part... Difficile à croire en son existence... À supposer qu'il en existât une. Oui, Bedi-Ngula aurait préféré tout ignorer ! ...*²²⁰

Amvuna ne fait pas exception à la règle des femmes qui ne supportent pas une si longue absence de leur mari. Bedi-Ngula en était bien conscient, même s'il a de la peine à réaliser que son épouse ait pu se consoler dans les bras d'un autre homme pendant qu'il était incarcéré et jusqu'à lui faire des enfants.

*Levez-vous et allez saluer votre père ! ordonna Nga-Zanga en secouant les deux gosses qui sommeillaient sur ses jambes.
Les deux marmots, avec leurs yeux innocents, s'avancèrent d'un pas titubant*²²¹.

La liaison d'Amvuna avec un autre homme et les enfants nés de cette union, voilà ce à quoi Bedi-Ngula doit faire face. Heureusement, Amvuna est couverte par la coutume et la tradition. L'idée de la répudier ne peut donc pas passer par la tête de l'ancien maquisard. Il doit se soumettre à la volonté du conseil des Sages de Nkol-Azombo. Philombe y voit probablement les bienfaits de certaines coutumes camerounaises où une infidélité de la femme pendant que son mari est absent pour une longue période est tolérée et pardonnée, et les enfants issus de cette union reconnus par le mari légitime. Il apparaît ainsi comme un défenseur de la condition féminine et un promoteur de la paix sociale.

Quant à Ursula, une jeune compatriote importée d'on ne sait où, et qui remplissait on ne savait quelles fonctions à la Mission. Mais Ursula vivait là, avec ses joues rondes et juteuses comme des papayes, ses yeux de biche, sa croupe arrondie et ses mollets délicieusement moulés par la nature. On voyait Ursula partout en compagnie du R. P. Baezer.

²²⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 204.

²²¹ *Ibidem*, p. 206.

Dans un premier temps, la belle et jeune Ursula fut présentée par le curé de Nkol-Azombo comme une nièce. Puis quelque temps plus tard, il la faisait passer pour une religieuse. Brr ! Les langues se délièrent aussitôt²²².

Avec la beauté du corps de ce personnage et sa galante compagnie, on peut classer *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* dans le roman sentimental. En effet, la beauté et la jeunesse d'Ursula provoquent et attirent, même le curé de Nkol-Azombo. C'est une perle rare qu'on aimerait bien garder jalousement et caresser au besoin tout le temps. Le romancier nous donne quelques traits de sa beauté sans doute pour nous en émerveiller et surtout pour nous présenter son roman comme une harmonie, une œuvre d'art qui répond aux canons d'une esthétique romanesque aussi bien à Nkol-Azombo qu'ailleurs. C'est dire qu'à travers Ursula, l'esthétique romanesque de Philombe se dévoile au grand jour. Le personnage féminin se voit ainsi particulièrement honoré et placé au centre des données esthétiques, contrairement au personnage masculin dont celles-ci sont à chercher sur d'autres plans.

Les personnages étrangers au Beti (Tableau 4)

Nom	Page d'une occurrence	Province
Kamdem	18	Ouest
Ibrahima	18	Nord / Extrême-Nord
Mouchili	18	Ouest
Bitchoka	18	Centre / Littoral
Machia	18	Ouest
Wankam	18	Ouest
Moubitang	18	Centre
Alirou	18	Nord / Extrême-Nord
Saliou	18	Nord / Extrême- Nord
Njoké	18	Centre / Littoral
Madengue	18	Centre / Littoral
Mohamadou	18	Nord / Extrême- Nord
Njoya	19	Ouest
Ruben Um Nyobé	20	Centre
Nyamsi	24	Littoral
Aloga	48	Centre / Littoral
Tekam	51	Ouest
Madiba	51	Littoral
Massaga	61	Sud
Botiba	67	Centre
Emog	75	Est
Amidou	75	Nord / Extrême- Nord
Maagné	108	Ouest
Ngo-Songo	126	Centre
Kunde	126	Centre

²²² *BNAM, op. cit.*, p. 220.

Ebondje <i>Ibidem</i> ,	210	Littoral
Maguida	223	Nord / Extrême- Nord
Mbagui	265	Centre / Littoral
Mbeyin	291	Nord-Ouest
Binsoka	291	Centre / Littoral

Nous avons voulu distinguer les personnages non beti des personnages beti, non, bien évidemment, pour des raisons discriminatoires et tribales, encore moins policières, mais pour montrer comment Philombe ‘joue’ avec les personnages dans son roman. *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard* serait ainsi un espace littéraire où les personnages beti et ceux étrangers occupent toute la carte géographique camerounaise.

Nous avons compté 30 personnages étrangers dont 12 figurent à la page 18. Reconnaisables par leur nom, ils représentent à peu près les 10 provinces du Cameroun et leurs populations.

La plupart de ces personnages semblent être les camarades de prison de Bedi-Ngula. L’ancien maquisard nous parle d’eux en ces termes :

L’image de ses anciens compagnons de misère lui revient aussi distinctement que s’ils se trouvaient devant lui. Il la porte dans chaque coin de son cœur et se sent uni à elle par ces liens de parenté que tissent, entre les hommes, de longues années d’épreuves partagées. Il lui est trop tôt pour tenter de s’en débarrasser²²³.

Les visages des camarades d’épreuves de Bedi-Ngula restent gravés dans sa mémoire. Ils forment avec lui une nouvelle famille basée non sur les liens de sang, mais sur ceux extraordinaires de l’épreuve. René Philombe nous montre ainsi en quelque sorte le côté positif de la prison et notamment de l’amitié avec les autres prisonniers. D’un lieu de grandes souffrances, la prison devient un lieu de grande communion humaine et fraternelle qu’on ne peut ‘emprisonner’. C’est un espace de culture des valeurs humaines, de rapprochement des personnes que même la sortie de Bedi-Ngula de prison ne peut anéantir.

« Au revoir, camarade, au revoir ! Heureux de toi et bon-pied-la-route ! N’as-tu rien oublié ? ... »²²⁴

Ces civilités pleines de gentillesse et d’émotions, Bedi-Ngula ne peut pas les oublier. Elles l’accompagnent partout. La plupart des personnages étrangers au Beti apparaissent ainsi

²²³ *BNAM, op. cit.*, pp. 17-18.

²²⁴ *Ibidem*, p. 13.

non seulement comme des témoins oculaires de la libération de Bedi-Ngula, mais plutôt, comme des témoins d'une vie, vécue, entre des personnes qui subissent ensemble l'épreuve de la prison, et qui se poursuit dans la jouissance de la liberté, comme l'ancien maquisard.

Les personnages beti proches de René Philombe (Tableau 5)

Nom	Sexe	Page d'une occurrence	Nombre d'occurrences
Bedi-Ngula	M	15	501
Amvouna	F	14	66
Nga-Zanga	F	14	130
Owono	M	18	1
Samba	M	18	4
Abessolo	M	18	5
Fouda	M	18	1
Belinga Filbert	M	44	2
Dr Olinga	M	51	1
Kono	M	60	3
Samba	M	75	1
Ambassa	M	75	12
Papa Obama	M	111	27
Belinga Ada	M	114	56
Saloma (Salo)	M	114	11
Ekobena	M	115	3
Ada	M	115	1
Effala	M	117	32
Atangana	M	143	4
Ekunda	M	158	1
Okali	M	161	6
Medzo	M	162	1
Mebana	M	162	2
Elias Manda	M	169	2
Obono Makrita	F	169	1
Manda	M	169	4
Zanga Joseph	M	171	8
Kungu	M	171	101
Atouba Karalina	F	181	21
Rosalia	F	182	1
Abudi	F	192	2
Bela Ovolong	M	194	13
Abuna	M	194	12
Okali Bilaï	M	196	6
Zanga Okali	M	196	1
Tzogo-Mama	M	198	34
Ndzana	M	198	9
Bilunga	M	201	7
Bidima	M	205	1
Ateba	M	210	4
Biwolé	M	211	7
Abada	M	211	8
Ovoundi	M	211	17
Ambono	M	211	1

Ursula	F	220	5
Abondo	M	224	1
Alima	M	224	1
Etoga Lucien	M	227	2
Onana	M	230	5
Bebela	M	237	14
Beyidi	M	243	10
Avula	M	245	5
Oloa	M	261	1
Akogo	F	265	5
Ntiga	M	268	5
Obama	M	269	3
Essimi	M	269	3
Messinga	M	269	3
Ogandi	M	278	24
Assumu	M	288	19
Ndomo	M	288	1
Ambella	M	291	1
Engongomo	M	292	12

- Les personnages du tableau ci-dessus sont proches de René Philombe par leur nom, leur langue²²⁵, bref, par la culture beti. Nous en comptons 63/116, dont 8 féminins. Ils constituent ainsi plus de la moitié des personnages de *BNAM*, ceci montre que le romancier attache de l'importance à son terroir.

- On les trouve notamment dans les provinces du Sud et du Centre dont Philombe est originaire, contrairement aux personnages étrangers au Beti.

- Beaucoup de noms des personnages n'ont pas de signification. Par contre, ceux qui en ont sont très révélateurs. Nous allons essayer de les étudier.

2. Onomastique et toponymie

Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 6)

Nom	Signification
Nga-Zanga	épouse de Zanga
Samba	se réjouir (voir <i>SMC</i>)
Ngo-Songo	fille de Songo en Bassa
Medzo	palabres (voir <i>SMC</i>)
Bilunga	attroupements
Bebela	vérité
Tsogo-Mama	souviens-toi des choses
Assum (u)	mauvais cœur ?
Engongom (o)	vacarme, tintamarre

²²⁵ Les personnages de ce tableau parlent presque tous la même langue avec quelques variantes qui ne constituent pas un obstacle pour la communication.

- *Nga-Zanga*, littéralement, en ewondo, signifie l'épouse de Zanga. Ce personnage se définit par rapport à son mari. On peut ainsi se poser la question de savoir quel est son vrai nom ? En fait, il s'agit d'un nom composé de deux noms propres beti, Nga et Zanga. Nga-Zanga serait donc un nom composé par Philombe pour nous cacher le nom de la mère de Bedi-Ngula. C'est une énigme que le romancier nous demande de trouver en même temps que Nga-Zanga représente bel et bien le nom de son personnage. Ainsi, le personnage Nga-Zanga existe par son nom et n'existe pas. Il jouit de la faculté de n'appartenir à aucune nature, à aucun univers sauf celui qu'il se donne. Il apparaît donc en fin de compte insaisissable et polyvalent. Tsogo-Mama n'est pas tendre envers elle ; il lui dit au sujet des soupçons qui pèsent sur elle de conseiller Bedi-Ngula de refuser de devenir le chef de Nkol-Azombo :

— *Joue bien la comédie, Nga-Zanga ! Mais nous savons tous à quoi nous en tenir !*²²⁶

- *Ngo-Songo*, est un nom composé de deux noms bassa²²⁷, Ngo qui signifie fille et Songo qui veut dire tante. Ngo-Songo signifie donc la fille de ma tante. Dans le contexte culturel camerounais, la fille de ma tante est ma cousine. Le romancier évoque ce personnage au cours d'une énumération,

... *Ngo-Songo, notre Jeanne d'Arc*²²⁸ !

Ngo-Songo fait partie des camarades de prison de Bedi-Ngula jetés dans le lac Moumée pour servir de nourriture aux caïmans. Philombe compare ce personnage politique à Jeanne d'Arc²²⁹.

- *Bilunga*, c'est le pluriel d'*elunga*, qui signifie attroupement. Le personnage en question est l'amant d'Amvuna, pendant l'absence de Bedi-Ngula, qui a occasionné des attroupements à Nkol-Azombo au sujet de cette délicate affaire. L'intervention de Tsogo-Mama au cours de l'attroupement, entendons, la palabre traditionnelle, en présence de Bedi-Ngula l'illustre :

— *Bien dit ! hurle Tsogo-Mama en souriant. Et alors, comment donc ferait-on la guerre à un frère pour avoir regardé Amvuna d'un œil gourmand ?*

²²⁶ *BNAM, op. cit.*, p. 274.

²²⁷ Bassa : tribu du centre et du littoral du Cameroun.

²²⁸ *BNAM, op. cit.*, p. 126.

²²⁹ Ngo-Songo était la seule femme parmi les prisonniers politiques, c'est pourquoi ses compagnons la comparaient à Jeanne d'Arc, femme éminemment politique.

Surtout quand ce frère a le courage de tomber à genoux devant le peuple, pour s'excuser ? Ce courageux frère-là, Bedi-Ngula, c'est Bilunga²³⁰ !

Tsogo-Mama apaise Bedi-Ngula en simplifiant 'l'affaire Amvuna' (avoir regardé Amvuna d'un œil gourmand) et en faisant prévaloir les excuses de Bilunga. En d'autres termes, Bedi-Ngula n'a pas d'autre solution que de se soumettre à la décision et à la volonté du peuple dont Tsogo-Mama préside le conseil. Il s'agit d'une forme de justice qui n'a rien à voir avec celle qui a jugé et condamné Bedi-Ngula à quinze ans d'emprisonnement. Une affaire de mœurs d'un 'courageux frère' et de son épouse serait ainsi une affaire du tribunal coutumier. René Philombe rêve ainsi de cet 'attroupement', mieux, de cette assise familiale où même les affaires les plus délicates sont arrangées à l'amiable.

- *Bebela*, en ewondo, signifie la vérité. Le personnage qui porte ce nom est une autorité administrative, le Préfet de Kongolo. Il incarne la vérité en ces termes :

— Chers compatriotes, ouvrez bien vos oreilles. Ce que je vais vous dire à présent est très important. Je suis un haut fonctionnaire. Avec mon salaire, il m'est possible d'entretenir plusieurs familles de ce village. Une tournée officielle comme celle-ci, je l'effectue entièrement aux frais de l'État. Je n'ai rien à déboursier moi-même, ni pour mon chauffeur, ni pour le véhicule et l'essence, ni pour le transport de ma suite. En plus, l'État m'alloue une indemnité de tournée. Par conséquent, chers compatriotes, ma situation me permet de vivre le plus aisément possible. Je ne veux pas que chacune de mes tournées de travail soit pour vous une occasion de vous ruiner ! Je l'ai dit tout à l'heure, chacun de vous doit travailler, travailler beaucoup d'abord pour soi-même, ensuite pour la nation. Ce ne serait pas juste de vouloir nourrir un concitoyen comme moi, qui jouit d'un niveau de vie sensiblement supérieur au vôtre. Je suis déjà suffisamment nourri par l'État. Maintenant que nous avons conquis notre indépendance nationale, maintenant que nous sommes appelés à bâtir nous-mêmes notre jeune nation, il faut que cessent, une fois pour toutes, ces méthodes et pratiques de l'époque coloniale. Méthodes et pratiques qui consistaient, entre autres, à recevoir un Commandant blanc en tournée avec des troupeaux d'animaux domestiques. Il faut qu'elles cessent, ces pratiques. M'avez-vous bien compris ?²³¹

Le Préfet de Kongolo dit la vérité comme son nom l'indique. Son discours retrace quelques grandes lignes de la déontologie administrative bafouée par ses prédécesseurs au profit du mensonge, de l'escroquerie. Le Préfet *Bebela* vient rompre avec les anciennes méthodes et pratiques jusqu'ici en vigueur. On peut ainsi le considérer comme un

²³⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 201.

²³¹ *Ibidem*, p. 258.

révolutionnaire et un opposant qui vient non seulement perturber l'ordre public par un discours moral auquel ses administrés ne sont pas habitués, mais aussi qui jette du discrédit sur l'ensemble de l'administration de Kongolo. Pourtant, c'est de cette administration honnête, loyale, juste, dont rêve les populations et particulièrement Philombe. Le rêve du romancier deviendra-t-il un jour une réalité ? A quelles conditions ?

En outre, en tenant compte que le Préfet Bebela a été relevé de ses fonctions quelques temps après ce discours moral révolutionnaire, il y a lieu de penser que la hiérarchie de l'administrateur a du mal à accepter la vérité ou encore que la vérité et l'administration ne riment pas. C'est une 'gangrène' insupportable qu'il faut couper à la racine. L'on peut se poser la question de savoir qu'est-ce que la vérité et en quoi cette vérité peut troubler dès qu'elle veut s'imposer dans un village comme Nkol-Azombo ?

Philombe, en donnant le nom Bebela à son personnage administrateur de Kongolo, semble revenir sur la thématique de la vérité chère à la philosophie et à la littérature. Il s'interroge sur la vérité que peut incarner un personnage romanesque en particulier et la littérature en général. En effet, le personnage Préfet Bebela, en jouant son rôle, plonge le lecteur dans l'incertitude, l'invraisemblance, le doute. Autant il est 'physiquement' présent, en rendant la vérité actuelle, inhérente à sa fonction, autant il s'éloigne à cause de cette vérité, parce qu'il est finalement relevé de ses fonctions, c'est-à-dire, disparaît de la scène à Kongolo. La vérité ne serait-elle simplement qu'un vœu de l'homme difficile à atteindre ?

Dans ces conditions, le Préfet Bebela n'aurait d'autre solution que de rejoindre les rangs de ses prédécesseurs menteurs, escrocs et cesser de représenter un camp où il fait cavalier seul. Autrement dit, la vérité serait fonction du nombre et des habitudes. Seul, on ne peut efficacement la représenter, car il faut aller à contre-courant des institutions et des personnes. Philombe serait donc de ceux qui pensent qu'il faut mener le combat contre le mensonge et ses corollaires, même seul. Son principe moral pourrait se résumer en ces termes : la vérité et rien que la vérité.

- *Tsogo-Mama*, ce nom est composé de *tsogo* qui signifie souviens-toi, rappelle-toi, réfléchis, pense, et de *mam (a)* qui signifie les choses. *Tsogo-Mama* est donc celui qui pense, réfléchit sur les choses, entendons, les sujets variés. Dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, il est considéré comme le sage, le consultant, le doyen de Nkol-Azombo dont la parole a valeur d'autorité, de vérité, de justice.

C'est dans ces conditions qu'il peut dire à Bedi-Ngula concernant sa femme Amvuna :

— ...combien de femmes savent-elles aimer ? Combien savent-elles s'intégrer dans leur nouvelle famille ? Hélas ! De telles femmes ne courent pas les rues, c'est vrai. Et quand on en découvre une seule, il est juste, il est bon qu'on la cite en exemple, qu'on la comble de félicitations et d'éloges. Et cela publiquement ! Eh bien, c'est le cas de ma belle-fille Amvuna.

Le silence qui s'ensuivit pesa lourdement sur Bedi-Ngula. Il ne put dominer ses terreurs. Son cœur se mit à battre très fort. Loin de déchirer l'écran de mystère qui se dressait devant lui, les derniers mots de Tsogo-Mama en dressèrent un autre plus épais et plus intrigant²³².

En bon et habile orateur, Tsogo-Mama empêche Bedi-Ngula de tenir rancœur à Amvuna qui lui a fait des 'infidélités' pendant qu'il était en prison. Partant du comportement des femmes, en général, qui ne savent pas aimer, il aboutit à faire avaler la pilule à Bedi-Ngula, en passant par 'les félicitations et les éloges' qu'il adresse à l'endroit d'Amvuna. Il s'agit d'un discours bien préparé, bien réfléchi pour faire revenir la paix entre Bedi-Ngula et son épouse. Tsogo-Mama apparaît ainsi comme un vieillard doué pour les cas difficiles de mariage et aussi le porte-parole des habitants de Nkol-Azombo en matière politique et administrative. Face aux manigances politiques du Député Assumu et d'Abada, il déclare publiquement à Monsieur le Préfet :

— Monsieur le Préfet, [...] je vous prie de croire que ma calvitie et ma barbe de doyen des notables de ce pays sont celles d'un homme digne de confiance. Toute la population, je vous le répète, a donné ses suffrages à l'unique candidat que je vous présente ici²³³.

Tsogo-Mama cherche à convaincre le Préfet de Kongolo non par des arguments politiques mais par des arguments personnels d'autorité : la calvitie et la barbe. Il nous livre ainsi quelques traits caractéristiques de son portrait physique et moral. C'est le prototype d'un sage *beti* de la province du Centre ou du Sud Cameroun que le romancier nous fait découvrir à travers ces lignes pour sans doute magnifier les sages (les philosophes) africains et rappeler à une certaine opinion que la raison est universelle ; et sur le plan politique, que la démocratie (le gouvernement par le peuple) à l'africaine est possible.

- *Assum(u)*, le nom de ce personnage signifie en français mauvais cœur, nuisible. C'est le Député de Nkol-Azombo qui porte ce nom, peut-être parce que sa représentation parlementaire ne profite pas aux populations dont il est censé être le porte-parole et

²³² *BNAM, op. cit.*, pp. 200-201.

²³³ *Ibidem*, p. 297.

l'intermédiaire. Il a la particularité d'être de l'ancien régime politique comme *l'ancien maire Sandjui. Le syndicaliste Ndomo. Le médecin Kameni, et bien d'autres. Hier ennemis jurés du régime, aujourd'hui volcans éteints. Ils mettent aujourd'hui leurs compétences au service de la nation. Ils mènent tous une vie normale*²³⁴.

Assumu n'est pas un néophyte en matière politique. On a le sentiment que c'est un bon joueur qui ne manque pas d'équipe. La politique semble être pour lui un jeu où on peut retourner sa veste à tout moment. Il suffit tout simplement de se rendre compte que ses intérêts sont menacés. Assumu apparaît ainsi comme un personnage instable, prêt à toute forme de négociation, de coups bas, pourvu qu'il atteigne son objectif. On pourrait lui mettre ces paroles de Jean-Paul Sartre dans *Les mains sales* à la bouche : *tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces*²³⁵. C'est sans doute dans cette perspective qu'il a mis les moyens en jeu pour que Abada se désolidarise du groupe des cinq candidats à la chefferie, et par conséquent, passe pour un traître et un adversaire politique de Bedi-Ngula, et par le fait même, de toutes les populations de Nkol-Azombo.

Tsogo-Mama en appela aux cinq candidats qui s'étaient désistés en faveur de Bedi-Ngula. Quatre seulement d'entre eux se présentèrent pour témoigner. Quant à Abada, on le chercha partout, on l'appela. Abada n'était plus là depuis un certain moment. Mystère.

—Le deuxième candidat s'appelle justement Abada ! annonça le Préfet.

*De quel Abada pouvait-il s'agir ? On vit le Député Assumu courir vers une case et revenir bientôt avec un Abada confus, marchant d'un pas rétif, visiblement peu disposé à suivre celui qui le tenait par la main. Des huées et des bougonnements accueillirent cette apparition. Abada vint se tenir devant la tribune officielle, la face contre la terre*²³⁶.

Sans scrupule, Assumu vient d'anéantir la décision de tout le village de Nkol-Azombo. Il a réussi à convaincre Abada discrètement mais efficacement d'aller contre non seulement Tsogo-Mama et le Conseil du village, mais également contre lui-même. On le voit 'la face contre la terre' comme pour se rendre compte de sa bêtise, de sa haute trahison, orchestrée par Assumu. Lequel, finalement, donne l'impression d'être un personnage trouble-fête, casseur, qui a su se servir d'Abada comme bouc-émissaire pour soit régler ses comptes, soit évincer Bedi-Ngula.

²³⁴ *BNAM, op. cit.*, 288.

²³⁵ J.-P. SARTRE, *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948, 245 p., p. 193.

²³⁶ *BNAM, op. cit.*, pp. 297-298.

Ce personnage fait de la politique synonyme de la magouille, de détournement de la décision commune des populations de Nkol-Azombo au profit des intérêts particuliers et égoïstes d'un individu ou d'un petit nombre de personnes. Il se situe sans doute aux antipodes de l'idée que Philombe se fait de la politique.

Je voyais la grosse voiture d'Assumu certaines nuits, garée devant la maison d'Abada.

*— Je me rappelle moi aussi, acquiesça quelqu'un. Pauvre député Assumu ! Au fait, qui a fait le coup ?*²³⁷

Assumu opère la nuit. Il évite probablement d'étaler ses idées au grand jour. Mais, il n'échappera pas à la menace d'être pointé du doigt comme un sombre personnage. Ses fréquentations nocturnes suggèrent son profil moral et psychologique : il a des idées noires comparables à des armes de destruction massives. Assumu, en un mot, c'est une persona non grata.

- *Engongomo*, comme nous l'avons expliqué, signifie vacarme, tintamarre. Le personnage qui porte ce nom est une autorité administrative (Préfet) comme le Préfet Bebola. C'est lui d'ailleurs qui l'a remplacé. Nkol-Azombo va probablement passer de la 'vérité' au 'vacarme'. Comme son prédécesseur, ecce homo et son discours programme :

C'était un homme d'environ quarante ans. Il portait un ensemble kaki, avec une chemise à épaulettes. Il allait ouvrir la bouche lorsque, dans un manguiers, un peuple d'oiseaux-gendarmes se mit à parlementer à gorge déployée. Oiseaux mal élevés ! Des dizaines de bras lâchèrent contre eux, là-haut, une grêle de cailloux ; puis tout se calma.

Monsieur le Préfet Engongomo exprima d'abord sa joie de se retrouver à Nkol-Azombo. Bien que nouveau venu, il savait que les habitants de Nkol-Azombo étaient un peuple dynamique, hospitalier et loyal. [...] Des applaudissements crépitèrent comme une salve de victoire.

*— Et bien, si vous persévérer dans cette voie, je vous promets de faire tout ce qui sera en mon pouvoir pour que le Gouvernement se penche, plus que par le passé, sur vos problèmes cruciaux. En le disant, je pense notamment à ce vieux projet trouvé dans mon bureau. C'est-à-dire l'érection de Nkol-Azombo en un district et, pourquoi pas ? en un arrondissement ! [...] Et le Préfet Engongomo n'en manqua pas. Il annonça le véritable but de sa tournée. Ce n'était pas encore l'inauguration d'une unité administrative, mais la recherche d'une solution au problème fondamental de la chefferie. Il rappela que contrairement à certaines rumeurs non fondées, il n'était nullement question de rétablir Kungu dans ses fonctions. Non*²³⁸.

²³⁷ *BNAM, op. cit.*, p. 303.

²³⁸ *Ibidem*, p. 293.

Contrairement au Préfet Bebela, le Préfet Engongomo, lui, est chahuté par des ‘oiseaux mal élevés’, à peine veut-il commencer son discours. On dirait que ces volatiles sont au courant du contenu du discours que le Préfet va prononcer dans un instant. Comme dans un parlement, la décision est prise dans le camp adverse de l’en empêcher par des cris et des sifflements. Car, ce sera un discours classique bien connu des populations de Nkol-Azombo qui ne touche pas à la moralité et à la déontologie administrative comme celui de son prédécesseur, mais à toute sorte de promesses et de démagogie. Même les oiseaux-gendarmes partagent cet avis. Il vaut mieux donc que le Préfet Engongomo garde le silence et passe sur un autre point à l’ordre du jour de sa tournée. Son vacarme verbal n’intéresse personne, même pas les oiseaux du ciel.

Philombe recourt ainsi à la personnification pour résister non seulement au personnage Préfet Engongomo et son discours ritournelle, mais aussi et surtout pour approuver et soutenir son prédécesseur le Préfet Bebela et ses mises au point en matière d’administration et d’éducation. Le romancier, en réalité, rêve d’une administration où la vérité occupe le premier rang et non le vacarme des paroles mensongères auquel le peuple est habitué.

Ce peuple qui, pourtant, reste imprévisible. Suite à l’élimination de la candidature de Bedi-Ngula à la chefferie de Nkol-Azombo par le Préfet Engongomo, la manifestation du mécontentement du peuple ne s’est pas fait attendre.

Les habitants semblaient tous tombés dans cet état mental proche de la folie furieuse. Aboiements sauvages. Hurllements d’horreur. Exclamations démentielles. Jurons de guerre. Rires amers. Imprécations menaçantes. Propos grossiers et incohérents. Et puis, par-dessus tout, des injures lâchées à qui mieux mieux sur le nom du Préfet Engongomo et d’Abada²³⁹.

Le Préfet Engongomo vient d’allumer un grand feu à Nkol-Azombo. Verbalement, tout y passe, physiquement aussi. Le narrateur en est un témoin privilégié.

Ce qui enragea davantage la foule, c’est de constater que leur élu manifestait ses intentions pacifistes à ses propres dépens. Soit qu’un gendarme l’avait visé à dessein, soit qu’il se méprenait sur le rôle exact qu’il désirait jouer, il se saisit de Bedi-Ngula par la cravate et le roua de coups de poings et de gifles. Ce fut comme si ce gendarme avait mis de l’huile sur le feu. Aussitôt, la foule se transforma en une marée montante qui grondait et mugissait, impétueuse, en déferlant par vagues successives vers les officiels. Le petit hangar ne tarda pas à voler en éclats. Ce fut le sauve-qui-peut général²⁴⁰.

²³⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 298.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 299.

Aux paroles et gestes de colère des populations de Nkol-Azombo, s'ajoute maintenant une bagarre générale. C'est le vacarme à son comble. Le nom du personnage Préfet Engongomo lui convient parfaitement, car c'est lui le principal instigateur de cette échauffourée. Le calme et la paix notamment ne constituent pas ses valeurs préférées. Or, Philombe, à travers Bedi-Ngula, semble tenir à ces valeurs pour reconstruire 'le petit hangar qui n'a pas tardé de voler en éclats'.

Étude des noms de lieux (Tableau 7)

Nom	Classification des lieux	Appartenance	Page d'une occurrence	Nombre d'occurrences
Bafoussam	ville	CMR	16	1
Doumé	ville	CMR	16	1
Tcholliré	village	CMR	16	2
Douala	ville	CMR	16	2
Yabassi	ville	CMR	16	1
Mantoum / Mantum	village	CMR	16	27
Maroua-Salack	ville	CMR	16	1
Yoko	ville	CMR	16	3
Kondengui	quartier	CMR	16	5
Yaoundé	ville	CMR	34	26
Cameroun	pays	Afrique	42	6
Bangwa	ville	CMR	43	1
Nkongsamba	ville	CMR	43	1
Mbalmayo	ville	CMR	49	2
Makénééné	village	CMR	61	4
Lambaréné	ville	Gabon	82	1
Afrique	continent	planète	87	12
Perpignan	ville	France	96	1
Baden-Baden	ville	Allemagne	97	1
Europe	continent	planète	97	3
France	pays	Europe	99	4
Meki	quartier	CMR	107	1
Ghana	pays	Afrique	124	1
Guinée	pays	Afrique	124	1
Mali	pays	Afrique	124	1
Algérie	pays	Afrique	124	1
U.R.S.S.	pays	Europe	124	2
Allemagne	pays	Europe	124	2
Chine populaire	pays	Asie	214	1
Cuba	pays	Amérique	129	1
Tsinga	quartier	CMR	149	1
Nlongkak	quartier	CMR	149	1
Nkol Azombo	village	CMR	159	63
Kongolo	village	CMR	172	32
Kribi	ville	CMR	262	1

Ce tableau suggère quelques remarques importantes. Quatre continents y sont représentés : l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'Asie. On y trouve surtout des villes, des quartiers et des villages camerounais comme ceux répertoriés dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*, avec ce qui les caractérise. Nous pouvons donc nous référer au tableau 5 d'*Un sorcier blanc à Zangali*.

Cependant, il ne sera pas superflu de noter dès à présent que les trois romans de Philombe sont 'tournés' en grande partie dans les villages. Le romancier accorde ainsi de l'importance aux villages qui existent encore heureusement en Afrique. Jean-Marc Ela dans son ouvrage intitulé *L'Afrique des villages*, attire l'attention des uns et des autres et notamment des chefs d'État africains sur cette problématique qui doit être l'affaire de tous et non d'une minorité.

Le village n'a-t-il pas été perçu par les chantres de la Négritude comme une fontaine de jouvence où l'intellectuel noir, après de longues années d'errance, retrouve ses racines, se retrempe comme en une sorte de Siloé qui redonne force et vigueur ? C'est là que les jeunes d'aujourd'hui peuvent encore se remettre à l'école des vieux maîtres de la parole avant que ne disparaissent les témoins de l'Afrique millénaire.

Dans certains pays, les cadres urbains eux-mêmes reviennent de plus en plus au village pour construire en dur et suivre les travaux de leurs plantations. Une maison au village est un signe de leur réussite en milieu urbain. De nombreux citadins se rendent aussi au village pour les mariages et les funérailles. C'est auprès des ancêtres que se font enterrer les élites acculturées qui, en dépit des apparences, n'ont pas rompu avec les traditions paysannes. [...] Ces phénomènes révèlent les transformations profondes qui bouleversent le monde rural où vivent la majorité des Africains qui, faut-il le rappeler, sont les gens de la brousse²⁴¹.

La thématique du village est riche et intéresse aussi bien les intellectuels que les citadins. Le village apparaît ainsi comme un espace incontournable pour tout Africain, toujours disposé à accueillir ses populations en 'errance'. L'on comprend pourquoi Philombe semble s'y plaire. Nkol-Azombo n'est pas pour Bedi-Ngula un simple lieu où il le fait retourner après son séjour en prison, mais l'expression d'appartenance à un univers original qui a ses lois et ses 'traditions'. On peut ainsi dire que l'œuvre romanesque de Philombe est 'villageoise', mais elle a la vocation, comme toute œuvre littéraire, d'aller au-delà de l'espace et du temps.

²⁴¹ J.-M. ELA, *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala, 1982, 222 p., pp. 9-10.

3. Les lexiques et traductions

Lexique des sobriquets (Tableau 8)

Nom	Sobriquet	Page
Nyamsi	Ghazâla	24
Abessolo	Bishob	24
Régisseur	sans-pitié	26
Mbatchao	Mauvais-Grain	46
//	Mbokoloko Perce-Bois	46
//	Zorro Babel	46
//	Asso Petit-Pierre	46
//	Tchopgni	46
//	Tchopni Mange-Tout-Cru	46
//	Koul-koul	46
//	Petit-Souris	46
//	Njangui Tête-de-Vipère	46
Élise Schröder	Lili	80
Ngo Songo	Jeanne d'Arc	126
Samba	Général Giap	126
Kurde	Mirabeau	126
Nkulbu	Nyamodo-Edu	159

Nous avons tenu à recenser ces sobriquets et ces noms ‘bizarres’ pour faire la différence avec les noms des personnages que nous avons énumérés précédemment. Il s’agit des sobriquets, c’est-à-dire, selon Le Robert illustré 2012, des *surnoms familiers, souvent moqueurs*, que quelques personnages de *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard* portent pour sans doute attirer l’attention du lecteur et lui arracher un sourire. La plupart sont des camarades de prison de Bedi-Ngula qui, soit veulent cacher leur nom de famille, soit ont reçu ces ‘noms de baptême’ des autres prisonniers, surtout pour se moquer d’eux. On peut ainsi considérer ces sobriquets comme un moment de plaisanterie, de fantaisie de la part de Philombe. En effet, le romancier ajoute des ingrédients littéraires à son œuvre pour qu’elle n’apparaisse pas triste, monotone. Il veut certainement la rendre digeste et surtout belle.

On peut également remarquer que le romancier utilise plusieurs langues pour composer ses sobriquets, et particulièrement le français et l’ewondo. Apparemment, tous ces noms et sobriquets ne renvoient à rien pour le profane, mais ils désignent une réalité ou une personne bien définie. Les sobriquets, dans *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard*, seraient-ils finalement une forme de camouflage de la réalité de la part du romancier qu’on pourrait résumer au jeu de cache-cache ? En d’autres termes, les personnages auxquels on attribue des sobriquets ne jouent-ils pas chacun un ou plusieurs rôles dans le roman au point qu’on peut les considérer comme des personnages doubles et polyvalents ? Probablement, ces

‘personnages à sobriquets’ constituent l’un des aspects de l’esthétique romanesque de Philombe. L’esthétique dont l’aspect proverbial n’est pas non plus à négliger.

Lexique des proverbes et des adages

En abordant cette partie de notre travail, qui ressemble à celui que nous avons déjà fait dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*, nous n’allons pas revenir sur les définitions des termes proverbe, adage et dicton. Nous nous contentons ici d’essayer de les étudier à la lumière de *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard*.

- *Quand il y a à manger pour deux, il y en a pour trois.*

Cet adage, on l’entend partout au Cameroun, en Afrique. Il signifie qu’on ne doit pas refuser à manger à quelqu’un sous prétexte qu’on est nombreux. S’il y en a peu, qu’il y en ait peu pour tout le monde ; s’il y en a beaucoup, qu’il y en ait beaucoup pour tout le monde. Il s’agit de pratiquer la générosité, l’hospitalité et même une certaine forme de justice.

Bedi-Ngula, sortant de prison, poussé par le *Hasard*, pense à l’hospitalité qu’incarne l’Afrique Noire, lors de son passage chez le couple Degalard.

En effet, malgré le haut degré d’européanisation de l’Afrique Noire, réfléchit-il [Bedi-Ngula] l’hospitalité traditionnelle y demeure encore ancrée dans les mœurs. Les propriétaires sont aux petits soins pour l’étranger – invité ou non. Ils l’encouragent à partager avec eux le plat familial, suivant l’adage qui dit : « quand il y a à manger pour deux, il y en a pour trois »²⁴²

Bedi-Ngula est fier des us et coutumes de l’Afrique Noire, malgré le vent de ‘l’européanisation’. Avec l’accueil et l’hospitalité que le couple Degalard lui a réservés, il les prendrait pour des Africains. En d’autres termes, Bedi-Ngula se rend compte que l’hospitalité n’est pas l’apanage des seuls Africains. C’est une coutume universelle que malheureusement les colons ont condamnée à tort.

Ils n’avaient rien compris à nos mœurs et coutumes ! Ils s’ingéniaient à condamner systématiquement cette pratique sacrée, n’y voyant qu’une source de parasitisme et de sous-alimentation²⁴³.

²⁴² *BNAM, op. cit.*, p. 81.

²⁴³ *Ibidem*, p. 81.

Cette conclusion à laquelle Bedi-Ngula aboutit, ne concerne pas le couple Degalard qui l'a hébergé une nuit. Ce couple constitue en effet l'exception qui confirme la règle. Bedi-Ngula en est agréablement surpris et doit se dire que tous les 'colons blancs' ne logent pas à la même enseigne.

- *Le solitaire n'est heureux que devant un plat de nourriture*²⁴⁴.

Ce proverbe vient à la suite de la réflexion de Bedi-Ngula sur celui qui précède. Il veut donner au repas pris avec les autres un cachet particulier. Autrement dit, 'un plat de nourriture' doit être partagé avec d'autres personnes. C'est une occasion de joie, de bonheur.

En comparant les Noirs et les colons blancs dans ce domaine, Bedi-Ngula s'en indigna en ces termes :

*Les colons blancs ! Casqués de leur égoïsme indécent, ils ne pouvaient pas comprendre que, pour manger à sa faim, l'homme négro-africain a besoin de communier avec les siens, de se frotter aux siens autour du plat commun et de prendre ainsi un bain de chaleur humaine parmi les siens !*²⁴⁵

Vraisemblablement, Bedi-Ngula en est le cœur plein et contre 'les colons blancs'. Il justifie ici la façon chaleureuse et conviviale de manger du Négro-africain. Par conséquent, il n'a absolument rien à envier à la façon solitaire que 'les colons blancs' ont de prendre leur repas. On a le sentiment que Philombe veut opposer ces deux façons de manger, ces deux 'arts culinaires' qui commandent deux formes d'esthétique.

- *Chien maigre n'aboie pas chez autrui.*

Dans la mesure où un chien maigre est censé ne pas avoir la force pour pouvoir se défendre en cas d'attaque, et qu'il se trouve dans la position du quémendeur, il a intérêt à garder le silence. En d'autres termes, un chien bien nourri peut se permettre d'aboyer partout où il veut et comme il veut, étant en position de force.

Bedi-Ngula, chez Bernard et Lili, se compare à ce chien maigre, car il n'est pas chez lui. Il ne peut pas s'opposer à ses 'bienfaiteurs' ouvertement, même lorsqu'ils tiennent un discours injurieux à son égard. Ce propos de Lili en témoigne :

— ... *Et puis, vas-tu par exemple attribuer un même coefficient intellectuel et un même capital de confiance à tous les noirs [sic] ? Tu aurais*

²⁴⁴ *BNAM, op. cit.*, p. 82.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 82.

tort. Il n'a rien de comparable avec notre cher ami monsieur Tombo. En effet, monsieur Tombo a été en France, lui. Il possède une solide éducation, lui. Il est docteur en médecine, lui. Et puis, et puis, il a épousé une Européenne, lui. Par conséquent monsieur Tombo n'est pas un nègre, mais un noir [sic] parce que... N'est-ce pas, monsieur Tombo ? [...]

Bedi-Ngula aurait bien voulu éclater d'un fou rire et exprimer tout son mépris à cette diseuse de théories malsaines. Mais il y renonça, se rétracta, jugeant mal séant de prendre les mêmes libertés que Bernard en ces lieux. « Chien maigre n'aboie pas chez autrui. » se dit-il²⁴⁶.

Ce proverbe se présente comme l'aboutissement d'un long moment d'étouffement. Bedi-Ngula se console en laissant parler son cœur. Il est limité sur plusieurs plans. Ce qui, en fait, lui reste à faire, c'est d'encaisser le coup et de sortir la queue basse.

- *suspendre la cuiller*

Cet énoncé est la traduction littérale d'une expression beti. Suspendre la cuiller, veut dire cesser de manger, autrement dit, mourir. Le narrateur utilise cette expression lorsqu'il nous parle du décès du père de Bedi-Ngula.

Huit ans plus tard, alors que l'enfant [Bedi-Ngula] venait d'être inscrit à un collège, son père « suspendait la cuiller »²⁴⁷.

Cet énoncé, comme les autres énoncés du même genre, est réservé aux seuls initiés. Il a l'air de camoufler la réalité de la mort d'une certaine façon à une catégorie de personnes, notamment les enfants. On peut aussi le considérer comme un code pour éviter de prononcer le terme mourir.

- « *Les urines d'une femme ne traversent jamais un tronc d'arbre couché* »²⁴⁸

Cet adage est discriminatoire. Il veut souligner que la femme et l'homme sont différents, surtout lorsqu'il s'agit de répondre à certaines lourdes charges familiales. Il exprime également une mise à l'écart de la femme par l'homme en certaines circonstances.

Le portrait physique de Nga-Zanga le distingue des hommes de Nkol-Azombo.

Hélas, ses faibles forces de femme âgée devaient rapidement s'épuiser. Harcelée par des douleurs imprécises et rebelles, Nga-Zanga s'alitait deux jours sur trois, pendant que la nature reprenait ses droits sur les plantations.

²⁴⁶ *BNAM, op. cit.*, p. 89.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 159.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 163.

Une fois, fut vérifié l'adage qui dit : « les urines d'une femme ne traversent jamais un tronc d'arbre couché. » Finalement, faute de pension, l'enfant (Bedi-Ngula) abandonna les bancs scolaires en classe de quatrième²⁴⁹.

Nga-Zanga se trouve dans l'incapacité de faire ses travaux agricoles et d'envoyer son fils à l'école. Comme femme, elle ne peut continuer à travailler comme un homme le ferait à sa place. Philombe veut probablement mettre un accent sur la complémentarité entre la femme et l'homme. Aujourd'hui veuve, âgée et malade, Nga-Zanga doit-elle par conséquent croiser les bras ou alors continuer à se battre pour assumer sa condition féminine ? Nous abordons là la problématique des théories féministes qui restent toujours d'actualité et font couler beaucoup d'encre. Nous ne manquerons pas d'y revenir dans les prochains chapitres.

- Une kola d'amitié vaut toujours mieux qu'une pomme de discorde.

Il est question dans ce proverbe de préférence, de choix. Il suggère le choix de l'amitié au détriment de la discorde, quel que soit le cas de figure qui se présente, et il ne peut en être autrement. Bedi-Ngula qui dit ce proverbe a donc déjà choisi son camp dans le différend qui l'oppose à Kungu, celui de la réconciliation, de l'amitié, de la paix.

Au seul nom de Kungu, Bedi-Ngula éprouva un vif sentiment de satisfaction, croyant avoir deviné juste. Il alluma une première cigarette, en souhaitant que le vénérable orateur fût bref et qu'il lui demandât son avis. Son avis était déjà éclos dans sa tête, tout prêt à être divulgué ; il lui brûlait les lèvres. Ce n'est pas lui qui refuserait la réconciliation. « Une kola d'amitié vaut toujours mieux qu'une pomme de discorde. » se dit-il encore²⁵⁰.

Bedi-Ngula tient à faire la paix avec Kungu. Il a hâte de le dire publiquement. Son choix de la réconciliation ne souffre d'aucune ambiguïté. Ce proverbe apparaît comme une incitation à la réconciliation non seulement entre les membres d'une même famille, mais aussi entre les hommes tout court. Car, la paix n'a pas de prix, c'est un grand bonheur de l'avoir, de la rechercher.

- La femme ressemble à l'éléphant... La femme n'appartient pas uniquement à son époux²⁵¹.

²⁴⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 163.

²⁵⁰ *Ibidem*, 199.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 200.

Ce dicton peut être considéré comme un proverbe par son côté plus ou moins énigmatique. Il fait penser à la tradition beti qui veut que le mariage soit une affaire entre deux personnes et aussi entre deux familles. Dans ces conditions, la femme appelle les frères et cousins de son mari, ses maris, et le mari appelle les sœurs et cousines de sa femme, ses femmes. C'est sans doute ce qui a poussé Bilunga à prendre Amvuna, la femme de Bedi-Ngula, comme son 'épouse' pendant que ce dernier était en prison, jusqu'à faire deux enfants avec elle.

En disant que la 'femme ressemble à l'éléphant', Tsogo-Mama veut dire que tout le monde peut trouver son compte chez la femme, qu'elle peut 'nourrir' tout son entourage. Il suffit de lui tendre la main... Tsogo-Mama prend son auditoire à témoin. Il lui demande :

— *Combien de femmes savent-elles aimer ? Combien savent-elles s'intégrer dans leur nouvelle famille ? Hélas !*²⁵²

En d'autres termes, aimer pour les femmes, c'est avoir plusieurs amants, c'est être infidèle, en un mot. Le romancier aborde là les thèmes du mariage et de l'amour en ses aspects moral, traditionnel, juridique. Si aimer, finalement, renvoie à l'infidélité chez les femmes, chez les hommes, il renvoie à quoi ? Quelle est, en définitive, la définition du terme aimer ou amour dans le contexte de l'esthétique romanesque de Philombe ?

- *Si Caméléon meurt, Margouillat hérite de son sac de kolas !*²⁵³

Ce proverbe met en scène deux reptiles qui se ressemblent plus ou moins. Il serait donc possible qu'ils soient apparentés et par conséquent, que l'un puisse hériter des biens (sac de kolas) de l'autre. Il s'agit, dans le contexte où Ndzana a utilisé ce proverbe, d'assurer un remplacement, une succession. C'est ce que, en fait, Bilunga a fait, Bedi-Ngula n'étant pas présent. Bedi-Ngula ne saurait donc pas en vouloir à son frère.

*Comment donc ferait-on la guerre à un frère pour avoir regardé Amvuna d'un œil gourmand ? Surtout quand ce frère a le courage de tomber à genoux devant le peuple, pour s'excuser ?*²⁵⁴

²⁵² *BNAM, op. cit.*, p. 200.

²⁵³ *Ibidem*, p. 201.

²⁵⁴ *Idem*, p. 201.

Tsogo-Mama cherche à amener Bedi-Ngula à pardonner à Bilunga. Nous sommes ici dans une démarche de réconciliation fraternelle où la force des liens du sang doit prendre le dessus sur l'amitié, par exemple.

- *Quand on a mal au ventre, il faut bien savoir ce qu'on a mangé.*

Autrement dit, le mal de ventre a une cause. C'est Bedi-Ngula qui dit ce proverbe. Il explique à ses camarades les raisons pour lesquelles il est en prison, en même temps, il se justifie :

*« À vrai dire, nous vivons dans un monde de paradoxes. Qu'on s'oppose à ce gouvernement fantoche ou qu'on lui fasse vœu de loyauté, c'est tout comme ! Quand on a mal au ventre, nous enseigne un proverbe, il faut bien savoir ce qu'on a mangé. Et moi, je ne saurais jamais pourquoi j'ai mal au ventre aujourd'hui. Finalement les militants du mouvement de libération nationale ont raison. Voilà pourquoi, à l'insu de tous, j'avais longtemps rejoint leur camp ! Et je ne reculerai pas. Ainsi ma mort aura-t-elle un sens. »*²⁵⁵

Bedi-Ngula ne veut pas mourir pour rien. Lui-même a aggravé son mal de ventre, sa situation pour être enfermé. On peut le considérer comme un révolutionnaire qui lutte contre le gouvernement et le triomphe de l'arbitraire dans son pays.

- *On ne jette pas son hameçon dans une gargoulette d'eau pour attraper du poisson*²⁵⁶.

Le centre d'intérêt de ce proverbe est la pêche. Il signifie qu'une partie de pêche se déroule normalement dans une grande étendue d'eau et non ailleurs. En d'autres termes, l'endroit indiqué pour la pêche c'est un fleuve ou une rivière. Pêcher dans une gargoulette d'eau est insensé et absurde. C'est peine perdue !

Dans le cadre de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, ce proverbe adressé à Mekinda Colinx (*un sans-travail*) veut attirer son attention sur les services propices où il peut trouver du travail.

Mekinda apprit un jour qu'il y avait du « gibier » du côté des Contributions Directes. Il n'hésita pas un instant et s'y pointa. Tout tremblant de respect, il y fut reçu par l'un de ces fonctionnaires qui [...]

— Jeune homme, dit-il à Mekinda Colinx après avoir écouté d'une oreille, tu as de la chance de tomber sur moi. Tu es mon fils, car j'ai des

²⁵⁵ *BNAM, op. cit.*, p. 52.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 150.

*enfants de ton âge. Ton histoire n'est pas tombée dans l'oreille d'un sourd. Elle me touche profondément. Oui j'accepte de t'aider, de te tirer de ce fossé où tu te débats seul*²⁵⁷.

Mekinda Colinx a jeté son hameçon au bon endroit où il y a beaucoup d'eau. Le résultat ne se fait pas attendre, il va désormais travailler au service des Contributions Directes.

- *Oui, j'ai accouché d'un homme.*

Cette importante affirmation de Nga-Zanga est le résultat d'un attentif regard qu'il a porté sur son fils, Bedi-Ngula, en train de travailler. Elle en est particulièrement ravie. Le narrateur l'a bien suivi :

*Elle suivait chacun des mouvements de son enfant, avec une fierté orgueilleuse. Elle toussotait d'aise, avec l'air de vouloir clamer : « Oui, j'ai accouché d'un homme ». Elle dodelinait de la tête, puis comme si elle n'avait rien à dire, elle le mettait en garde contre les orties, les épines et les tessons de bouteilles cachés sous l'herbe*²⁵⁸.

Nga-Zanga est comblée, peut-on dire. Son fils est un homme au sens fort du terme. Il travaille vraiment comme on l'aurait attendu d'un homme, c'est-à-dire, avec vaillance. Un homme, selon Nga-Zanga, est fonction de sa force, de sa capacité à travailler dur, et non de son sexe. Philombe, semble-t-il, veut, à travers cette joie inouïe que Nga-Zanga éprouve, nous faire réfléchir sur l'esthétique du travail d'un homme et de l'Homme.

Lexique des énoncés étrangers au français (Tableau 9)

Mots et expressions	Langue	Page d'une occurrence.	Traduction
Ave Maria	latin	24	Je vous salue Marie
Maria ovuma	ewondo	24	Je vous salue Marie
wandafull [sic] wonderful	anglais	36	étonnant, merveilleux
Zamba	ewondo	192	Dieu
motor-boy	anglais	39	aide-mécanicien
Santa Maria	latin	185	Sainte Marie
méa culpa [sic]	latin	146	c'est ma faute
mamie-wata [sic]	anglais	183	maman de l'eau
manu militari	latin	294	par la force militaire

²⁵⁷ *BNAM, op. cit.*, p. 150.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 219.

Comme dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*, nous avons aussi des énoncés étrangers au français dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*. D'après le tableau ci-dessus, ces énoncés sont en latin, en ewondo et en anglais. Cinq énoncés ont trait à la religion chrétienne en général et trois à la Sainte Vierge Marie en particulier. Ils dénotent ainsi l'influence du christianisme dans la province du Centre au Cameroun.

Ceux, énoncés en anglais, révèlent que le Cameroun est un pays qui a deux langues officielles : le français et l'anglais.

Lexique des camerounismes (Tableau 10)

Énoncés	Langue d'origine	Page d'une occurrence	Comprendre
clando (clandestin)	français	32	clandestin
njinja	ewondo	43	dur, difficile
banga	ewondo	49	chanvre
njounjou	ewondo	58	quelque chose pour faire peur
chaud	français	182	amant
ntchango	ewondo	206	co-époux
arki	ewondo	239	boisson très alcoolisée
cadeauter	français	152	faire un cadeau

Le lexique des camerounismes, des mots fabriqués par une certaine catégorie de Camerounais, surtout des jeunes, à partir des mots empruntés à d'autres langues locales ou étrangères et qu'on ne rencontre, la plupart du temps, qu'au Cameroun. L. M. Onguene Essono déclare à ce sujet :

On assiste au Cameroun à une multiplicité de procédures introduisant les mots dans la langue. Ces mots changent de sens après un processus non encore analysé. Des mots français, servant à l'expression camerounaise, prennent un concept nouveau qui fonctionne à merveille au sein de la communauté linguistique locale. L'expansion et l'extension de ces termes inhibent ainsi la compréhension avec d'autres locuteurs du français²⁵⁹.

Propres aux seuls locuteurs camerounais, les camerounismes que nous avons relevés dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* ont des origines diverses, mais beaucoup sont en langue ewondo. Le romancier les distingue des autres mots du texte romanesque par l'italique.

L'autre remarque importante est que le changement de sens dont il est question peut dérouter plus d'un lecteur. Le terme 'chaud', par exemple, ne renvoie pas à la chaleur du feu, mais, à la chaleur du mari ou de l'amant. Dans la discussion qui s'est engagée avec une

²⁵⁹ *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale, op. cit.*, p. 207.

femme au sujet de la puberté de sa fille, dans le car qui conduit Bedi-Ngula, Nga-Zanga et Amvuna à Nkol-Azombo, un passager réplique :

— *Et tu penses, mamie, que ta fille est toujours intacte ? demanda le jeune homme au manteau sur un ton de défi. À seize ans, laisse-moi te dire, mamie, une fille éprouve de formidables démangeaisons. Et je parie que ton Atouba Caralina possède déjà son petit chaud !*²⁶⁰

‘Un chaud’, dans le langage amoureux camerounais n’est rien d’autre qu’un amant. Philombe a voulu utiliser ce camerounisme sans doute pour signifier la chaleur qu’on peut éprouver au contact de son roman en particulier et de son œuvre romanesque en général. Autrement dit, une esthétique d’une œuvre littéraire africaine n’est pas seulement visuelle, elle est aussi tactile. C’est dire que l’esthétique d’une œuvre romanesque comme celle de Philombe passe forcément par les cinq sens. Elle ne se limite pas à la composition matérielle, à la combinaison artistique de l’œuvre, à la belle écriture, encore moins au bel agencement des idées du romancier, elle va au-delà des apparences pour se joindre à l’affectivité dans sa diversité et sa complexité. C’est probablement à ce titre que Nelly Lecomte a écrit :

*Ces représentations métaphoriques sont révélatrices à plus d’un titre : elles résument la personnalité de l’interlocuteur, sa conception de la vie et ses expériences du passé. Si le souvenir est purement narratif et descriptif et relate un simple épisode de la vie d’un être humain, les métaphores sont les symboles de toute une vie. Elles suggèrent une relation entre le temps et l’espace, à laquelle se mêle le souvenir*²⁶¹.

Le ‘chaud’ comme métaphore purement camerounaise, comme nous l’avons dit, renvoie sans doute à ‘la personnalité de l’interlocuteur’, sa ‘conception de la vie et ses expériences du passé’. Autrement dit, il traduit une certaine expérience de la vie de Bedi-Ngula où son épouse notamment a manqué de cette ‘chaleur’.

*Une jeune épouse que le destin vient d’amputer de son « chaud »... Elle se sent foudroyée ; elle brûle sur les braises du déchirement quand elle ne se baigne pas, le plus clair de son temps dans un torrent de larmes. [...] le « chaud » d’Amvuna était parti sans espoir de revenir vivant un jour*²⁶².

²⁶⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 182.

²⁶¹ *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit.*, p. 66.

²⁶² *BNAM, op. cit.*, p. 15.

Quant à ‘clando’, ce terme est courant dans les transports illégaux que font certains usagers de la route au Cameroun. Le clandestin, généralement, faute d’être en possession de pièces d’identité personnelles et des papiers du véhicule, exerce malgré tout le métier de transporteur. Il le fait, au village ou en ville, au vu et au su de tout le monde, en toute impunité, ou du moins avec la bénédiction ou la complicité des forces de l’ordre. Le ‘clando’, contraction de mot français clandestin, ne signifie plus tout à fait ‘qui se fait en cachette.’ Bedi-Ngula suit ce phénomène à Yaoundé, il nous en parle en ces termes :

Bedi-Ngula regarde ce spectacle avec étonnement et appréhension. Le chauffeur de taxi, tel un oiseau sur la branche, tourne la tête sans [sic] toutes les directions, les yeux hors des orbites. On aurait pu penser qu’il avait peur de se trouver là, en ces lieux infestés de policiers ; ou bien qu’il avait volé ce véhicule ; ou bien encore, qu’il se trouvait en situations irrégulières avec ses pièces. Si oui, pourquoi aurait-il pris le risque de se balader au cœur de la cité au lieu d’aller pratiquer son clando au fin fond des bas quartiers ? Et puis il vient de dire qu’il a peur. De quoi ?²⁶³

La pratique du clando est bien connue des policiers. Ce phénomène social semble avoir atteint des proportions qui n’inquiètent plus personne. On a l’impression que le chauffeur de taxi représente cette catégorie de personnages hors la loi qui nargue les autorités en ville, mais avec tout de même, la peur au ventre. ‘De quoi’ ont-ils peur encore ? Probablement du fait qu’ils sont conscients qu’ils circulent en situation irrégulière et que tout peut leur arriver à tout moment. Ils ont le goût du risque et du défi de l’autorité.

Philombe, en évoquant ce spectacle, traduit, non seulement une réalité sociologique qui existe dans son Cameroun natal, mais également il semble poser la problématique de la littérature et de la clandestinité. En d’autres termes, peut-on faire de la littérature en jouant au chat et à la souris avec les autorités, quelles qu’elles soient ? La littérature ne serait-elle pas cette discipline qui, malgré vents et marées, finit toujours par se frayer un chemin dans l’univers des sciences ?

Dans ces conditions, la clandestinité, au lieu d’être considérée seulement comme un phénomène illégal, une faute, prendrait plutôt la forme d’un fait littéraire intéressant susceptible de nourrir l’ensemble de la littérature. Prendre le ‘clando’ serait ainsi voyager dans un aspect de la littérature (re) connu/pas (re) connu qui, somme toute, peut avoir pour destination de faire avancer la littérature en particulier et la science en général.

²⁶³ BNAM, *op. cit.*, p. 32.

Ces camerounismes, à savoir, ‘chaud’ et ‘clando’, pour ne citer que ceux là, nous auront permis de découvrir que Philombe se sert des réalités linguistiques propres à son terroir pour édifier son œuvre romanesque. C’est bien une pierre qui compte pour l’esthétique de *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard*, tout comme les énoncés récurrents qui vont suivre.

Lexique des énoncés récurrents (Tableau 11)

Énoncé	Nombre d’occurrences	Page d’une occurrence
Sans-tarder	14	177
Fonctionnaire de la brousse	4	211
Les méchants	8	227

Ces énoncés reviennent plusieurs fois dans *BNAM* C’est sans doute à dessein que le narrateur a voulu les répéter. S’agit-il d’une répétition servile, mécanique ou alors d’un élément qui a pour vocation de préparer ou d’enrichir une forme d’esthétique propre à René Philombe ? L’analyse de chaque énoncé ci-dessus va peut-être nous aider à répondre à notre préoccupation.

- *Sans-Tarder*. Cet énoncé revient 8 fois à la seule page 177, au chapitre XX. Il s’agit du nom d’un car de transport dans lequel se trouvent Bedi-Ngula et d’autres passagers. Mais, il n’est pas encore plein, d’où cette ‘campagne’ commerciale du convoyeur.

— *Ça y est ! Tout est prêt ! Le Sans-Tarder s’en va ! Le Sans-Tarder s’en va ! ...*
Depuis une heure, c’était le même boniment crié à tue-tête par un petit convoyeur musclé comme un boxeur et vêtu d’une salopette de couleur bleue.
« Le Sans-Tarder s’en va ! Le Sans-Tarder s’en va ! »
Mais le Sans-Tarder tardait toujours à s’en aller²⁶⁴.

Le Sans-Tarder tourne en rond. Au-delà du fait que le Sans-Tarder est à la recherche des clients, on peut aussi y voir un certain immobilisme du car qui tarde à partir, à se déplacer, à entrer dans le mouvement. On dirait les habitants de Nkol-Azombo, mieux, les populations du Cameroun, et même de l’Afrique, qui n’arrivent pas à prendre la route du développement social, politique, économique et culturel. Pourtant, beaucoup de conditions sont déjà réunies pour que le continent africain en général et le Cameroun en particulier, sorte du sous-développement. À travers l’image ou la représentation Sans-Tarder, Philombe semble ainsi

²⁶⁴ *BNAM, op. cit.*, p. 177.

lancer un appel à ses compatriotes à se mobiliser pour une aventure qui ne se limite pas seulement à Nkol-Azombo. Il faut, sans tarder, essayer d'atteindre d'autres horizons.

Bedi-Ngula, l'ancien maquisard apparaît comme une œuvre qui incite au départ, à l'engagement. Le temps du romancier ici, en effet, semble très court pour pouvoir continuer à attendre, à supporter. Son vœu serait par conséquent d'embarquer tout le monde dans son temps, à lui, de sortir du *Stationnement*,²⁶⁵ aussi bien sur les plans sociopolitique, économique que culturel.

-..*Les méchants*, cet énoncé ne peut passer inaperçu dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, notamment à la page 228. Il traduit peut-être aussi un message. Il nous fait penser qu'il y a d'un côté les bons, et de l'autre les méchants. Qui sont-ils ces méchants, selon les paysans de Nkol-Azombo ?

*Les méchants, ce sont d'abord ces gens de radio [...] Les méchants, ce sont ensuite ces Moniteurs agricoles, ces animateurs ruraux, ces Agents régionaux de développement, ces coopérateurs du C .I .D. R. et du Corps de la paix [...] Les méchants, ce sont aussi le Curé et ses catéchistes [...] Les méchants, ce sont surtout ces agents du commandement, avec leur suite de secrétaires, de gardes, de plantons, de commissaires et de gendarmes, princes féroces de la nation et artisans des lois scélérates... Les méchants ! De quel droit bénéficient-ils de toutes les faveurs ? Ceux qui prétendent que le travailleur de la terre est le plus heureux ne se sont jamais demandé pourquoi le village se vide au profit de la ville.*²⁶⁶

En général, 'les méchants' sont les citadins. Mais, les plus méchants sont les 'agents du commandement, avec leur suite'. Et ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils 'bénéficient de toutes les faveurs'. Philombe, à travers cette méchante litanie, s'insurge contre l'accaparement des biens destinés à tous les Camerounais par les citadins uniquement. Il pose par là des problèmes comme la justice, l'égalité, le favoritisme, bref, il défend la condition des ruraux. On peut ainsi considérer cette lugubre énumération comme un cri du cœur que les paysans lancent aux uns et aux autres pour, non seulement défendre leurs droits, mais également pour combattre cette fausse idée selon laquelle 'le travailleur de la terre est le plus heureux'. Il rejoint ainsi J.-M. Ela lorsqu'il pose cette question fondamentale dans son ouvrage *l'Afrique des villages* :

²⁶⁵ *BNAM, op. cit.*, p. 177.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 228-229.

*Le milieu rural, trop éloigné de la vie moderne, est-il perdu d'avance ?*²⁶⁷

Autrement dit, 'les bons' n'ont-ils pas leur part de responsabilité à prendre pour devenir ces paysans qui ont 'toutes les faveurs' ? En effet, selon J.-M. Ela,

*Rien ne peut bouger dans les campagnes si les ruraux s'obstinent à croire que les changements exigés par le sort des marginaux sont l'affaire de l'État. Les paysans doivent eux-mêmes réfléchir sur les conditions d'émergence d'une société où ils cesseront de former la masse des exclus. Dans cette perspective, toutes les formes d'intervention en milieu rural où chacun vient réciter son petit catéchisme laissent ouverte la question essentielle du changement social*²⁶⁸.

Le sociologue renvoie les paysans à eux-mêmes. Il prône notamment la réflexion et la prise en charge des ruraux de façon collective. Il s'inscrirait ainsi en faux contre l'idée de considérer tous les citadins comme 'les méchants', car, la ville a ses réalités que le village ne connaît pas. Et puis dénoncer 'les méchants' ne suffit pas, il faut se mettre au travail, se regrouper, suivre les conseils et suggestions, et surtout prendre son destin en main. Dans *BNAM*, Bedi-Ngula l'a vite compris, l'*ekaaz*²⁶⁹ qu'il a organisé dès son arrivée à Nkol-Azombo pour sortir sa cacaoyère des herbes l'illustre bien.

— *Seul, tu ne pourras pas facilement réussir, dit Nga-Zanga après avoir écouté Bedi-Ngula.*

— *C'est vrai, mère. Rien à faire contre une si grande plantation en friche avec une seule petite matchette, dit Bedi-Ngula qui, accompagné d'Amvuna et de Joseph Okali, venait de faire la connaissance des lieux.*

— *Pourquoi ne pas organiser un ekaaz ? suggéra Nga-Zanga.*

— *Oui, un ekaaz. Ce serait la solution idéale*²⁷⁰.

Avec les sages et maternels conseils de Nga-Zanga, Bedi-Ngula, qui fait désormais partie des ruraux, montre en quelque sorte l'exemple à ses compatriotes du village. Il applique le principe selon lequel l'union fait la force. Par un 'ekaaz', il démontre clairement qu'il n'appartient pas à la classe des 'méchants' du village. Il conteste le fait que les paysans comme lui traitent de méchants ceux qui travaillent en ville. Bedi-Ngula serait par conséquent de ceux qui pensent que le travail est d'abord une affaire de beaucoup de bras, avant d'être

²⁶⁷ *L'Afrique des villages, op. cit.*, p. 187.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 188.

²⁶⁹ *Ekaaz* : réunion de solidarité convoquée par un membre du village pour un travail nécessitant beaucoup de bras.

²⁷⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 209-210.

une affaire individuelle, qu'on soit en ville ou au village, et qu'on peut être heureux sans compter sur les faveurs et autres récompenses de la hiérarchie, par exemple.

Lexique de la faune (Tableau 12)

Animaux sauvages	Page d'une occurrence	Animaux domestiques	Page d'une occurrence
singes	19	//	//
//	//	canards	19
//	//	Bœufs	23
//	//	Moutons	23
Serpents	54	//	//
Léopards	54	//	//
Tortues	55	//	//
Boa	82	//	//
//	//	chien	114
//	//	souris	159
Vipère	218	//	//
//	//	cabri	185
Hiboux	190	//	//
Chimpanzés	190	//	//
Caïmans	190	//	//
Hippopotames	190	//	//
//	//	Bélier	205
Rats	209	//	//
Écureuils	209	//	//
//	//	poulet	221
//	//	porcs	241
//	//	coq	246

Comme dans *Sola ma chérie* et *Un sorcier blanc à Zangali*, la faune dans *Bedi-Ngula*, l'ancien maquisard est abondante et diversifiée. Les animaux qu'on y rencontre sont ceux de la basse-cour, de la savane et de la forêt équatoriale. Philombe étale ainsi l'une des richesses du Cameroun, mais il le fait avec humour et raillerie, et devant une autorité publique : le Préfet Bebela.

— ... Regardez ! dit-il [c'est le Préfet Bebela qui parle] d'une voix théâtrale en pointant son index au pied du célèbre manguiier. Un bel exemple de contribution au développement économique de la nation. Je vous invite à pratiquer, comme lui, l'élevage ! ...

Un tonnerre de clameurs accueillit ce mot d'élevage. Hommes et femmes pouffaient de rire, s'interpelaient avec des propos vifs, criaient à qui mieux mieux. Intrigué, Monsieur le Préfet se renfrogna et eut un regard interrogateur pour [sic] ceux qui l'entouraient. N'ayant reçu aucune réponse,

il demeura bouche bée [sic] devant l'agitation populaire. Mais que disaient donc ces prolétaires de la terre ?²⁷¹

Le cadeau du Préfet (sans doute quelques têtes de bétail) que les populations de Nkol-Azombo lui ont gardé pour sa première visite officielle, suscite de 'l'agitation populaire'. Car, ces bêtes ne sont pas le produit de l'élevage du chef Kungu, mais celui des sacrifices de toutes les populations du village. Les hommes et les femmes pouffent donc de rire peut-être parce que le chef n'a pas de bétail, et curieusement, c'est à lui qu'on attribue, non seulement ces présents, mais aussi l'ensemble de l'élevage pratiqué à Nkol-Azombo. Un 'pied du manguier' qui en cache un autre et qui nous fait découvrir à quoi est généralement destinée une bonne partie de la faune de la plupart des populations pauvres camerounaises.

Le romancier semble poser là le problème de la légendaire hospitalité africaine et de la provenance des biens matériels en politique, dans l'administration, non seulement au Cameroun, mais également en Afrique et dans le monde. En d'autres termes, les populations (surtout rurales) doivent-elles continuer à se ruiner, malgré leur pauvreté radicale, pour soutenir matériellement et même financièrement ceux qui les commandent ? Avec le Préfet Bebola et le romancier, il est temps qu'un nouveau vent souffle à Nkol-Azombo. Ce propos du 'chef de terre' en est la preuve :

— ...j'ordonne que les propriétaires légitimes rentrent immédiatement en possession de leurs bestiaux...

Les dernières paroles de Monsieur le Préfet se perdirent dans les grondements assourdissants d'une marée déchaînée, déferlant vers le pied du manguier. Chutes, bousculades, vociférations, jurons de guerre, malédictions, cris hystériques. Un véritable désordre infernal.

Personne, cette nuit-là, ne dort. Tout le village dansa jusqu'à l'aube. Combien de poèmes de louanges furent composés en l'honneur de Monsieur le Préfet Bebola ? Innombrables.²⁷²

Le Préfet Bebola apporte la révolution à Nkol-Azombo. Il pense qu'une autre façon d'administrer est possible, et tout le village en est content. René Philombe semble ainsi inviter les politiques à revoir leur copie, à renouveler leur façon de faire. Étant là pour les populations de Nkol-Azombo et en accord avec elles, tout le village ne peut qu'exprimer sa joie et sa satisfaction en 'dansant jusqu'à l'aube'.

²⁷¹ *BNAM, op. cit.*, p.257.

²⁷² *Ibidem*, p. 259.

Lexique de la flore (Tableau 13)

Espèce	Page d'une occurrence	Espèce	Page d'une occurrence
arbustes	19	palmistes	39
cacao	39	café	39
épines	54	ronces	54
igname	67	haricot	87
riz	108	bambou	127
arachides	158	bananes	158
noix de palme	158	bois	171
baobab	173	fleurs	218
raphia	252	savane	173
tabac	178	palmier-raphia	190
sissongo	268	tubercules de manioc	262
feuilles de manioc	262	ananas	221
oranges	221	avocats	221
colas	205	épines	212
cacaoyers	270	bananiers	270
poteaux	212	orties	219
chaume	258	safoutiers	309
manguiers	224	buissons	250

Ce tableau est composé de cultures industrielles (le cacaoyer, le caféier) et de cultures vivrières (bananiers, safoutiers). Il ressemble à ceux faits, sur la flore, concernant *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*. On peut par conséquent considérer celui-ci comme un complément d'informations sur l'ensemble des lexiques de la flore dans l'œuvre romanesque de Philombe. Nous n'allons donc pas nous y attarder longuement.

Ceci veut dire que, par rapport aux deux premiers romans que nous avons déjà étudiés, le romancier est resté fidèle à son terroir et qu'il lui plaît de nous faire découvrir son environnement naturel dans chacun de ses romans. C'est une œuvre romanesque écologique, peut-on dire, qui fait la fierté de l'ancien maquisard. Le narrateur l'a suivi de près dans ses plantations, il raconte :

*Il était entièrement préoccupé par l'état de santé de ses plantations rénovées ; elles grouillaient de promesses. Cacaoyers et bananiers poussaient fort bien et portaient leurs premiers fruits. C'était encourageant...*²⁷³

Bedi-Ngula oscille entre les cultures industrielles et celles vivrières. C'est peut-être le message qu'il veut donner à son entourage. Il se fait l'écho de la politique de l'auto-suffisance alimentaire que prônent beaucoup de gouvernements africains.

²⁷³ BNAM, *op. cit.*, pp. 269-270.

En même temps, avec la présence des orties et des épines qu'il rencontre dans ses plantations, il semble rappeler à ses compatriotes, comme Nga-Zanga l'a fait pour lui, qu'il existe une certaine flore qui fait mal.

*Elle le mettait en garde contre les orties, les épines, les tessons de bouteilles cachés sous l'herbe.*²⁷⁴

Nga-Zanga souligne ici l'hostilité parfois de la flore. Heureusement, son fils, Bedi-Ngula est déjà 'vacciné' contre les éventuelles méfaits qui en découlent. C'est à ce titre que même les parasites n'auront pas de prise sur lui.

*Son cœur bouillonnait d'un sentiment de haine qu'il ne put réprimer. La haine des parasites. Il les apercevait qui menaçait de rendre stérile son beau peuple de cacaoyers, de bananiers, de manguiers, d'avocatiers, de safoutiers. Il jurait de tout faire pour conjurer cette calamité.*²⁷⁵

Bedi-Ngula nourrit 'un sentiment de haine' à l'égard de cette autre catégorie de la flore. Il la personnifie même pour mieux la combattre. C'est dire que René Philombe a horreur aussi de ce qu'on peut appeler 'le parasitisme humain'. Cette 'calamité' n'est pas moins grave que le parasitisme floral. On voit ainsi comment le romancier, à partir de la flore romanesque, parvient à éduquer l'homme et à s'attaquer à un des maux qui le minent. Le lexique de la flore dans l'œuvre romanesque de René Philombe apparaît en définitive non seulement comme un aspect purement esthétique ou économique, mais aussi comme un aspect moral qu'il faut prendre en compte.

²⁷⁴ *BNAM, op. cit.*, p. 219.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 309.

Chapitre V

De quelques caractères remarquables

Nous regroupons ici quelques traits remarquables qui ne figurent pas dans les tableaux pour compléter notre registre sur la présentation générale de l'œuvre romanesque de René Philombe. Ils sont importants tout autant que les premiers par leur richesse, leur diversité, il ne fait donc pas de doute qu'ils vont nous aider à apprécier et à approfondir l'objet de notre étude. Les nombreuses citations bibliques, par exemple, rencontrées dans les trois romans de René Philombe font partie de ces réalités culturelles sur lesquelles on ne peut pas fermer les yeux.

La Bible

Toute l'œuvre romanesque de René Philombe est parsemée de citations bibliques. Elles ont trait à la religion chrétienne et à ses promoteurs : le clergé, les catéchistes... Elles font aussi penser aux provinces camerounaises dans lesquelles le christianisme est implanté et particulièrement à la province du Centre, province d'origine du romancier, où les catholiques et les protestants occupent le premier rang. L'influence de la Bible dans l'écriture de Philombe apparaît donc comme évidente.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, nous avons pu relever les citations et les allusions bibliques suivantes :

- *Il est écrit : la fin justifie les moyens*²⁷⁶

Ce qui est biblique ici c'est 'il est écrit', (Mt 4,4 ; Lc 4,4) le reste relève d'un ajout du romancier qui veut probablement donner un caractère véridique à la parole de *l'imberbe*,²⁷⁷ qui veut, à tout prix, convaincre *le barbu*²⁷⁸. Ou alors, le romancier veut tourner cette parole de Jésus au Tentateur en dérision.

²⁷⁶ USBZ, *op. cit.*, p. 78.

²⁷⁷ *Idem*, p. 78.

²⁷⁸ *Idem*, p. 78.

- *Dieu vous en saura gré dans le royaume*²⁷⁹ (Mt 5, 12).

Nous sommes ici dans les ‘Béatitudes’. Jésus prévient ses disciples sur les vicissitudes de la mission qu’il leur confie, mais au terme de ces épreuves, ils seront récompensés dans le royaume des cieux. Autrement dit, le R. P. Marius n’a pas à craindre de se faire tuer, comme ce fut le cas pour son prédécesseur, le père Scroock.

- *Entrez par la porte étroite, car large est la porte, et spacieux le chemin, qui mènent à la perdition, et nombreux ceux qui entrent par là*²⁸⁰ (Mt 7, 13-14 ; Lc 13, 23-24).

Le vieillard qui dit ce verset biblique propose au R. P. Marius, avec humour et moquerie de passer par ‘la porte étroite’, c’est-à-dire, par la mort, sans doute. Car, s’il prend ‘la porte large’, il va perdre son âme.

- *il est écrit : Ne tentez pas le Seigneur votre Dieu*²⁸¹ (Mt 4, 7).

Ce verset fait allusion au ‘tête à tête’ de Jésus avec Satan au désert. Le vieillard imberbe qui l’emploie attire l’attention de son interlocuteur sur le caractère irréversible de la vie de l’homme. Il lui dit :

*Vous voyez un arbre menacer de tomber sur vous, mais au lieu de courir, vous vous contentez de crier : ‘Eli, Eli, lamma sabachtani’*²⁸²

- *Eli, Eli, lamma sabachtani !*²⁸³ (Mt 27, 46)

Il s’agit ici de l’emploi des dernières paroles de Jésus sur la croix. C’est le vieillard imberbe qui les utilise... au sujet *de certaines contingences*²⁸⁴ de la vie de l’homme. Il semble tourner en dérision le fait pour Jésus d’avoir accepté de mourir comme un esclave. Pourtant, il avait la possibilité de ne pas mourir, en renonçant à ‘sa mission’ de sauver l’humanité. Le cri, à son Père, finalement, paraît être sans réponse.

- *Hommes de peu de foi*²⁸⁵ (Mt 14, 31 et Mt 8, 26)

Cette parole évoque le reproche que Jésus fait à Pierre lorsqu’il lui demande de marcher sur les eaux. Remarquons que ‘hommes’ porte la marque du pluriel. Le romancier

²⁷⁹ USBZ, *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁰ *Idem*, p. 78.

²⁸¹ *Idem*, p. 78.

²⁸² *Idem*, p. 78.

²⁸³ *Idem*, p. 78.

²⁸⁴ *Idem*, p. 78.

²⁸⁵ *Idem*, p. 79.

met cette parole dans la bouche du 'jeune barbu'. On a l'impression que c'est le monde à l'envers, car, on se serait attendu que pareille parole soit dite non par un jeune, fût-il barbu, mais par un vieillard, ou par une bouche qui a de l'autorité, de l'expérience.

- *malheur aux pharisiens* (Mt 23, 13 ; 23, 27 ; 23, 29), *qui portent un cœur de lion sous une peau d'agneau*²⁸⁶.

Jésus dénonce l'hypocrisie des pharisiens. Il s'agit de la suite du propos du jeune barbu. Sous le couvert de ce verset biblique, le romancier s'adresse probablement à tous ceux qui ne présentent pas généralement leur vrai visage. On peut ainsi se poser la question de savoir qui sont-ils et où sont-ils dans *Un sorcier blanc à Zangali* ? Philombe serait-il un romancier moraliste qui veut toucher les consciences ? Dans ce cas, son esthétique aurait également une connotation éthique ?

- *Vox ecclesiae vox Dei*²⁸⁷.

Cet énoncé latin fait penser à cet autre : *vox populi vox Dei*, mais, qui n'est écrit nulle part 'noir sur blanc dans le grand livre des apôtres', comme le prétend le jeune barbu. 'Vox ecclesiae vox Dei' (la voix de l'Église est la voix de Dieu) serait par conséquent une simple création de Philombe. On se croirait dans une sorte de démocratie où le peuple de Dieu a son mot à dire lors de la prise des grandes décisions. Le romancier rêverait-il de ce genre d'Église ou alors la tourne-t-il tout simplement en dérision ?

- *mon joug est doux et mon fardeau léger*²⁸⁸ (Mt 11, 30).

Ce verset est bel et bien écrit dans la Bible. Il s'agit d'une parole de Jésus où il lance l'appel : 'venez à moi' à ses disciples. Le vieillard imberbe l'emploie pour appuyer son propos sur le péché. Il enchaîne avec cet autre verset :

- *Heureux les pacificateurs, car ils seront appelés fils de Dieu*²⁸⁹ (Mt 5, 9).

Cette béatitude est proclamée par Jésus-Christ, dans ce qui est appelé le 'Sermon sur la montagne', autre citation biblique qui prône dans *USBZ* une certaine souplesse dans la pratique de la religion. La pacification et la tolérance semblent être synonymes. Le vieillard imberbe dit à ce sujet :

²⁸⁶ *USBZ, op. cit., p. 79.*

²⁸⁷ *Idem, p. 79.*

²⁸⁸ *Idem, p. 79.*

²⁸⁹ *Idem, p. 79.*

*Une créature humaine ne doit pas verser dans des règles trop rigides en matière de religion*²⁹⁰.

- *N'ayez pas peur*²⁹¹ (Mt 14, 27 ; Jn 6, 20).

Jésus 'marchant sur les eaux' rejoint ses apôtres et leur dit : 'n'ayez pas peur'. Dans USBZ, c'est le R. P. Marius qui calme 'ses enfants' : Andela et Azombo, à Beti-Belongo, par ce propos, parce que les populations les ont envoyées s'installer dans un cimetière pour en finir avec le missionnaire. Or, rien ne va lui arriver, au contraire, le missionnaire va réussir non seulement à mettre cette 'terre maudite' en valeur en y créant une plantation, mais aussi en initiant 'ses enfants' à l'agriculture. Car, *les morts sont les morts*²⁹², leur disait-il.

*Et j'ai vu, moi, poursuivit l'autre, vu de mes yeux millénaires, les portes du Ciel s'ouvrir largement à ces braves catholiques qui avaient pieusement assassiné des millions de musulmans sur la tombe de Jésus Christ ! Et j'ai vu, moi, le Sage Abraham mentir pieusement à Pharaon que sa ravissante Sarah était sa petite sœur. Eh bien, tout cela pour que se réalisent les mystérieux desseins de Dieu !*²⁹³

Avec l'expression 'j'ai vu', qui revient plusieurs fois, on a l'impression que nous sommes devant le livre de l'Apocalypse de Jean aux chapitres 5, 6, 7 et 8. Philombe s'inspire de l'Ancien Testament (il évoque Abraham, Sarah, Pharaon), du Nouveau Testament (il évoque Jésus-Christ), et même des guerres entre musulmans et catholiques, pour 'révéler' son esthétique romanesque. C'est une apocalypse porteuse de messages en littérature.

- *Laissez-le à son sort : il a été créé pour se pendre à cet arbre aujourd'hui même*²⁹⁴ (Mt 27, 4-5).

Ce verset fait allusion au sort de Judas dans l'Évangile. Il est question d'un conseil que le vieillard imberbe donne au R. P. Marius, concernant 'un condamné à mort'.

- *Confiez-moi vos maux et vos peines, je vous soulagerai*²⁹⁵. (Mt 11, 28)

Le R. P. Marius fait siennes les paroles de Jésus en s'adressant à 'ses frères noirs' au sujet de 'la maladie des fantômes'. N'est-il pas un alter Christus, selon un certain langage

²⁹⁰ USBZ, *op. cit.*, p. 79.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 128.

²⁹² *Idem*, p. 128.

²⁹³ *Ibidem*, p. 79.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 80.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 165.

théologique et christologique, pour les populations de Zangali ? Le missionnaire, en tout cas, a les bras ouverts pour tous ceux qui seraient dans la peine et qui viendraient à lui. C'est Dieu sur terre, en un mot.

- *À mort ! à mort !*²⁹⁶ (Jn 19, 15)

C'est le cri de la foule à l'endroit de Jésus. Philombe s'en sert pour condamner le R. P. Marius à mort, car, il vient de traiter d'impies leurs cérémonies contre 'la maladie des fantômes'. En réalité, qui la foule condamne-t-elle à mort : le missionnaire ? le christianisme ? le Blanc ? le colon ? Zangali serait-il ce village ou cet espace fermé à toute influence étrangère, contre tout modernisme et contre la civilisation occidentale ? Ou alors, Zangali ne décrète-t-il pas en même temps sa propre mort en prenant la décision d'éliminer le R. P. Marius ?

- *Sortons, je suis à votre disposition ! C'est contre l'homme blanc seul que criera mon sang !*²⁹⁷ (Mt 27, 25)

Le Chef Angula se remet entre les mains des *mvulmetara* et désigne son bouc émissaire : 'l'homme blanc seul'. C'est un peu comme si la foule qui participait au procès de Jésus disait : *nous prenons son sang sur nous et sur nos enfants*. On dirait que la notion de bouc émissaire a une place importante lorsqu'il s'agit de mort d'homme. Philombe semble établir un lien entre la mort de Jésus et celle du Chef Angula. En d'autres termes, toute mort d'homme, surtout de l'envergure d'Angula ou de Jésus, doit avoir quelqu'un sur qui son 'sang crie'.

- *Je ne suis pas venu unir mais désunir. Je suis venu dresser la femme contre son époux, et l'enfant contre sa mère ! Personne ne pourra donc entrer dans le royaume de mon Père qui m'a envoyé, sans me suivre, et personne ne peut me suivre s'il ne consent à abandonner son frère et sa sœur, son père et sa mère !*²⁹⁸ (Mt 10, 35 ; Mt 19, 29)

Philombe, mieux, le R. P. Marius s'exprime un peu à la manière de Jésus qui est venu apporter 'un feu' sur la terre et l'exigence de tout quitter pour le suivre. Le missionnaire calque son sermon en guise d'Évangile. Il pratique le plagiat au vu et au su de ses fidèles.

²⁹⁶ USBZ, *op. cit.*, p. 165

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 179.

²⁹⁸ *Ibidem*, 68.

L'on peut se poser des questions sur le sérieux de la vocation et de la formation intellectuelle du R. P. Marius et surtout sur sa moralité.

En outre, le sermon du missionnaire apparaît comme un méli-mélo, où les versets bibliques sont tout simplement juxtaposés. Dans le cas présent, il passe du chapitre 10, 35 de Matthieu, au chapitre 19, 29 du même évangéliste, sans complexe et sans transition.

Quant à *Sola ma chérie*, ce roman a la particularité que le catéchiste Linus Ossanga a une Bible et sait lire. Le narrateur nous raconte qu'un jour :

Il prit sa Bible, mais n'eut pas le courage de poursuivre la lecture des Saintes Écritures, tellement ses doigts continuaient à trembler. La Bible lui glissa entre les doigts et tomba²⁹⁹.

L'âge avancé du catéchiste de Mbani ne lui permet plus de tenir fermement les Saintes écritures avec ses doigts. Ou alors, Philombe a voulu traduire comment la parole de Dieu échappe aux doigts de l'homme de Dieu. Il ne l'a pratiquement plus ni dans sa tête ni dans ses mains tremblantes. Les 'traces' de la Bible que nous avons dans *SMC* seraient par conséquent surtout les souvenirs du romancier lui-même. La présence de la bible est donc effective dans *SMC*. Nous en avons répertorié des citations et des passages qui font allusion à ce livre sacré.

- Sodome³⁰⁰ (Jr 50, 40)

Ville de l'ancienne Palestine, au S. de la mer Morte, qui selon la Bible, fut détruite avec Gomorrhe, à cause de la dépravation de ses habitants, selon Le Robert illustré (2012). Linus Ossanga compare sa famille à Sodome, parce que son épouse, Karalina, ose encourager ses enfants dans l'impiété³⁰¹.

- Maria ovuma³⁰² (Lc 1, 26-56)

'Maria ovuma' ou 'je vous salue Marie'. Cette expression *ewondo* évoque les passages bibliques de l'Annonciation et de la Visitation. Il s'agit d'une des prières adressées à la Sainte Vierge que *chaque jour le vieux catéchiste récitait³⁰³.*

²⁹⁹ *SMC, op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 12.

³⁰¹ *Idem*, p. 12.

³⁰² *Ibidem*, p. 26.

³⁰³ *Idem*, p. 26.

- *Elle est terrible, la colère de Dieu !*³⁰⁴ (2R 22, 13)

Linus Ossanga voit dans la bagarre qui s'est déclenchée au Club d'Amour comme la manifestation de la colère de Dieu, dont parle le deuxième livre des Rois. Il se l'approprie en ces termes :

*Fils de Satan, ne vous l'ai-je [sic] pas bien averti ! Vous n'avez rien vu encore ! Attendez ! ... Elle est terrible, la colère de Dieu ! ...*³⁰⁵

- « *Thomas l'incrédule* » !³⁰⁶ (Jn 20, 24-29)

Thomas est cet Apôtre de Jésus qui a douté de sa résurrection. Il voulait des preuves tangibles. Ici, il est question d'une mise en garde contre quiconque douterait comme Thomas des *habiles mensonges*³⁰⁷ que débitent les villageois de Mbani.

- *Voyons la Bible des hommes blancs ! ... Zambilo tira une côte à Adam (le premier homme), pour créer Eva (la première femme)*³⁰⁸ ! ... (Gn 2, 21-23)

Ce propos fait allusion au livre de la Genèse, avec les personnages Adam et Eva. Le romancier évoque la thématique ou le mythe de la création de l'Homme par *Zambilo*. N'évoque-t-il pas aussi le mythe de la création littéraire en général et celui de l'esthétique romanesque de Philombe en particulier ?

- *Car, il faut avouer qu'il est le premier citoyen, sinon le seul, qui mange réellement son pain à la sueur de son front* !³⁰⁹ (Gn 3, 19)

'Manger son pain à la sueur de son front'. C'est Tsango qui emploie ce verset biblique dans sa conversation avec Nkonda et Manga. Il souligne la nécessité de travailler et son mérite.

- « *Seigneur Jésus, toi qui laissas une pécheresse [sic] repentante oindre tes saintes jambes avec un baume [sic] de provenance impie, laisse-moi répandre sur tes pieds augustes*

³⁰⁴ SMC, *op. cit.*, p. 31.

³⁰⁵ *Idem*, p. 31.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 33.

³⁰⁷ *Idem*, p. 33.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 78.

*l'encens de mes sombres larmes ! ... Détourne tes yeux de tous les péchés que j'ai commis jusqu'ici pour n'écouter, Seigneur, que ma voix qui t'implore ! »*³¹⁰ (Lc 7, 37-38)

Sola, dans sa douleur et sa détresse, implore longuement le ciel à haute voix pour qu'il l'entende mais aussi pour toucher Tsango.

- *Il n'y a que toi pour me comprendre, avoir pitié de moi, me libérer*³¹¹ ...

Ce passage fait allusion à la Passion de Jésus. Il s'agit ici de la prière de Sola à Tsango (Fifi) de l'enlever.

Faut-il en déduire par là que la présence et le concours de l'homme soit capitale voire indispensable pour que la femme camerounaise, africaine, en particulier, et la femme en général, soit libérée ?

- *Il est condamné à errer sans but par le monde comme Caïn*³¹². (Gn 4, 12+)

Il s'agit de Nkonda, le grand planteur de Mbani. 'Il est condamné' à l'errance un peu comme Caïn qui avait tué son frère Abel. Le romancier pose ainsi la problématique de l'errance non seulement dans la Bible, mais aussi en littérature.

Dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* enfin, nous avons également des allusions et des citations qui renvoient à la Bible. Déjà, dans les pages 24 et 25, nous avons l'expression *maria ovuma* (je vous salue Marie) qu'on retrouve également dans *Sola ma chérie*. Après,

- « *Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front ! »*³¹³ (Gn 3, 19)

- *Aie pitié*³¹⁴ (Lc 18, 38 ; Mc 10, 47)

C'est surtout dans la bouche de Nga-Zanga que nous surprenons, plusieurs fois, cette prière biblique adressée à son fils Bedi-Ngula d'accepter la chefferie de Nkol-Azombo. Serait-elle un ingrédient littéraire esthétique pour René Philombe ?

- « *Tu es un prophète ! »*.³¹⁵ (Mt 26, 68)

³¹⁰ *SMC, op. cit.*, p. 117.

³¹¹ *Idem*, p. 117.

³¹² *Ibidem*, p. 123.

³¹³ *BNAM, op. cit.*, p. 55.

³¹⁴ *Ibidem.*, p. 275.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 307.

La Bible regorge de prophètes. Bedi-Ngula en est un lui aussi, à en croire Nga-Zanga et Amvuna. Il a pressenti qu'il ne serait pas accepté à la chefferie de Nkol-Azombo. D'où sa réticence et même son refus d'obéir au conseil des Sages, tout de suite. On peut se poser la question de savoir si Philombe joue au prophète ou s'il rêve de le devenir un jour dans son village. Selon Bedi-Ngula lui-même, il en doute et déclare être « *Un prophète de malheur !* »³¹⁶.

- *au nom du Père et du Fils et du...*³¹⁷ (Mt 28, 19)

Nous avons ici la formule biblique baptismale, non achevée qui est aussi la formule par laquelle les chrétiens catholiques commencent leur prière en l'accompagnant du signe de la croix. Nga-Zanga, Amvuna et ses enfants sont habitués à le faire, à prier, mais pas Bedi-Ngula. Sa réaction au moment de la prière témoigne :

— *Assez ! tonna Bedi-Ngula en faisant trembler les deux fmmes [sic] plantées à genoux. Si vous désirez que je foute le camp, continuez à déraisonner comme vous le faites ! Oui je m'en irai n'importe où et sans tarder*³¹⁸.

Ce refus de la prière par Bedi-Ngula est très révélateur, probablement, il traduit quelque chose de 'la croyance' ou 'la foi' de René Philombe. Mais, nous n'allons pas aborder cet aspect de sa vie dans le cadre de cette recherche.

Au terme de ce répertoire des citations et des allusions faites à la Bible, on peut dire que le romancier s'est beaucoup inspiré des Saintes Écritures pour composer son œuvre romanesque. *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula l'ancien maquisard* apparaissent en définitive comme des œuvres culturelles à caractère plus ou moins religieux, mais, qui n'empêchent pas d'esquisser aussi quelques pas de danse.

³¹⁶ *BNAM, op. cit.*, p. 307.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 271.

³¹⁸ *Idem*, p. 271.

Les danses et instruments de musique

Les danses (mbali, assiko, njamba, bikut-si, ewongo, eshani) et les instruments de musique (mvet³¹⁹, balafons, tamtams) mentionnés dans l'œuvre romanesque de René Philombe se rencontrent notamment en milieu beti au Cameroun. Ils font de l'œuvre romanesque de Philombe un espace où le lecteur est aussi invité, de temps en temps, à écouter la musique africaine dans sa polyphonie et même à danser non seulement avec l'auteur, mais aussi avec tous ceux qui ont besoin de se divertir et de découvrir la culture africaine. Le mariage de Nkonda avec Sola, dans *Sola ma chérie* par exemple, constitue ce moment de joie et de divertissement.

*De jour comme de nuit, on dansa. Tout le monde dansa, même les plus vieux du pays que les rhumatismes condamnent au coin du feu. Tous les cœurs rayonnaient de joie*³²⁰.

Tout Mbani a le cœur à la danse. On a l'impression que la danse est une thérapie pour 'les plus vieux'. Ce qui nous pousse à chercher quelles sont ces danses qui opèrent des guérisons miraculeuses.

*Il [Mbani] dansait au rythme mâle des tamtams, dansait aux accords langoureux des guitares, dansait l'ewongo et l'assiko jusqu'à l'aube, sous les caresses des vents tièdes et parfumés*³²¹.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, ce sont les femmes qui rivalisent d'adresse à l'occasion de l'arrivée du Commandant blanc à Pala. Le narrateur suit cette danse avec attention :

Tous les regards erraient sans cesse du grand fauteuil en rotin sous le baobab, au demi-cercle formé par des femmes battant des mains en cadence, et au centre duquel se produisaient deux jeunes filles. Elles portaient une sorte de tutu tissé avec des fibres de raphia. Autour de leur ventre nu claquaient des colliers de coquillages et à leurs chevilles de minuscules grelots. Sous la lumière jaune des lampes à huile, leur corps ruisselant de sueur paraissait oint d'une huile aurifère.

Cette danse était une révolte de toutes les parties de leurs muscles. Elle exigeait une agilité de chat et une souplesse de boa, et elle s'exécutait dans une

³¹⁹ *Mvet* : mot ntumu et beti, instrument de musique à cordes parfois appelé 'guitare africaine' (N.d.a).

³²⁰ *SMC, op. cit.*, p. 18.

³²¹ *Ibidem*, p. 26.

orgie de frénésies. Les deux jeunes danseuses noires rivalisant en prouesses chorégraphiques, se balançaient vivement. Elles sautillaient, levaient un pied puis un autre. Elles dessinaient de rapides mouvements de hanches, sautillaient encore et retombaient lentement, les jambes écartées et la poitrine exagérément bombée, exhibant des seins agressifs et enflés de vigueur. En cette position, elles fléchissaient un genou et se mettaient à remuer les bras, les épaules, le ventre et les fesses. Elles y allaient d'abord doucement puis vite, et encore plus vite, avec toute la furie de leurs membres pétulants. Enfin, tout à coup, les yeux mi-clos et le cou raide, la tête rejetée en arrière et les bras inégalement levés au ciel, elles s'élançaient d'un bond dans l'espace comme pour étreindre l'univers, puis elles retombaient sur le sol poudreux, saluées par un tambourinage solennel³²².

Il est possible que cette danse soit le *mbali*, reconnaissable par tant d'acrobaties. Philombe prend la peine de nous décrire cette danse pour sans doute aiguïser la curiosité du lecteur et surtout pour l'amener à découvrir la beauté des gestes et la multiplicité des mouvements. *Un sorcier blanc à Zangali* apparaît ainsi comme un roman-guide où on apprend à danser, où l'art de l'écriture et celui de la danse se croisent, se rencontrent pour créer un Art du roman. C'est dire que, le roman africain en général et l'œuvre romanesque de René Philombe en particulier constituent une combinaison de plusieurs arts et sensibilités esthétiques.

Les rites

Les rites : *tsogo*, *eloon*, *eshani*, *soh*, *akus*, font partie de la culture *beti*, c'est pourquoi René Philombe a tenu à les souligner dans ses romans. Mais nous n'allons pas les étudier systématiquement, même s'ils contribuent à l'esthétique romanesque du romancier, car ils ne constituent pas directement l'objet de notre étude.

Néanmoins, *l'anthropologie beti ou le sens que le Beti se fait de l'homme se retrouve dans l'ensemble de ses rites. Elle a pour fondement son ontologie c'est-à-dire sa conception générale de l'être.*

Pour le Beti, l'être est vie, c'est-à-dire doué d'une force d'action qui fait le lien d'interférence se communiquant à tous les êtres. Tout est vie, et toutes forces vitales s'interfèrent, s'interpellent, s'échangent et se communiquent³²³.

³²² USBZ, *op. cit.*, pp. 72-73.

³²³ Isidore TABI, *Les rites beti au Christ. Essai de pastorale liturgique sur quelques rites de nos ancêtres*, Imprimerie Saint-Paul, Bar le Duc, 1991, p. 6/32.

L'homme est au cœur des forces qui le gouvernent. Il est par conséquent tiraillé entre plusieurs forces, c'est pourquoi le même auteur ajoute :

D'ailleurs, pour le Beti, la société civile en tant que telle n'existe pas, sa société sera toujours religieuse c'est-à-dire rattachée toujours à des forces supérieures invisibles jusqu'à l'auteur dernier de la vie dont les génies des ancêtres et le « sorcier » sont des médiateurs. C'est dans et avec le contact plus ou moins de ces forces supérieures invisibles que l'homme agira avec plus ou moins d'influence et d'efficacité dans son milieu de vie. D'où la force des chefs de famille, des sorciers, des initiés, des envoûteurs, etc. C'est cette force qui se manifeste et se communique dans la liturgie des rites betis, ensemble des interférences des forces vitales au service de l'homme à travers tous les êtres de la nature³²⁴.

En d'autres termes, l'homme est un être complexe qui tire ses forces non de lui-même, mais des forces qui l'entourent et se transmettent au moyen des rites.

- Le *tsogo* ou le *tsoo*³²⁵, par exemple, est organisé pour soigner *la maladie des fantômes* dans *Un sorcier blanc à Zangali*. Voici comment le narrateur nous décrit ce rite de purification :

Alors, le prêtre officiant se leva seul devant l'assistance et ouvrit le rite sans attendre. L'heure est propice.

Ô pères de nos pères ! Ô pères des pères de nos pères ! faites que nos tristes cris parviennent à vos oreilles ! Les vieux arbres périssent, mais les jeunes pousses les remplacent, n'est-ce pas ?

—Heueueu ! gronda puissamment l'assistance.

— Descendent avec le courant du fleuve sortilèges et maladies des fantômes, n'est-ce pas ?

—Heueueu ! Mort aux morts et vie aux vivants, n'est-ce pas ?

—Heueueu !

Le prêtre avait une voix grave, solennelle et douloureusement suppliante. En exprimant ses incantations, il brandissait son chasse-mouches d'une main ; de l'autre main, il ramassait une poignée de sable qu'il projetait de toutes ses forces dans le fleuve qui, maintenant silencieux, traînait sa vigoureuse échine comme une idole toute puissante.

Son escarcelle claquant sur son dos, le prêtre marcha à pas lents sur le rivage, s'arrêtant là, et plantant à chaque arrêt, des oignons sauvages ou un gui afin d'éloigner les mauvais esprits. Après avoir craché neuf fois en direction du fleuve, il s'installa devant une énorme pierre.

³²⁴ *Les rites beti au Christ. Essai de pastorale liturgique sur quelques rites de nos ancêtres op. cit., p. 6.*

³²⁵ *Tsogo* ou *tsoo* est un rite à la fois de satanisation, de purification et de prévention procédant d'une souillure contractée par la famille à la suite d'un meurtre de parent de celle-ci, ou par un suicide ou une mort violente et sanglante (accident de travail ou de la circulation, noyade, électrocution...).

Aussitôt une odeur nauséuse empoisonna littéralement l'air. Toutes les femmes poussèrent un vaste carillon de youyous ; puis elles entonnèrent un chant qui mettait en garde quiconque sentait le besoin de se boucher le nez. [...] Ayant terminé cette opération qui ne semblait nullement l'incommoder, il s'accroupit et creusa un trou dans le sol. Il le remplit du mélange repoussant. En même temps, deux hommes apparurent, portant l'un un chien noir et l'autre une poule blanche. D'un coup de matchette, ils saignèrent les animaux en prenant soin que le sang coulât entièrement dans le trou. Le prêtre remua le tout avec sa main qu'il lécha délicieusement en grand spectacle, au milieu de nouveaux youyous des femmes. [...] L'on entendait l'un s'accuser publiquement de vol, un autre d'empoisonnement, un troisième d'inceste ou d'intentions criminelles, ou de maléfices, ou de songes préjudiciables à un parent. Bref, toutes les souillures du peuple s'étaient étalées aux oreilles de tout le monde, dans une incroyable atmosphère de quiétude pieuse, sous une tornade de huées réprobatrices³²⁶.

Le tsoغو, apparaît donc comme un rite purificateur présidé par le prêtre (officiant) qui se déroule par étapes successives en présence des populations de Zangali. Cette liturgie donne au roman de Philombe un caractère sacré et même divin. Le récit romanesque n'est donc plus un simple récit, mais un espace littéraire où les forces visibles (les personnages), autant qu'on peut les imaginer et les forces invisibles opèrent ensemble, où le romancier est en communion avec les forces occultes. On peut ainsi dire qu'*Un sorcier blanc à Zangali* est un roman à rite qui initie et ouvre le lecteur aux réalités culturelles africaines. Dans ces conditions, n'est-il pas possible de parler de rite romanesque et du roman rituel dans le cadre de l'œuvre romanesque de Philombe ?

En effet, par le rite tsoغو, Philombe semble donner au roman en général et au roman africain en particulier, une autre dimension : celle de considérer le rite, quel qu'il soit, non comme un élément culturel plus ou moins folklorique, théâtral qui appauvrit le roman (tel qu'il a toujours été perçu), mais comme un élément distinctif, un art propre à la culture africaine qu'il faut prendre en compte dans le roman camerounais.

Au sujet du rite tsoغو ou tsoo, Tabi nous dit encore :

Le Tsoo est un rite à la fois de sanation, de purification et de prévention procédant d'une souillure contractée par la famille à la suite d'un meurtre de parent de la famille, ou par un suicide ou une mort violente et sanglante (accident de travail ou de circulation, noyade, électrocution...)

La souillure est également contractée par suite d'un inceste ou par la transgression d'un interdit sexuel touchant un membre de la famille. Pour ce dernier cas, souvent on pratiquait le rite « Soo » ou « Ndongo », rite plus pénitentiel encore.

³²⁶ USBZ, *op. cit.*, pp. 161-163.

La souillure « Tsoo » était également contractée par le fait d'enjamber ou toucher le lieu où le sang avait coulé d'un parent tué ou mort accidenté, de demeurer au village d'un pendu ou de mort violente, de transgresser un interdit « Tsoo » ou d'utiliser un objet placé sous son interdit et de manger de bonne ou de mauvaise foi le fruit qui en sort.

Le rite est appelé « Tsoo », du verbe « Tsag », qui signifie écraser, parce que les éléments du rite étaient écrasés ensemble et mêlés à d'autres ingrédients plus ou moins infects également écrasés. On en faisait absorber la potion à tous les participants au Tsoo, on en jetait le reste dans un cours d'eau qui devenait ainsi zone interdite « Tsoo » jusqu'à la levée de cet interdit (2 ou 3 ans après, sinon davantage), au même titre que le lieu de l'accident. Il était alors interdit de boire de ce cours d'eau, de s'y baigner et d'en manger le poisson. Son accès était interdit et gardé. La levée de l'interdit avait son rite³²⁷.

- La danse *esani*³²⁸ ou *eshani*, est pratiquée en milieu beti. Elle est évoquée dans *Un sorcier blanc à Zangali* parce que le R. P. Marius a osé condamner le tsoogo publiquement comme étant

*... l'apologie de Satan ! On l'aurait d'abord pris pour un dément. C'était comme si tous les mauvais esprits que le prêtre noir conjurait là-bas sur le fanum, à coups d'incantations et de sacrifices, s'étaient réfugiés dans son corps, comme si ces esprits, désarmés, lui criaient secours et lui demandaient de les venger ; et comme si ces esprits, brusquement convertis au christianisme, se dressaient dans tous ses nerfs, dans tous ses viscères, dans toutes ses pensées, prêts à se lancer contre le paganisme noir ! [...] Les tams-tams ne tardèrent pas bientôt à répandre que le sorcier blanc avait blasphémé le tsoogo. Les tams-tams ameutèrent la population sur la grande place. Les tams-tams exprimèrent la colère des dieux dans la danse *eshani*³²⁹ !*

Le R. P. Marius a péché contre la tradition et les dieux de Zangali, il doit par conséquent répondre de ses actes. La danse *eshani* que la population de Zangali va exécuter pour le missionnaire correspond aux funérailles anticipées du 'sorcier blanc' à défaut d'un acte de bravoure de sa part.

³²⁷ *Les rites beti au Christ. Essai de pastorale liturgique sur quelques rites de nos ancêtres, op. cit., p. 17.*

³²⁸ *Esani* ou *eshani*: Dérivé du verbe « San » qui signifie circuler en une longue théorie en sautillant sur un pas de danse guerrière de triomphe, l'*Esani* est la célébration du triomphe d'un vaillant défenseur de la famille de la société, « mort au champ d'honneur » de la vie. Il a lutté contre la mort pour défendre sa famille ou la société, et la mort l'a terrassé apparemment, mais il a réalisé un dessein : sauver les autres par sa propre mort qui fait le triomphe de ceux qu'il a sauvés et qui lui doivent reconnaissance et action de grâces. En même temps, c'est son propre triomphe qu'on célèbre. (TABI, Isidore, *Les rites beti au Christ, op. cit., p. 11.*)

³²⁹ *USBZ, op. cit., pp. 167-168.*

- Quant à l'*elonn*³³⁰, ce rite intervient dans *Un sorcier blanc à Zangali* pour extorquer un aveu à Elandi Nkodo Mevungu qui est soupçonné d'avoir tué son frère aîné Ebogo Nkodo Mevungu.

« Cette accusation publique était si brutale et si inattendue qu'Elandi perdit patience. Il fit irruption au centre de la cour, tremblant de rage. Ses yeux étaient rouges. Déployant de grands gestes désordonnés et indignés, jurant sur la tombe de son père, il nia. Certes, il vivait en concubinage avec certaines épouses d'Ebongo, mais il affirma qu'il ne nourrissait aucune intention fratricide contre lui ! Quel homme, demanda-t-il, ne s'est jamais chamaillé avec son frère ? Et quel homme, demanda-t-il encore, n'a jamais couché clandestinement avec les épouses de son frère aîné ? On m'avait entendu jurer publiquement un jour que je le verrais descendre le premier dans le tombeau ! Ce n'est là que paroles de bouche ! Mon sang s'échauffe parfois outre-mesure. Moi, tuer le fils de ma mère ? Lui qui fut si bon pour moi ! De l'elonn, vite, qu'on m'apporte l'elonn, et vous verrez si je ne dis pas la vérité ! » [...] Car, bientôt l'accusé, s'il est innocent, rend l'elonn au milieu des cris de joie. Mais, s'il est coupable, il gigote dans la poussière, hurle de douleurs, vomit des choses horribles à voir, râle et meurt d'une mort indigne !

« On apporta donc l'elonn ! Au grand étonnement de tous Elandi rendit l'elonn. Par contre, sur les trente-deux femmes soumises à l'épreuve, vingt furent reconnues publiquement coupables. Leurs cadavres furent traînés loin du village, pour être jetés dans une fosse commune. On débarrassa le village de tout ce qui pouvait leur appartenir. On incendia leurs cases³³¹.

Rendre la justice par le rite *elonn*, un moment horrible et surtout arbitraire, qui n'existe plus aujourd'hui en milieu beti. Mais, qui donne à réfléchir sur la thématique de la justice dans le monde et particulièrement en Afrique, en littérature. *Un sorcier blanc à Zangali* ne serait-il pas, à ce niveau, un roman juridique qui fait voir comment la justice était parfois rendue dans le passé chez les Beti et qui rêve de la formulation de lois justes et équitables ?

C'est dire que l'esthétique romanesque de René Philombe ne se limite pas à la beauté apparente, ici elle est synonyme des idéaux de justice et de paix pour les habitants de Zangali. Dans ces conditions, l'esthétique romanesque de René Philombe apparaît comme un vœu, un rêve, un mythe à concrétiser pour rendre la vie agréable et belle pour tout le monde, autant qu'on peut le prétendre dans une société camerounaise où les traditions subsistent encore et ont parfois le dessus sur la justice et la vérité.

³³⁰ *Elonn*, mot beti : arbre scientifiquement appelé 'arythrophaleum guineense'. Son écorce, très vénéneuse, était employée en ordalie, épreuve judiciaire. N.d.a.

³³¹ USBZ, *op. cit.*, pp. 156-158.

- *Akus*, mot beti qui renvoie à tout ce qui a trait au rite traditionnel du veuvage pratiqué sur des veuves³³².

La boisson de fabrication locale

La boisson retrouvée dans les trois romans de Philombe est l'*arki*. Cette boisson très alcoolisée est obtenue à partir de la distillation du vin de palme, du maïs, de la canne à sucre, de la banane. Généralement interdit par les autorités administratives, l'*arki* était distillé en cachette au fond des cases et des bosquets. Les menaces de Kungu aux femmes de Nkol-Azombo en sont la preuve :

*Oui, je vous dénoncerai ! C'est votre arki qui est cause de tout ce gâchis social. Il pousse vos maris à cracher sur l'autorité que je représente*³³³.

Les objets d'art

Les objets d'art : okekamba, tams-tams, balafons, tambourins, les figures, ces objets, qu'ils soient des figures comme dans *Sola ma chérie*, des instruments de musique ou des meubles représentent l'art africain dans sa diversité. Philombe les évoque pour bien démontrer que son œuvre est la somme de plusieurs arts, autrement dit, qu'il n'y a pas que l'écriture seule, qui fait la beauté de ses romans, d'autres arts significatifs participent à cette esthétique. On peut ainsi dire que chaque art constitue un tout et participe à l'esthétique chez René Philombe, et qu'autant d'arts, autant d'esthétiques. À titre d'exemple :

³³² Akus : La crainte de la mort avec ses conséquences dans la foi en la survie est une donnée fondamentale de la foi beti. [...] L'Esoe Akus, ou la suppression des conséquences néfastes inhérentes à la disparition du conjoint, est un rite de réintégration à la vie normale du conjoint survivant. La mort en effet est la rupture de tout lien vital visible dont les conséquences se ressentent jusque dans le comportement psychologique, économique, social et spirituel du conjoint survivant. La vie de celui-ci, tant sur le plan matériel que sur le plan psychologique et spirituel, s'étirole, s'évanouit et s'éteint si la cérémonie de l'Esoe Akus n'a pas eu lieu. Telle est la foi du Beti. [...] Réinsérer le conjoint survivant dans le circuit vital de la communauté des vivants et l'arracher à l'emprise de la mort dans laquelle le défunt est passé et risque d'entraîner son conjoint, lui, son être, son avoir et son agir. Une partie de cela, le défunt l'a emmené avec lui dans la mort. Cela s'exprimera, pour le survivant, par sa session dans la cendre et la poussière quelques jours durant, au moins jusqu'à l'Esoe Akus. (*Les rites beti au Christ*, pp 14-15)

³³³ *BNAM*, op. cit., p. 241.

- *Okekamba*, mot beti qui désigne un petit lit fabriqué par des tiges de raphia. C'est un objet d'art dont on peut admirer l'assemblage des brindilles, c'est-à-dire, la fabrication et la beauté, mais qui, par sa seule évocation dans les romans de Philombe, suggère d'autres voies pour pouvoir cerner globalement l'esthétique du romancier.

-..*La cuillère*

La cuillère n'est pas un simple ustensile domestique mais est un objet culturel et à ce titre un objet de création qui la hisse sur le plan esthétique au rang d'œuvre d'art.

En bois, plus rarement en ivoire, son manche est prétexte à une expression artistique originale : tête ou corps de femme, devenant alors symbole de fécondité, main, têtes d'animaux...

In fine, avec cette dernière partie de notre étude, à savoir, les autres faits culturels, nous fermons la page sur la présentation générale de l'œuvre romanesque de René Philombe. Mais, nous n'avons pas la prétention d'avoir abordé tous les aspects de cette phase présentative. Autrement dit, il en existe sans doute encore d'autres que nous n'avons pas perçus ou relevés, que ce soit dans *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* ou *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*. Cependant, nous avons le sentiment d'avoir dégagé l'essentiel de cette œuvre, à travers le contexte historique et géographique, la présentation particulière de chaque roman sur laquelle nous avons mis un accent remarquable sur les personnages, les lieux et les traits linguistiques et stylistiques caractéristiques de l'écriture de Philombe.

Forts de ces outils de travail précieux pour la suite de notre recherche, nous allons maintenant essayer davantage de les regrouper et de les comparer de manière à faire ressortir leurs ressemblances et leurs dissemblances. Il s'agit de procéder à une étude comparative (synoptique) des trois romans de notre travail qui nous conduira vers l'élaboration d'une synthèse de l'œuvre romanesque de René Philombe.

DEUXIÈME PARTIE

L'esthétique de René Philombe

Cette deuxième partie de notre travail se situe dans la logique des chapitres précédents, où les présentations de chacun des romans de René Philombe occupent une place importante. Ici, il est question de porter un regard synoptique et comparatif sur cette œuvre romanesque, d'essayer d'en dégager les points convergents et divergents d'une part, de voir comment chacune des œuvres du romancier illustre une ou plusieurs esthétiques d'autre part.

Nous allons pour cela nous appuyer sur quelques tableaux, en mettant un accent particulier sur les dissemblances, notamment en ce qui concerne la thématique qui est aussi la problématique de chaque roman de René Philombe, en tant que sujet de méditation et de réflexion. C'est dire que cette deuxième partie de notre recherche constitue, dans une certaine mesure, l'élément capital de notre investigation sur l'esthétique romanesque de René Philombe et qu'avec elle, nous pensons approcher de plus près la pensée du romancier.

Notre souci sera surtout de démontrer que rien n'est gratuit dans les romans de René Philombe, que presque tout concourt à l'édification de son esthétique, même ce qui nous paraît laid, négligeable et insignifiant. Dans ces conditions, la laideur serait synonyme de la beauté et représenterait une certaine esthétique. Qu'elle serait ainsi cette laideur belle ou cette belle laideur qui semble lancer un défi à l'esthétique en général et à l'esthétique romanesque de René Philombe en particulier ? En d'autres termes, l'esthétique romanesque de René Philombe dans *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* ne se résume-t-elle pas simplement en un jeu de mots, un vœu littéraire ou alors en une simple illusion de l'esprit de la part du critique d'un auteur en général et d'un auteur camerounais, africain en particulier ? Dans notre démarche, nous aurons aussi à cœur de parler du style de René Philombe.

Chapitre VI

Regards synoptiques et antithétiques

Pour l'étude comparative des trois romans de René Philombe nous avons choisi d'examiner les tableaux les plus significatifs pris dans leur présentation : les lieux, les personnages, la faune et la flore.

Tableau comparatif des noms de lieux

<i>USBZ</i>	<i>SMC</i>	<i>BNAM</i>
Yaoundé/Ongola (v)	Mbani (vg)	Bafoussam (v)
Olézoa (q)	Briqueterie (q)	Doumé (v)
Mvolyé (q)	Yaoundé(Ongola) (v)	Tcholliré (v)
Nsimeyong (q)	Mvaa (vg)	Douala (v)
Cameroun (p)	Mendoum (vg)	Yabassi (v)
Guinée espagnole (p)	Messa (q)	Mantoum/Mantum (vg)
Falandi Po (v)	Garoua (v)	Maroua-Salack (v)
Afann-Oyo (vg)	Foumban (v)	Yoko (v)
Zangali (vg)	Tala (vg)	Kondengui (q)
Pala (vg)	Douala (v)	Yaoundé (v)
Nkol Manda (vg)	Lac Municipal (q)	Cameroun (p)
Mfandena (vg)	Quartier 'Mozart' (q)	Bangwa (vg)
Nkol Owondo (vg)	Mbam (d)	Nkongsamba (v)
Nkol-Ombani (vg)	Obala (v)	Mbalmayo (v)
Beti-Belongo (vg)	Europe (c)	Makénéne (vg)
Afrique (c)	Cameroun (p)	Lambaréné (v)
Sikasso (v)	Mvolyé (q)	Afrique (c)
Bissandougou (v)	Mbalmayo (v)	Perpignan (v)
Dahomey (p)	Tchad (p)	Baden-Baden (v)
	Égypte (p)	Europe (c)
	Lybie (p)	France (c)
		Meki (q)
		Ghana (p)
		Guinée (p)
		Mali (p)
		Algérie (p)
		U.R.S.S. (p)
		Allemagne (p)
		Chine populaire (p)
		Cuba (p)
		Tsinga (q)
		Nlongkak (q)
		Nkol Azombo (vg)

		Kongolo (vg)
		Kribi (v)

Légende : v = ville ; vg = village ; q = quartier ; d = département ; p = pays ; c = continent.

Ressemblances :

- Le lieu de chaque récit est l’Afrique, précisément le Cameroun.
- La capitale est présente dans les trois romans.
- Aucun de ces récits ne reste confiné dans un espace géographique restreint, ils se déplacent d’une ville à une autre, d’un village à un autre, d’un quartier à un autre.
- D’autres pays africains font leur entrée au cours de chacun des récits.

Dissemblances :

- Le nombre de lieux est plus important dans *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard*, il montre une plus grande ouverture non seulement au Cameroun mais aussi vers les autres pays, voire les continents.
- L’Europe est largement citée dans le troisième roman (*BNAM*) mais l’est aussi dans *Sola ma chérie*.

Tableau comparatif des noms des personnages

<i>USBZ</i>	<i>SMC</i>	<i>BNAM</i>	
Samba Nsi	Etoga	Amvuna (Amvouna)	Boyomo
Nsi Atangana	Nama	Nga- Zanga	Atangana
Ombala Nga Nugsa	Okala	Bedi-Ngula	Mekinda Kolinx
Kuya	Mebana	Kamdem	Ekunda
Tumbé	Ateba	Ibrahima	Nkulbu
Ateba Kansë	Ossanga (Linus) (c)	Owono	Okali (Athanase)
Azombo	Onana	Mouchili	Medzo (c)
Yoanes Mbarga (c)	Ateba Mimba	Bitchoka	Mebana
Marcus Ateba	Katarina(Karalina)	Samba	Elias Manda
Matias Fouda	Mollo	Machia	Obono Makrita
Yacob Ayissi	Anaba	Abessolo	Kaza
Yosef Essomba	Sola	Wankam	Manda
Simon Medzo	Mba Biwolé	Moubitang	Zanga Joseph
Mbonga Malida	Nkonda (Aloys)	Alirou	Kungu
Abugu	Ngali	Ekwala	Atouba Karalina
Mvondo Ngomba Mba	Sama	Saliou	Rosalia
Engamba Nkodo Engamba	Ekuma	Njoké	Abudi (Aboudi)
Angunda Ebogo Engamba	Olama	Mandengue	Bela Ovolong
Andela	Abongo	Mohamadou	Abuna
Menzanga	Bella	Fouda	Okali Bilaï
Ekunda	Justine Mballa	Njoya	Zanga Okali
Ngali	Assomo Nanga	Ruben Um Nyobé	Tzogo-Mama

Angula Beti be Nanga	Bilounga Martha	Saliou Ibrahima	Ndzana
Mevungu	Kulu Mendomo	Nyamsi	Bilunga
Ntonga Mebenga	Enama	Isabelle	Bidima
Mevungu Mbala Ovundi	Enama Koh	Belinga Filbert	Ateba
Mekula	Koh Mbala	Aloga Zamorra	Ebondje
Nanda Samba	Bidzogo	Dr Olinga	Biwolé
Samba Nkodo	Bikila	Tekam	Abada
Ebogo Nkodo	Manga	Madiba	Ovoundi
Nanga	Bilola	Kono	Ambono
Mbassi Nanga	Tsango (Pascal / Fifi)	Massaga	R. P. Baezer (m)
Mevungu Mbassi	Ongali	Botiba	Ursula
Nkodo Mevungu	Ohandza	Samba	Maguida
Elandi Nkodo	Joseph Abumu	Emog	Abondo
Ebongo	Ondoa Mengué	Ambassa	Alima
Bandolo	Andela	Amidou	Etoga Lucien
Mbala-Menduga-Ovundi	Lucas Medzo	Tombo (M. et Mme)	Onana
Mayor Dzomnigi	Bibiane Ndzengue	Lili (Elise Schröder)	Bebela
Mvulmetara	Jean Etaba	Bernard (Delagard)	Beyidi
Lieutenant-colonel Huti	Medzo	Dr Albert Schweitzer	Avula
R. P. Marius (m)	Essomba	Françoise	Mbagui
Mgr. Gottel (m)	Cecilia Eyenga	M. et Mme Damaris	Oloa
Père Scroock (m)	Bernard Ateba	Magné	Akogo
Révèrend Père Dorgère (m)		Floribert (Bedi-Ngula)	Ntiga
Docteur Jamot		Papa Obama	Messinga
Commandant Doubi		Altini	Obama
		Belinga Ada	Essimi
		Saloma (Salo)	Ongandi
		Ekobena	Maguida
		Ada	Assumu
		Effala	Ndomo
		Momo	Kameni
		Ngo-Songo	Ambella
		Kunde	Mbeyin
		Dr Kwame Nkrumah	Binsoka
		Dr Solo	Engongomo

Légende : m = missionnaire ; c = catéchiste

Ressemblances :

- Les noms qui composent ce tableau sont d'origine beti, à l'exception de quelques noms européens dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*.

- Nous constatons une majorité de personnages masculins pour les trois romans même si l'équilibre est presque atteint dans *Sola ma chérie*.

- La présence de religieux missionnaires ou de catéchistes est attestée dans les trois romans.

Dissemblances :

- Le foisonnement des personnages dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* apparaît immédiatement, ce qui laisse à penser que ce récit a une portée étendue territorialement et sociologiquement.

- Nous avons relevé la présence de religieux missionnaires européens dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* mais surtout dans *Un sorcier blanc à Zangali*.

- Dans *Sola ma chérie*, nous constatons l'absence de personnages étrangers.

Tableau comparatif de la faune

<i>USBZ</i>	<i>SMC</i>	<i>BNAM</i>
Bêtes sauvages	Bêtes sauvages	Bêtes sauvages
panthère (s)	vipère (f)	singes (f)
éléphant (s)	oiseaux-gendarmes (b)	serpents (f)
lion (s)	perdrix (b)	léopards (s)
tortue (b)	panthère (s)	tortues (b)
antilope (s)	hyène(s)	boa (s)
perroquets(f)	charognards (s)	vipère (b)
boa (s)	chimpanzé (f)	hiboux (b)
Perdrix (o)	tigre (s)	chimpanzés (f)
singes (f)	lion (s)	caïmans (fl)
buffles (s)	loup (b)	hippopotames (fl)
écureuil (b)		rats (av)
chauve-souris (av)		écureuils (b)
pangolin (f)		gorilles (f)
serpents (f)		
Animaux domestiques	Animaux domestiques	Animaux domestiques
chien (ad)	chat (ad)	canards (af)
porc (af)	poulets (af)	bœufs (af)
chèvre-mère (af)	cabris (af)	moutons (af)
poulets (af)	coqs (af)	chien (ad)
agneaux (af)	moutons (af)	souris (av)
chat (ad)	béliers (af)	cabri (af)
moutons (af)	porcs (af)	bélier (af)
souris (av)	bœuf (af)	poulet (af)
porcelets (af)	truie (af)	porcs (af)
	veau (af)	coq (af)
	chiens (ad)	
	chèvre (af)	
	poussins (af)	

Légende : s = animal de la savane ; f = animal de la forêt ; b = animal des bois ; fl = animal vivant dans les fleuves ; o = oiseau ; ad = animal domestique ; af = animal de ferme ; av = animal vivant à proximité d'un village.

Ressemblances :

- Dans la première partie du tableau, nous pouvons noter une multitude d'animaux de la savane et des forêts dans les trois colonnes ce qui veut dire que nous sommes en pays tropical.

- Dans la deuxième partie nous avons une dominance des animaux de ferme et de basse-cour ainsi qu'une présence d'animaux domestiques, ceci témoigne d'une vie de village.

Dissemblances :

- La première partie du tableau nous montre aussi la présence de la proximité d'un fleuve dans *Bedi-Ngula*, l'ancien maquisard.

Tableau comparatif de la flore

<i>USBZ</i>	<i>SMC</i>	<i>BNAM</i>
raphia (fv)	lianes (ps)	arbustes (a)
bois d'ébène (b)	bambou (b)	cacao (f)
plantes grimpantes (ps)	sissongos (pl)	épines (ps)
bambou (b)	orties (ps)	igname (l)
légumes (l)	piment (l)	riz (l)
noix de palme (l)	palmes (pl)	arachides (f)
tubercules de manioc (l)	vin de palme (al)	noix de palme (f)
feuilles de manioc (l)	huile de palme (al)	baobab (a)
tabacs (p)	manioc (l)	raphia (fv)
sésame (l)	cacao (f)	tabac (pl)
arachides (f)	fibres végétales (fv)	sissongo (pl)
concombres (l)	noix de cola (f)	feuilles de manioc (pl)
palmiste (pl)	palmiers à huile (pl)	oranges (f)
palmiers (pl)		colas (f)
maïs (pl)		cacaoyers (pl)
sissongo (pl)		poteaux (b)
arbustes (b)		chaume (fv)
papayes (f)		manguiers (pl)
baobab (a)		palmistes (pl)
ignames (l)		café (pl)
bananes (f)		ronces (ps)
kolas (f)		haricot (l)
landa (b)		bambou (b)
akom (b)		bananes (f)
cacaoyers (pl)		bois (b)
savane (fv)		fleurs (f)
fruits sauvages (f)		savane (fv)
		palmier-raphia (fv)
		tubercules de manioc (l)
		ananas (f)
		avocats (f)
		épines

		bananiers (pl)
		orties
		safoutiers (pl)
		buissons

Légende : fv = fibre végétale ; b = bois d'exploitation ; l = légume ; f = fruit ; pl = plantation
a = arbre ; ps = plante sauvage ; al = alimentation ; f = fleurs.

Ressemblances :

- Nous avons la présence de fruits, de légumes et de plantations que nous retrouvons en milieu tropical, dans ces trois récits.

Dissemblances :

- Dans *Sola ma chérie* nous avons un développement plus restreint de l'environnement.

- Dans *Un sorcier blanc à Zangali* nous pouvons mieux imaginer ce que constitue la subsistance de la population dans les villages.

- Dans *Bedi-Ngula l'ancien maquisard* nous avons un étalement large des plantations et de l'économie qui en découle.

Chapitre VII

L'esthétique et le style, leurs fondements

I. Fondements de l'esthétique et style dans Un sorcier blanc à Zangali

Préliminaires : *Un sorcier blanc à Zangali* ou un 'roman colonial'

Lorsque nous définissons le terme esthétique comme beauté ou tout ce qui en a les traits et qui correspond aux canons de la beauté, qui sont souvent relatifs et personnels, on peut trouver de l'esthétique romanesque dans tous les romans du monde, qu'on y trouve de beaux paysages ou non, de beaux personnages ou non, de belles intrigues ou non, et même,

dans l'évocation des événements historiques malheureux qui ont marqué l'Histoire d'un continent ou d'un peuple. C'est le cas du phénomène de la colonisation, de la crise de la Grande Guerre (1914-1918) qui ont inspiré bon nombre d'écrivains comme René Philombe, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, pour ne citer que ces romanciers camerounais qui se sont illustrés par leur belle plume.

L'exemple d'*Un sorcier blanc à Zangali* (1969) qui nous préoccupe ici est très révélateur à ce sujet. Il met en scène un 'sorcier blanc' (un anonyme) dont il faut préciser l'origine, et surtout ce nom, Zangali, qui sonne de façon singulière aux oreilles du lecteur et qui a peut-être une signification. L'on est tenté de nous poser les questions suivantes : quel est l'objet de la visite du sorcier blanc à Zangali ? Qui l'a invité ? Comment les habitants de Zangali vont-ils le recevoir ?

En regardant le contexte sociopolitique dans lequel le Cameroun et Philombe se trouvent dans les années 60, il ne fait pas de doute que nous sommes en pleine période coloniale et plus précisément en période postcoloniale. C'est donc la colonisation (un événement historique) qui est à l'origine de l'écriture d'*Un sorcier blanc à Zangali*. Le romancier en effet, apporte sa pierre sur ce poignant sujet qui fait couler beaucoup d'encre aux littératures coloniales francophones de son époque, comme par exemple Nelly Lecomte, dans son ouvrage intitulé *Le roman négro-africain des années 50 à 60* (1993) lorsqu'elle affirme :

L'histoire des romans (l'ensemble des événements racontés), avec les temporalités qui lui sont propres, est intégrée dans le tissu sophistiqué du récit (le discours oral ou écrit qui raconte les événements), alors que la temporalité de ce récit, peu concrète, est perceptible à travers les événements à l'histoire du récit³³⁴.

Autrement dit, le récit du roman est une combinaison entre le temps et les événements. C'est une histoire bien menée où n'apparaît qu'un 'tissu sophistiqué', une harmonie, un art. *USBZ* serait ainsi une recombinaison, une reconsidération des événements, des gestes, des paroles des colons et des colonisés. En un mot, nous pouvons avancer que nous nous trouvons face à un 'roman colonial' qui raconte la rencontre entre un Blanc et des Noirs au Cameroun et plus précisément dans un village appelé Zangali où les personnages, les lieux et les espaces évoqués, la faune, la flore, bref, le riche contexte culturel camerounais occupent une place de choix. L'on peut se poser la question de savoir comment la colonisation et la culture

³³⁴ *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit., p. 159.*

camerounaise s'harmonisent-elles ou se repoussent-elles, mais continuent, malgré tout, à susciter de l'admiration chez le lecteur de l'œuvre de René Philombe ? Que peut-il en sortir ? Assurément, quelque chose d'original et de spécifique qu'on peut appeler l'esthétique romanesque de Philombe. Aussi, allons-nous, tour à tour, nous pencher sur *USBZ* à travers l'espace / temps colonial, l'argument poétique et enfin l'argument philosophique.

1. Fondements de l'esthétique

USBZ et l'espace / temps colonial

Dès la première page d'*Un sorcier blanc à Zangali*, le décor est planté. L'espace et le temps sont donnés avec précision. Nous sommes en 1915... à Yaoundé, capitale politique du Cameroun. Ces deux données, historique et géographique, situent le lecteur et lui donnent envie d'en savoir davantage sur le roman de René Philombe. Elles nous plongent entre autres dans les souvenirs de la Première Guerre mondiale et dans la cité capitale que les colons appellent 'Yaoundé' et les colonisés, 'Ongola'³³⁵. Deux dénominations qui ne sont pas la traduction de l'une par l'autre et qui, par conséquent, ne signifient pas la même chose. Yaoundé est l'altération du terme ewondo et Ongola, étymologiquement, signifie, en ewondo, clôture. On voit ainsi comment un même lieu ou espace renvoie à une tribu d'une part, et à une barrière d'autre part. Il s'agit là des éléments linguistiques et stylistiques révélateurs qui mettent le lecteur en condition et le prépare à aborder avec intelligence l'œuvre de René Philombe. *USBZ* ne tombe donc pas du ciel, c'est un roman qui s'inspire de l'Histoire et qui a des ramifications au Cameroun et particulièrement à Yaoundé.

Le romancier lui-même qualifie cette tranche de l'Histoire d' 'Enfer social'³³⁶ et c'est le premier chapitre de son roman où est fortement soulignée la présence des forces allemandes (Ndjamann), françaises (Fulensi) et colonisées ; de deux langues : le français et l'ewondo ; de deux temps (externe et interne) et qui seront aux prises tout au long du récit du roman.

Avec l'année 1915, qui constitue le temps externe du roman, parce qu'intervenant en dehors du temps d'*USBZ* (1969), mais, qui l'influence largement, on peut dire que Philombe, dans son roman, compose ou construit son temps. En effet, il est à cheval entre plusieurs temps : le passé, (la colonisation est désormais un souvenir), le présent (les séquelles et les cicatrices de la colonisation n'ont pas encore disparu) et le futur, car son roman est aussi

³³⁵ *USBZ, op. cit.*, p. 7.

³³⁶ *Idem*, p. 7

destiné à la postérité. *USBZ* ne serait-il pas alors un roman qui n'appartient à aucun temps précis, mais que l'Histoire veut à tout prix récupérer ?

***USBZ* et l'espace / temps colonial passé**

Il s'agit d'un espace / temps passé, comme nous l'avons dit plus haut, lié aux événements historiques que sont la Grande Guerre et la colonisation. Mais, avec René Philombe, dans *USBZ*, on a l'impression que ce temps n'est pas du tout passé, il est toujours présent et l'ambiance générale d'Ongola correspond parfaitement à ce temps.

*Ongola n'avait qu'à y adresser des notes de service et, quelques jours plus tard, toutes les autres chefferies de la circonscription en étaient touchées. Dans un pays où le problème des moyens de communication demeurait encore entier, cette procédure s'avérait fort expéditive*³³⁷.

Aujourd'hui encore, la cité capitale continue à jouer ce rôle. Elle est au centre des décisions administratives et politiques qui concernent tout le pays. Ici, le roman de Philombe apparaît comme un témoignage, un moment où l'impressionnisme et le probabilisme ne sont pas à l'ordre du jour. C'est le réalisme des événements et des faits qui prévaut et s'impose dans l'œuvre. *USBZ* pourrait ainsi être classé comme un roman colonial réaliste, par opposition au roman colonial idéaliste qui aurait ses fondements sur la colonisation, bien sûr, mais qui laisserait imaginer son contexte originel au lecteur.

Avec l'espace / temps réel passé, Philombe écrit *USBZ*, il fait de l'art, non sans le savoir, mais d'une façon consciente et délibérée, à partir de l'actualité sociale et politique courante de son pays qui défie la chronique. Il veut faire rêver son lecteur dans l'espace et le temps qu'il a vécu lui-même à un moment donné, il veut re-voir, re-visionner avec lui la colonisation. On peut ainsi dire que c'est un roman qui saisit l'espace / le temps passé pour l'introduire dans l'espace / temps présent, autant qu'il peut le faire. L'espace / temps de la colonisation apparaît ainsi comme un espace / temps qu'on peut 'dompter', mettre à sa portée et manipuler à sa guise. C'est un espace / temps qui 'détruit' un événement historique comme la colonisation pour le reconstruire et le proposer au public, non plus sous une forme purement historique où les événements sont agencés chronologiquement, mais de façon désordonnée et arbitraire. La période de la colonisation (1884-1914) serait par conséquent à

³³⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 8.

considérer dans *USBZ* comme une ‘falsification’ de l’Histoire moderne camerounaise qui obéit non plus aux canons de la science Histoire, mais à ceux relevant de la littérature en général, et du roman en particulier. C’est une période ‘revue et corrigée’ dont seuls les initiés au roman colonial détiennent désormais le secret. C’est dire qu’*USBZ* n’est pas à la portée du premier venu, car il s’insère dans un contexte de colonisation bien défini qui est celui camerounais et qui est difficile sinon impossible de retrouver ailleurs. L’on peut dire, et à juste titre, autant de pays africains, autant de colonisations ; autant de colonisations, autant de romans africains. A chaque peuple, son histoire de la colonisation falsifiée et reproduite par le roman !

Autrement dit, l’espace / temps colonial d’*USBZ* est unique et ne saurait être celui de tout autre pays africain qui a aussi connu la colonisation. C’est lui qui a inspiré à Philombe *de créer la beauté et de provoquer en nous une émotion spécifique*³³⁸, ... selon la conception classique du roman. Ainsi, avec un passé ‘laid’, lugubre, le romancier est capable de ‘créer la beauté’, entendons, l’esthétique romanesque. L’espace / temps colonial passé sort ainsi de *sa barbarie [...] de ces viols, ces razzias, ces rapt, ces scènes humiliantes, ce manque total de respect envers les calvities les plus respectables du peuple ! ... C’était plus révoltant, et partant plus douloureux*³³⁹ pour entrer dans une phase paisible, agréable. L’espace / temps colonial passé serait ainsi une source de beauté qui vient ‘effacer’ le passé, donner de l’espoir et l’envie de voir de beaux moments. Ce que, heureusement, Philombe a fait avec la publication de son œuvre *USBZ*. On peut ainsi dire que le roman de Philombe est l’addition ou la combinaison du temps externe au roman et du temps interne du romancier. Ce qui n’est pas le cas dans tous les romans. Nous sommes par conséquent en face d’un roman original qui continue à faire de la colonisation non seulement un sujet d’étude intéressant pour les générations actuelles, mais également un devoir de mémoire aussi bien pour les anciens colons que pour les anciens colonisés, surtout lorsqu’on se rend compte que la colonisation existe encore aujourd’hui dans certains coins du monde. Philombe, à travers son œuvre, semble mettre les uns et les autres en garde sur cet espace / temps colonial passé qui a la peau dure et qui pourrait refaire surface, sous une autre forme, si on n’est pas vigilant.

Dans *USBZ*, il existe également un espace / temps colonial émotionnel qui, heureusement, n’est pas le privilège d’une race comme le pense une certaine littérature, et qui vient compléter le tableau de l’ancienne conception de la littérature. Nous en avons pour preuve ce propos du R. P. Marius à Azombo et ses parents au moment des adieux :

³³⁸ QUE SAIS-JE ? *Critique Littéraire*, p. 101.

³³⁹ *USBZ, op. cit.*, p. 10.

Le R. P. Marius parla d'une voix brisée par l'émotion. Il dit à son filleul de rester, d'aller chercher ses affaires le lendemain chez Yacob Ayissi, le cuisinier. Il exprima l'espoir que la séparation ne serait pas définitive, grâce à Dieu³⁴⁰.

Le missionnaire souffre de se séparer de ses amis. Il démontre par là que rien de ce qui est humain ne lui est étranger, et qu'il y a, en effet, un temps pour tout comme dit la Bible³⁴¹. C'est pour lui le temps des émotions et de l'affectivité qui va de pair avec le temps réel, c'est-à-dire, celui de la colonisation. À ce sujet, Nelly. Lecomte affirme :

Le temps subjectif se superpose au temps réel. Le sujet quitte le temps réel à un moment donné pour se restructurer dans un autre temps, que l'on pourrait appeler le temps de la « vérité sentie »³⁴².

Pour N. Lecomte, c'est le sujet qui se déplace et va à la recherche de la 'vérité sentie'. Or, lorsque nous considérons le temps réel comme le temps ambiant de la colonisation au cours duquel Philombe a écrit *USBZ*, on se rend compte qu'il n'y a pas un temps de déplacement du sujet à part et un temps réel à part, mais plutôt un seul temps qui, au bout du compte, ne représente qu'une seule 'vérité sentie'. En d'autres termes, le sujet subit à la fois le temps réel et le temps subjectif émotionnel. Ou encore, le temps des conséquences de la colonisation dans *USBZ* ne s'est pas fait attendre, aussitôt que la colonisation s'est installée au Cameroun les colonisés ont commencé à la sentir comme un mal pour la société. Le R. P. Marius reconnaît les méfaits de l'intrusion colonisation en ces termes :

Il [le R. P. Marius] reconnaissait tout cela maintenant. Et il reconnaissait que la présence sur le territoire des Administrateurs constituait une couverture importante autour de l'action apostolique. Il se demandait si, en voulant apporter la paix de l'Évangile en Afrique, le missionnaire ne contribuait qu'à apporter en réalité, les horreurs d'une guerre latente, qui n'attendait que la bonne saison pour germer et sévir ? Il lui paraissait désormais difficile de refuser aux colons blancs le nom de « provocateurs barbares ». Chambarder les coutumes les plus sacrées d'un peuple constitue bel et bien un acte de provocation ! Et ce grand chef camerounais condamné à cause de lui, que lui avait-il fait³⁴³ ?

³⁴⁰ *USBZ, op. cit.*, p. 37.

³⁴¹ B. J., A. T., *Livre de l'Ecclésiaste*, 3.1.

³⁴² *Le roman négro-africain des années 50 à 60, op. cit.*, p. 80.

³⁴³ *USBZ, op. cit.*, p. 185.

Le colon missionnaire fait ici en quelque sorte son examen de conscience et accuse le phénomène colonial. Il évoque notamment ‘les horreurs d’une guerre latente’, la provocation des colons blancs et la condamnation à mort d’un chef camerounais : trois grands moments d’angoisse, d’émotions chez les colonisés liés à la simple présence effective des colons en Afrique. Philombe, en effet, réussit à combiner la ‘beauté’ de l’espace / temps de la colonisation et les émotions pour en faire une littérature, un art admirable digne de représenter son esthétique romanesque. C’est dire que des mauvais traitements que les colons ont infligés aux colonisés, de la laideur et des côtés négatifs de la colonisation, on peut développer une littérature en mesure de satisfaire notre curiosité en matière d’esthétique chez Philombe. La beauté étant relative et les émotions toujours ressenties devant tout objet d’art, rien ne fait défaut pour qu’on puisse être pleinement en littérature, fût-elle ancienne, et parler d’esthétique romanesque dans notre roman colonial ou alors lui reconnaître cette noble vocation.

Positivement, l’espace / temps de la colonisation a aussi produit des sentiments de satisfaction et de joie notamment chez le R. P. Marius, à Beti-Belongo, lorsqu’il a vu son champ surgir de terre dans ce village maudit (un cimetière) où le missionnaire y a été envoyé sans doute pour mourir comme ses précédents habitants. Le narrateur souligne :

Aussi, fut-il [le R. P. Marius] heureux de constater que dans ces lieux isolés, poussaient encore sous les fourrés et les buissons, quelques pieds de plantes vivrières – survivance des champs laissés à la nature. Il ne se contenta pas dès les premiers jours, de glaner des vivres mais il mit en pratique ses vastes connaissances agricoles pour perpétuer les cultures. C’est ainsi qu’après deux mois, un grand jardin potager et un champ se développaient agréablement.

Quelle n’a été la joie du R. P. Marius en voyant Azombo et Andela prendre à cœur leurs responsabilités dans cette entreprise commune³⁴⁴ !

Le missionnaire est joyeux et fier de son travail et de ses compagnons : Azombo et Andela. Il a réussi à mettre son temps de la colonisation / évangélisation un beau temps de transformation et de conversion de Beti-Belongo en village habitable, propice à l’agriculture et à l’apprentissage. Il célèbre sa victoire sur le défi qui lui a été lancé de laisser sa peau à Beti-Belongo (au cri des Beti), d’être le parrain et l’éducateur d’Azombo (le courageux) et de conduire Andela (au-delà) en de ça de ce qu’elle était avant leur rencontre à Pala. Il s’agit des moments de bonheur que Philombe glisse habilement dans les moments de colonisation et qui

³⁴⁴ USBZ, *op. cit.*, pp. 139-140.

donnent à son roman un équilibre, une harmonie qu'on ne retrouve que dans un bel objet d'art. Voici ce que nous dit le romancier du R. P. Marius et de ses compagnons :

Les deux adolescents avaient, l'un et l'autre, délaissé leurs muscles molasses de clergeon et de princesse, et ils s'étaient taillé les muscles endurants des conquérants de la jungle. L'exemple du missionnaire européen les avait entraînés comme dans un grand courant de dynamisme. Au fil des jours, une mystérieuse transformation s'était progressivement opérée en eux.

Ceint d'une force et d'un courage héroïque, Azombo faisait rage parmi la végétation. Comme s'il s'agissait de véritables ennemis, il abattait les arbres avec une haine implacable. [...] Et puis, surtout Azombo n'avait plus horreur ni peur de fouler ces ossements humains. Des crânes l'avaient beau accueillir [sic] partout avec des rires menaçants, il ramassait ces sinistres détritiques, à larges brassées, pour les enfouir dans une fosse.

Andela n'était pas en reste. Elle donnait au travail le meilleur d'elle-même, prouvant ainsi qu'une belle princesse avait mieux à faire que de s'alanguir oisivement à longueur de journée au fond du harem paternel.

Elle se réveillait en même temps que les hommes, s'en allait faire ses ablutions, allumait le feu et, suivant les indications du R. P. Marius, accommodait le petit déjeuner. [] On la voyait manier la houe avec entrain et dextérité³⁴⁵.

L'espace / temps réel de la colonisation (au sens de mauvais traitements, de sévices) est devenu synonyme de développement social, d'éducation. En effet, on assiste ici à l'embellissement du fait colonial et à une incitation à le poursuivre. L'image que donne le R. P. Marius traduit le souci de sortir les colonisés du sous-développement sous toutes les formes et de faire en sorte qu'ils éprouvent des sentiments de joie, de bonheur. Le fait, pour les colons, de se retrouver au Cameroun en un lieu et en un temps donné ne les met plus sur le banc des accusés, des envahisseurs, mais tout simplement sur la rencontre de l'homme avec son semblable en vue de fraterniser et de s'entraider. Le déplacement d'un 'sorcier blanc' à Zangali n'a donc plus rien d'étonnant, de scandaleux, même s'il s'inscrit dans un contexte colonial, au contraire il répond aux critères d'exemplarité d'une belle amitié (on dirait un bel art), d'une émotivité et d'une affectivité dont se réclame toute littérature.

Philombe démontre ainsi par là que toutes les colonisations ne sont pas mauvaises dans le fond, mais que toutes concourent à produire chacune une esthétique romanesque qui a ses fondements ou qui est influencée par le fait colonial. La colonisation apparaît ainsi comme le ciel qui tombe sur la tête des colonisés ou alors un vent qui souffle dans tous les sens et qui laisse ses traces partout. C'est le ciel étoilé et ténébreux à la fois qui est en mesure de sortir

³⁴⁵ USBZ, *op. cit.*, pp. 140-141.

toutes formes d'esthétique romanesque. Peut-on ainsi, dire que le fait colonial et l'engagement littéraire et philosophique de René Philombe sont confondus ou imbriqués l'un dans l'autre ? Autrement dit, le contexte colonial (espace / temps réel passé) dans lequel Philombe a écrit *USBZ* était-il favorable ou non pour son engagement littéraire ?

En considérant cette question fondamentale de Jean-Paul Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947) qui a fait l'objet d'un ouvrage célèbre qui porte le même titre, on note :

Trois questions : qu'est-ce qu'écrire ? Pourquoi écrire ? Pour qui écrit-on ? ... Sartre répond ceci. Écrire, c'est agir d'une certaine manière, en désignant, en montrant ; l'écrivain a choisi un mode d'action secondaire, une « action par dévoilement » : il « dévoile le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes », « pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité ». Tout ouvrage littéraire est donc un appel, puisqu'il « propose le monde comme une tâche à la générosité du lecteur ». Aussi un ouvrage vise toujours un public particulier qu'il exprime d'une certaine manière, et en contient en lui-même l'image. On peut dès lors dire que c'est le public qui appelle l'écrivain, pose des questions à sa liberté : tout ouvrage est « allusif », et souvent n'est pas compris en dehors de certaines conditions historiques³⁴⁶.

D'après cette citation, Sartre répond à la question qu'est-ce que la littérature ? en se référant à l'écriture. Littérature et écriture sont donc indissociables, ce qui compte pour l'un compte aussi pour l'autre. Si donc Philombe a écrit, c'est qu'il a agi, et donc qu'il s'est engagé littérairement pour prendre une position par rapport à une situation donnée. Cette position peut être la défense, la dénonciation ou la réfutation, non seulement dans le camp des colons, mais également dans celui des colonisés, car le fait colonial n'est pas et ne sera jamais l'exclusivité d'une race, d'un continent ou d'un peuple. L'engagement littéraire serait ainsi 'un appel' adressé à tous, sans exception, à ne pas croiser les bras devant un phénomène comme celui-là qui a particulièrement marqué les Africains en général et les Camerounais en particulier.

*Aïe, au temps de nos pères les Ndjamann³⁴⁷ ! ... ou encore
Ce sont les Allemands qui avaient importé au Cameroun cette épidémie
d'un genre nouveau. Terrifiante, leur occupation devint plus terrifiante encore,
lorsque les populations respirèrent à pleines narines, les odeurs de sang de la
première guerre mondiale³⁴⁸.*

³⁴⁶ *La critique littéraire, op. cit.*, pp. 101-102.

³⁴⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 15.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 9.

Un tableau tellement sombre qui se passe de commentaires. Mais, on a le sentiment qu'avec Philombe, l'engagement littéraire consisterait ici à écrire sur la colonisation et ses méfaits aussi bien dans le camp des colons que des colonisés, à dénoncer publiquement toutes les atrocités et les humiliations infligées à l'homme tout court, dans cet espace / temps, et non seulement aux colonisés. L'acte de dénonciation serait à la fois un engagement littéraire et une forme d'esthétique romanesque parce qu'elle vise ce qui est beau, ce qui revalorise l'homme et peut lui redonner sa dignité. C'est dire que l'esthétique romanesque de Philombe ne s'arrête pas seulement à la beauté contenue dans une œuvre, en tant qu'œuvre d'art, elle se prolonge également dans tout ce qui est digne d'intérêt, dans tout ce qu'on peut considérer comme valeur, même sur le plan religieux.

C'est ainsi qu'en l'an de grâce 1899, le jeune pallotin Marius arrivait à la mission catholique de Mvolyé³⁴⁹.

Cette date fait écho au débarquement des premiers missionnaires au Cameroun en 1890, c'est-à-dire, dans l'espace / temps de la colonisation. Colonisation et évangélisation doivent désormais faire route ensemble. L'Abbé Jean Zoa (à l'époque) s'est intéressé à cette cohabitation historique dans un ouvrage intitulé *Pour un Nationalisme chrétien au Cameroun (1957)* dont nous avons un petit extrait en guise d'épigraphe à la page six d'*Un sorcier blanc à Zangali*. Il précise à son public que :

«L'équivoque naît de la simultanéité de l'évangélisation et de la colonisation. Le même pays nous a envoyé et le soldat et l'administrateur et le commerçant et le missionnaire apôtre. Parfois ils ont voyagé dans le même bateau. Solidarité toute historique mais capable de faire entrevoir l'état d'âme de malaise et de gêne chez les néophytes camerounais. Qu'il y ait des confusions, qui pourrait s'en étonner ? Qu'il y ait une certaine défiance, qui pourrait raisonnablement s'en offusquer ? »

La précision valait la peine, parce que les affaires de Dieu ne sont pas à confondre avec les affaires politiques et administratives. Ou encore, la colonisation et l'évangélisation ne riment pas, tandis que l'un est perçu comme une exploitation de l'homme par l'homme, l'autre au contraire est perçu comme une bonne nouvelle, une libération, un message où il n'y a plus ni Noir, ni Blanc ; ni Africain, ni Européen, mais seulement des hommes ayant le même Dieu.

Dans *USBZ*, le R. P. Marius et ses ouailles représentent cette catégorie de personnages qui croient que Dieu est une valeur, que l'amour de Dieu et du prochain constituent le

³⁴⁹ *USBZ, op. cit.*, p. 135.

message fondamental de Jésus, même si, en toile de fond, on est dans l'espace / temps de la colonisation et qu'elle est bel et bien effective et fait des ravages.

Qu'est-ce qui pouvait y faire obstacle ? Rien ! Même pas ces injures publiques, ces menaces humiliantes, ces actes de vandalisme, ces coups de poing et de pied dont il abreuvait paternellement et pieusement ses ouailles couleur d'ébène ! Sa conscience était tranquille et exempte de problèmes. À son arrivée, ses confrères lui avaient formellement recommandé : « En Afrique noire, l'évangélisation ne va pas sans quelques engueulades et brutalités bien dosées ». Et le nouveau venu, assuré d'une absolution anticipée et permanente, engueulait et brutalisait innocemment³⁵⁰ !

Le R. P Marius compare Mvolyé où il a commencé son ministère sacerdotal et Zangali, son nouveau poste d'affectation. *Qu'il était bien à Mvolyé³⁵¹* où tout lui était permis, où il était un colon au sens péjoratif du mot. On a le sentiment que le missionnaire regrette ce bon vieux temps où le Blanc s'était donné tous les pouvoirs sur le Noir, où le 'bon sens' était l'apanage des Européens et 'le mauvais sens' rimait avec les Africains. Pourtant, au-delà de ces considérations, il y a Dieu et les valeurs chrétiennes qui n'exclut pas l'envers de la médaille et que l'homme peut pécher, quelle que soit son appartenance religieuse. Ceci veut dire que même le R. P. Marius est susceptible de prêcher autre chose que l'amour, la paix, la joie qui sont les valeurs fondamentalement chrétiennes et évangéliques, en paroles et en actions. La colonisation se présente ainsi, en termes chrétiens, comme un 'péché grave' contre cette forme de colonisation qui a de la considération pour l'homme, le respecte, le fait grandir moralement, spirituellement, physiquement, humainement...

On s'aperçoit ainsi qu'il existe plusieurs formes de colonisation et plusieurs usages de ce phénomène social. Il semble ainsi que Philombe, en brossant ce 'tableau noir' sur le christianisme et particulièrement sur la religion catholique, veut, non seulement faire prendre conscience à ses compatriotes de l'importance de cette religion importée par les colons, mais également faire réfléchir sur la ou les religions de leurs ancêtres ou religions traditionnelles, car, leurs ancêtres n'étaient pas sans Dieu / dieux, sans référence à un être supérieur auquel ils adressaient des prières et offraient des sacrifices. À ce sujet, le romancier se plaît à nous parler des fidèles de Mvolyé avec beaucoup d'humour :

Le fait est que ces foules écrasantes qui, à cette époque, s'en allaient bêler des oraisons et des cantiques latins, berçaient tranquillement une toute

³⁵⁰ USBZ, *op. cit.*, p. 136.

³⁵¹ *Idem*, p. 136.

autre conviction religieuse dans les fibres profondes de leur chair spirituelle. Néanmoins, elles ne comprenaient pas pourquoi cet homme blanc, qui s'abîmait les cordes vocales à prêcher l'amour du prochain et la crainte de l'Incréé, s'acharnait tant contre leurs dieux, symbolisés par des gris-gris de tous formats ? Quelques rares zéloteurs avaient beau argumenter autrement, mais presque toutes les têtes ne s'empêchaient pas de réfléchir : «Quoi qu'on dise, tous les blancs sont des blancs. Ils sont venus ensemble de leur pays pour nous réduire à l'esclavage, les uns physiquement et les autres spirituellement, en assassinant nos dieux protecteurs ! »³⁵²

Les colonisés 'ne comprennent pas', ils s'interrogent sur leurs dieux et leur croyance. Ils en arrivent même à une conclusion : 'tous les blancs sont des blancs', autrement dit, il n'y a pas de différence entre le colon missionnaire et le colon administrateur. Leur objectif à tous les deux est de 'tuer' le corps et l'âme. Or, toute réflexion qui va dans le sens du bien-être de l'homme, comme nous l'avons déjà souligné, et surtout qui concerne Dieu, a une connotation esthétique. *USBZ*, par ses nombreuses allusions à la Bible, ses personnages religieux, ses prières, son intérêt pour l'homme en général, est donc loin d'être une œuvre a-esthétique ou contre l'esthétique, au contraire, elle y met justement un point d'honneur sur ce côté en passant parfois par des images fortes, lugubres comme la mort, l'esclavage, l'assassinat. Et même dans ces conditions, il y a toujours lieu d'y découvrir une esthétique romanesque de grande importance.

En somme, la colonisation comme 'un objet d'art' dans l'espace / temps passé dans *USBZ* nous aura permis de réaliser qu'elle est un sujet complexe, mais riche en esthétique romanesque. C'est ainsi que nous avons découvert qu'il existe non une esthétique romanesque dans le 'roman colonial' de Philombe, mais plusieurs, tout dépend de la perception et de la définition des termes colonisation et esthétique.

Aujourd'hui, la colonisation fait partie du passé, mais, le roman de René Philombe existe, et beaucoup de pays africains dont le Cameroun sont encore en train de célébrer le cinquantenaire de leurs Indépendances. Quelle lecture peut-on faire d'*Un sorcier blanc à Zangali* dans ces conditions ?

***USBZ* et l'espace / temps colonial présent**

Dans ce deuxième volet de notre réflexion sur la colonisation et l'espace / temps, nous voulons, cette fois-ci, mettre l'accent sur le présent, c'est-à-dire, sur le regard que les

³⁵² *USBZ, op. cit.*, p. 25.

Camerounais notamment portent ou peuvent porter sur le phénomène colonial aujourd'hui à travers *Un sorcier blanc à Zangali*. Il s'agit, en fait, pour nous, de nous arrêter sur la réception du roman de Philombe dans son pays d'origine, en Afrique et dans le monde. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé d'ouvrages critiques concernant *USBZ*. Néanmoins, nous allons tenter quelques critiques sur l'œuvre que nous avons dénommée 'roman colonial'. Cette relecture ou cette critique porte principalement sur le témoignage de Philombe et surtout sur son engagement littéraire. À ce sujet, J.-C. Carloni et Jean-C. déclarent :

la critique nouvelle ne se borne pas à expliciter une pure et simple vision du monde. Elle est plus spécifiquement attentive à ce qui, dans l'œuvre, concerne l'engagement par de-là le témoignage, le choix d'une vision par de-là le représenté³⁵³.

Cette déclaration accorde la priorité à l'engagement littéraire, que peut-on dire aujourd'hui, en ce début du XXI^e siècle, de celui de Philombe ? Le romancier a-t-il écrit *USBZ* pour écrire, comme simple témoin des événements relatifs à la colonisation ou alors il a écrit pour apporter un éclairage sur ce phénomène ?

Qu'il nous soit permis de parler de l'engagement littéraire de Philombe dans chacun de ses romans et à travers le thème central qui y est abordé. Dans le cas d'*USBZ* ou le roman colonial, à travers ses 15 chapitres (voir les divisions du texte dans seuils romanesques), on a l'impression que Philombe traite du sujet de la colonisation par épisodes. Chaque épisode lui donne l'occasion de s'engager littérairement et particulièrement sur un aspect de la colonisation. Le 'récit' n'est pas tout à fait continu, linéaire, mais entrecoupé. L'on peut se demander si l'engagement littéraire de Philombe dans *USBZ* ne passe pas par ces épisodes qui, finalement, font de cette œuvre un 'roman épisodique' auquel il faut s'attendre à plusieurs engagements successifs.

Autrement dit, dans *USBZ*, l'engagement littéraire du romancier n'est pas global, mais occasionnel et ponctuel. Il répond à une préoccupation précise du moment qui tient compte de l'espace / temps. Ceci veut dire que cet engagement est susceptible d'évoluer et de s'adapter, tout dépend des circonstances dans lesquelles on se trouve. L'engagement littéraire de Philombe des années 50-60 ne saurait par conséquent être le même aujourd'hui. On pourrait ainsi trouver celui de maintenant modéré ou fanatique, violent ou pacifique, mais, dans tous les cas, toujours avec le souci de promouvoir un certain humanisme qui va justifier son action.

³⁵³ *La critique littéraire, op. cit.*, p. 103.

L'engagement d'Azombo, par exemple, de suivre le R. P. Marius à Zangali à son insu ne peut nous laisser indifférent. On a l'impression que cet adolescent représente le romancier dans son engagement littéraire qui est parsemé d'embûches. Que ce soit chez ses parents, Kuya et Tumbé, ou avec son parrain le R. P. Marius, Azombo doit toujours prendre position, il doit prendre son destin en mains. Cet extrait de sa fugue l'illustre parfaitement :

Soit par simple goût pour l'aventure, soit sous le coup des émotions fortes ressenties devant la perspective d'une séparation d'avec un homme qui était devenu pour lui plus qu'un parrain, Etienne Azombo tenait à partir. Personnellement, le R. P. Marius eût bien voulu l'emmener. Pour en obtenir l'autorisation il était descendu à Nsimyong. Mais, comme on le sait déjà, il s'était heurté à une véritable pierre d'achoppement.

Il avait été impossible à Etienne Azombo de dormir cette nuit-là. Son être rôdait autour de son père spirituel comme un chien fidèle autour de son maître. Dès qu'il avait vu ses parents profondément assoupis il était sorti de la hutte, puis ce fut une course aveugle, éperdue, presque inconsciente, dans les ténèbres. Arrivé à Mvolyé tout suffoquant, tout suant et les jambes toutes saignantes, il s'était glissé sous la bache [sic] de la Forka. Ces risques allaient-ils demeurer sans récompense ?

Azombo tenait à partir pour Zangali, même contre le refus formel de ses parents et contre l'attitude prudente du R. P. Marius³⁵⁴.

Azombo (le courageux) prend tous les risques possibles pour réussir son coup. Il a jugé bon de suivre son parrain à Zangali coûte que coûte. Son engagement est inconditionnel et même passionnel face à cette situation. Il avoisine sans doute celui de Philombe en cette circonstance précise. On a le sentiment que le romancier a perdu la tête, que son engagement est synonyme d'entêtement, de force, malgré les conseils du public, représenté ici par Kuya, Tumbé et le R. P. Marius. C'est un extrémiste qui ne souffre de la moindre contradiction et fait de la littérature, en général, et de l'engagement littéraire, en particulier, un 'combat' où on doit absolument avoir gain de cause. Le romancier serait ainsi juge et parti, un engagé littéraire qui n'exclut pas de faire usage de la force au détriment de la dissuasion, de l'apaisement. Il rejoindrait Jean-Paul Sartre qui ne fait l'économie d'aucun moyen dans l'engagement littéraire.

Dans ces conditions, on ne saurait ainsi passer sous silence la poétique dans *USBZ* qui, semble-t-il, a aussi son mot à dire dans la quête de l'esthétique romanesque qui nous préoccupe.

³⁵⁴ *USBZ, op. cit.*, pp. 67-68.

USBZ ou un argument poétique

En définissant le mot ‘poétique’ comme ce *qui est empreint de poésie, qui émeut par la beauté, le charme*, et ‘la poétique’ comme la *théorie générale de la poésie, de la création littéraire*, Le Robert de 2012 nous situe parfaitement dans l’objet de cette partie de notre recherche. En effet, en regardant de près le texte romanesque d’*Un sorcier blanc à Zangali*, on se rend compte qu’il n’est pas aussi simple. C’est un ensemble où se mêlent harmonieusement, d’une part prose, poésie, théâtre, d’autre part narration, description et dialogues. *USBZ* serait ainsi un roman, ou une prose poétique, écrit pendant l’espace / temps colonial, pour sans doute souligner non seulement le caractère poétique de la colonisation, mais aussi l’esthétique qui découle du jumelage, de la combinaison des genres littéraires.

Poétique du genre

Cette poétique, comme nous venons de le dire, concerne les genres littéraires tels que le roman, la poésie et le théâtre qui constituent *Un sorcier blanc à Zangali*. On a l’impression qu’ils interviennent ensemble dans le texte romanesque de Philombe, pour se démarquer d’une habitude, d’une tradition de présenter le roman et pourquoi pas, de le redéfinir par rapport au contexte africain. Le roman camerounais ou africain serait ainsi différent du roman européen dans sa composition artistique. Nous en avons pour preuve cette chanson poétique, improvisé, qui accompagne Ombala Nga Ndugsa dans sa mise à *plat ventre, pour se laisser assommer en bonne et due forme* ³⁵⁵:

*Ho-yà homme blanc
y a-t-il pas
dis-moi
dans ton pays à toi
des riens d’homme de ma calvitie ?
Quand tu me frappes
c’est pas mon dos que tu déchires
c’est pas mes fesses que tu déchires
c’est pas ma chair que tu déchires
mais le dos de ton père
mais les fesses de ton père
mais la chair de ton père
car je suis ton père*

³⁵⁵ *USBZ, op. cit.*, p. 11.

*ho-yà ! homme blanc
ne le savais-tu pas ?
ho-yà homme blanc ! ... [sic]356*

Ou encore cette mise en scène insolite de la femme qui comprit que le R. P. Marius lui demandait de montrer son sexe (ebonn), (voir énoncés polyvalents du tableau 7) alors qu'il voulait lui parler de son amant (ebonn).

La pauvre femme, toute éplorée et consumée par l'ardent désir de devenir chrétienne à n'importe quel prix n'hésite pas ! Elle confie sans tarder son bébé à une voisine, puis elle se place devant le R. P. Marius les jambes largement écartées. Puis, joignant le geste à la parole, elle se découvre les fesses en braillant de façon théâtrale : « Ebonn³⁵⁷ dzam dzi, a Tara ! ... »³⁵⁸

Ainsi, une chanson poétique et une scène spectaculaire qui se mêlent dans un seul roman et lui donnent un caractère polyvalent et libre ; assure en même temps, à celui-ci une poétique générique, entendons, un ensemble de techniques ou de procédés littéraires qui participent avec bonheur à l'esthétique de l'œuvre. Mais, nous avons aussi une poétique qui se manifeste au niveau de l'énoncé.

Poétique de l'énoncé

La poétique de l'énoncé concerne principalement la narration, la description et le dialogue dans *Un sorcier blanc à Zangali*. En d'autres termes, comme pour les genres, elle n'est pas confinée dans une classe d'énoncé, mais dans plusieurs à la fois. Sa liberté, en effet, est ce qui le caractérise. À ce sujet, Marthe Robert dit :

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours [...] aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace³⁵⁹ ...

³⁵⁶ USBZ, *op. cit.*, 11-12.

³⁵⁷ Le terme *ebonn*, suivant qu'on le prononce en *ewondo*, désigne soit « fiancé », « amant », soit « le sexe d'une femme ». D'où la confusion dont il est question ici. (N.d.a.). Traduction : Voici mon sexe, mon Père !

³⁵⁸ USBZ, *op. cit.*, p. 32.

³⁵⁹ Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15.

Aussi, allons-nous nous arrêter sur les trois catégories d'énoncé évoquées plus haut. Il s'agit, en fait, de rejoindre la classification de Henry Mitterrand dans *Le discours du roman*³⁶⁰, qui précise bien que :

Lorsque M. X [...] écrit un roman, au moins dans le code classique du genre, son énoncé peut se ranger dans (trois) classes fondamentales.

1. Ou bien il raconte, autrement [dit], fait se succéder des événements, avec prédominance des verbes dits d'action, des temps ponctuels [...]. Appelons cette classe : récit.

2. Ou bien il décrit autrement, fait se succéder des mentions caractéristiques, qualitatives, déterminatives, avec prédominance des verbes d'état, des qualificatifs, des groupes nominaux attributs, des temps duratifs [...]. Appelons cette classe : description.

3. Ou bien il reproduit une parole au style direct, indirect ou indirect libre. Appelons cette classe : dialogue³⁶¹.

Une précision importante qui va guider la suite de notre recherche, car elle nous permet d'aborder la poétique de l'énoncé avec la rigueur scientifique nécessaire.

Narration

Le terme narration vient du latin *narrare* et signifie raconter. Il sous entend qu'on va prendre la parole pour faire le récit d'une histoire vraie ou fausse, écrite ou verbale. Dans le roman, il s'agit de raconter une histoire 'mensongère', mais qui est pourtant 'vraie' parce qu'elle concerne l'homme en *situations*, selon la terminologie sartrienne.

Que pouvons-nous dire alors de *la narration* dans *USBZ*? Comment Philombe raconte-t-il l'histoire de son roman et qu'est-ce qui la caractérise en particulier?

Sur le plan spatial, le récit romanesque d'*USBZ* commence à Yaoundé (en ville) et se termine à Zangali (au village). Entre ces deux localités, se trouvent deux villages : Pala (probablement 'pas là') et Béti-Belongo (que les Betsi crient!). On pourrait ainsi raconter l'histoire du roman de Philombe de la manière suivante : de Yaoundé à Zangali en passant par Pala et Béti-Belongo, un missionnaire du nom de R. P. Marius vient apporter le christianisme en période coloniale, mais l'Administration brise ses espoirs lorsque le Chef Angula est assassiné par le Commandant Doubi.

³⁶⁰ Henry MITTERRAND, *Le discours du roman*, Paris, P. U. F., 1980, p. 216.

³⁶¹ *Idem*, p. 216.

Avec cette définition de Genette, on y voit un peu plus clair sur le terme de la description. Car, notre objectif est justement d'étudier 'des représentations de personnages ou d'objets' rencontrés dans *USBZ* et que nous allons expliciter en les situant dans le 'décor' ou le 'portrait'. L'exemple d'une danse comme celle que nous décrit le narrateur n'en est pas en reste :

Cette danse était une révolte de toutes les parties de leurs muscles. Elle exigeait une agilité de chat et une souplesse de boa, et elle s'exécutait dans une orgie de frénésies. Les deux jeunes danseuses noires rivalisant en prouesses chorégraphiques, se balançaient vivement. Elles sautillaient, levaient un pied puis un autre. Elles dessinaient de rapides mouvements de hanches, sautillaient encore et retombaient lentement, les jambes écartées et la poitrine exagérément bombée, exhibant des seins agressifs et enflés de vigueur. En cette position, elles fléchissaient un genou et se mettaient à remuer les bras, les épaules, le ventre et les fesses. Elles y allaient d'abord doucement puis vite, et encore plus vite, avec toute la furie de leurs membres pétulants. Enfin, tout à coup, les yeux mi-clos et le cou raide, la tête rejetée en arrière et les bras inégalement levés au ciel, elles s'élançaient d'un bond dans l'espace comme pour éteindre l'univers, puis elles retombaient sur le sol poudreux, saluées par un tambourinage solennel³⁶³.

On aurait bien envie d'essayer quelques gestes techniques de cette danse ! Tellement elle est excitante et envoûtante. Philombe nous la propose comme un intermède dans son roman qui, ne le perdons pas de vue, traite essentiellement de la rencontre entre un 'sorcier blanc', colon, et les habitants de Zangali, colonisés. Délibérément, Philombe sort du sujet qui le préoccupe pour aller voir et peut-être même esquisser quelques pas de danse avec 'les jeunes talents' de Zangali.

Le soin qu'il prend à les regarder de la tête aux pieds, en passant par les seins et les fesses, suscite, bien sûr, le sourire, mais il donne surtout à l'ensemble du texte du roman et sa problématique, une poésie qui ne peut que conduire à une esthétique romanesque. Ce 'hors-jeu' du romancier n'est ainsi qu'un 'franc-jeu' ou une partie du jeu au cours de laquelle Philombe et les autres spectateurs reprennent du souffle en vue de poursuivre littérairement le combat contre la colonisation.

La description d'une danse camerounaise dans *USBZ* peut aussi être interprétée comme un signe prémonitoire ou prophétique. En effet, Philombe y voit peut-être déjà la célébration de la victoire du colonisé dans ce 'duel' qui l'oppose au colon. Et ce seront 'les

³⁶³ *USBZ, op. cit., p. 73.*

jeunes' qui seront les premiers dans la cour de la danse, avec leurs traits caractéristiques physique et moral, comme celui d'Azombo, qui ne laissent personne indifférent.

- Portrait

Toujours dans le cadre de la description où *le portrait* (physique ou moral) n'est pas à négliger, on peut retenir celui d'Azombo :

Tyrannisé par un zèle qui frise le ridicule, Etienne Azombo est de ceux qui sont capables, au nom de leur religion, d'aimer ou de haïr, d'obéir ou de désobéir, de servir ou de désobliger, de bénir ou de maudir, [sic] sans chercher à savoir s'ils n'empiètent pas sur la morale et les contingences sociales. Il en est arrivé à se créer son propre dieu, bien différent de celui de l'orthodoxie catholique romaine. Ce dieu à lui est un dieu de menaces, d'espiègleries, de mensonge, de malédiction, de vengeance, d'imposture³⁶⁴...

Etienne Azombo, sur le plan moral, est inclassable, pourtant, il est servent de messe, filleul du R. P. Marius et ses parents ont reçu une éducation chrétienne. Dans ce portrait qui nous est donné de cet adolescent de dix-sept ans, il apparaît comme un 'monstre humain', un personnage sans foi ni loi, au sens fort de cette expression. C'est peut-être ce qui lui valut le nom d'Azombo (courageux). Ce 'courageux', tel qu'il nous est décrit dans le texte, semble représenter cette catégorie de personnages extrémistes et intégristes qui excelle aussi bien en bien qu'en mal. C'est sans doute en cela que le romancier l'a qualifié de *néophyte exemplaire*³⁶⁵.

Probablement, Azombo représente aussi le fond de la pensée de René Philombe ou alors une de ces idéologies où chacun doit se créer son dieu, où les principes moraux n'existent pratiquement pas ou très peu, où chacun est une fin en soi, où ne compte que le travail et le gain... En un mot, Azombo n'aurait-il pas une tendance marxiste qui ne dit pas son nom ? Dans tous les cas, avec ce personnage, on ne peut pas ne pas penser que le portrait de *l'essuie-larmes*³⁶⁶ de Kuya et Tumbé ne cache pas au moins une idéologie politique, celle que Philombe souhaiterait voir gagner du terrain au Cameroun.

- Décor

Quant au *décor* qui constitue aussi un aspect important de la description, et que Le Robert illustré (2012) définit comme *ce qui sert à décorer (un édifice, un intérieur)*, et décorer

³⁶⁴ USBZ, *op. cit.*, pp. 94-95.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 63.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

comme *pourvoir d'accessoires destinés à embellir*, on peut également le trouver dans *USBZ*. Ceci veut dire que Philombe ne s'est pas contenté de peindre ses personnages, il les a aussi embellis d'une manière ou d'une autre. En d'autres termes, il leur a conféré une beauté. Le cas de la *princesse Andela*³⁶⁷ peut en témoigner :

*Mince, pas très grande et de contours délicats, Andela portait, suivant la meilleure mode de l'époque, un ébui de teinte rouge, sorte de cache-sexe fait de fibres de raphia s'épanouissant à l'arrière-train jusqu'aux cuisses. De petits bracelets de crin noir ornaient ses poignets. En guise de pendants d'oreilles, elle portait deux petits morceaux d'ivoire, de la grosseur d'une allumette. Sous ses cheveux noirs de jais, qui coulaient sur ses épaules en deux tresses volumineuses, elle avait le visage oblong, un front large marqué d'un tatouage vertical, à peine visible. Ses deux yeux qui étaient d'eau limpide, avec leur amoureuse expression et leur candeur naïve, semblaient toujours s'endormir et toujours sourire. Sa toilette dégageait son buste orgueilleusement nu, ferme et bien galbé d'où jaillissaient deux seins juteux. Sa molle carnation couleur de banane mûre était richement velue, et d'une douceur et d'une fraîcheur qui ne demandaient qu'à être admirées. Azombo eût encore menti en disant qu'il n'avait pas frêmi d'extase devant cette beauté noire qu'il n'avait aperçue, la nuit dernière, que derrière le brouillard d'une intense émotion et sous la lumière fumeuse d'une lampe à huile. Et il se disait même que les larmes, d'ordinaire hideuses quand elles coulent sur une autre figure, apportaient au faciès d'Andela une note de charmes infinis*³⁶⁸.

Le décor que nous fournit Philombe à travers Andela est, non seulement multiforme, mais aussi fabuleux. On a le sentiment qu'elle mérite vraiment son titre de princesse. A sa beauté physique (à en croire Azombo), s'ajoute un décor de rêve. Le romancier veut par là rendre son texte attrayant, sans doute par certains artifices comme des bijoux et aussi par le personnage féminin. Andela serait-elle dans le texte de Philombe comme un 'décor humain' où on peut en prendre et en laisser quand on veut et comme on veut ? Et suffit-il qu'une femme soit parée de bijoux pour qu'elle soit belle dans *USBZ* et assurer une certaine esthétique romanesque ? Les apparences ne sont-elles pas trompeuses ?

Le décor épisodique d'un texte romanesque comme *USBZ* couvre-t-il l'ensemble du texte ou toute l'œuvre du romancier au point de trouver dans ce texte ou cette œuvre une esthétique ?

Notre réponse à cette dernière question est positive dans la mesure où chaque élément du roman contribue à sa manière à rendre une œuvre belle. Sinon, le décor ne jouerait pas son rôle premier qui est 'd'embellir', de 'rendre plus agréable'. Le décor d'Andela contribue donc

³⁶⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 93.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 99.

à la rendre plus belle et à garantir en quelque sorte une esthétique romanesque dans l'œuvre de Philombe.

Quant à Andela, comme personnage féminin (être de papier), jouant le rôle de décor dans *USBZ*, Philombe semble, non seulement attirer l'attention sur la femme camerounaise en particulier, mais aussi sur la femme noire en général. Belle, avec ses traits physiques que la nature lui a gratifiés, couronnée de bijoux, la femme, selon le romancier est en quelque sorte cette esthétique humaine qui en appelle d'autres. Philombe apparaît ainsi comme un militant féministe en dépit de son sexe masculin ou tout simplement comme un défenseur de la condition féminine qui récuse qu'on traite la femme comme un décor, un objet de beauté, un artifice, mais comme une personne humaine qui a des droits et des devoirs. C'est peut-être la raison pour laquelle Philombe lui a donné la parole à Zangali au milieu de l'assemblée des hommes au sujet de son 'époux', qui n'est autre que le R. P. Marius.

— *Oui, malédictions à Zangali qui n'arrête pas de provoquer la colère des dieux, de transgresser leurs lois ! Ah, que je vous plains, hommes de Zangali ! Les esprits vous ont accablés de la maladie des fantômes, et vous cherchez à en provoquer d'autres ! Vous venez de vous purifier dans le tsogo et vous voulez plonger vos mains dans un parenticide [sic] ! Tuez cet homme blanc qui est mon époux et votre gendre ! Hey moi-même, Andela Mbala, fille de Mbala-Menduga-Ovundi de Zangali*³⁶⁹ !

Andela défend son 'époux' énergiquement et n'hésite pas à maudire les 'hommes de Zangali'. C'est une femme 'émancipée' qui n'a plus peur et fait entendre sa voix, non seulement de femme, mais également de personne humaine responsable de ses actes, qui peut être l'épouse de qui elle veut et qui respecte les traditions et les coutumes de son village, qu'elle semble d'ailleurs connaître au bout des doigts. Andela ne sert donc pas vraiment de décor à Zangali, encore moins dans le texte de Philombe. C'est un personnage qui incarne la condition féminine réellement et en profondeur. Il ne saurait être considérée comme un accessoire, un appendice, qui viendrait boucler un texte romanesque, mais comme un personnage à part entière de l'œuvre et qui ne joue que son rôle de personnage féminin parce qu'il lui convient et que c'est elle qui doit le jouer.

In fine, la description n'est pas un parent pauvre dans *Un sorcier blanc à Zangali*, au contraire, avec le portrait et le décor, elle se situe au cœur de nos préoccupations esthétiques romanesques qui se poursuivent sur le dialogue, comme troisième élément important de la poétique de l'énoncé.

³⁶⁹ *USBZ, op. cit.*, p. 169.

Dialogue

En définissant le dialogue comme un *ensemble de paroles qu'échangent les personnages d'une pièce de théâtre, d'un film, d'un récit ; manière dont l'auteur fait parler ses personnages*, (Le Robert illustré 2012) on peut noter qu'*USBZ* comporte plusieurs dialogues. Pour notre étude, nous avons retenu l'entretien entre Kuya, Tumbé et le R. P. Marius sur le chapelet et les adieux du missionnaire :

Le « comment allez-vous ? » du R. P. Marius voulait dire en réalité : « êtes-vous des antilopes ? » [Voir tableau 7 d'USBZ]. En continuant de rire, Tumbé miaula :

— Hey, comment crois-tu que les cadavres se portent-ils dans la tombe ? Si ce n'était pas toi, Fada ! Des riens d'hommes comme nous !

— Si ce n'était pas toi, Fada ! reprit Kuya en écho.

— Savez-vous déjà prier le chapelet ? questionna le R. P. Marius.

Tumbé répondit par l'affirmative, en faisant observer cependant que les « mystères » leur échappaient encore.

— Ça n'a pas d'importance, estima le Curé de Mvolyé. Les « ave » et les « pater » suffisent pour vous.

Il y eut un bref silence, au bout duquel il reprit la parole.

— Bon ! ... Dès demain, je ne serai plus ici. Peut-être ne me reverrez-vous pas avant trois mois, six mois, un an même... Dieu sait quand³⁷⁰ ?

Un dialogue intéressant, convivial qui commence par les civilités et s'achève par les adieux du R. P. Marius. En réalité, il s'agit d'un jeu question / réponse qui nous fait découvrir qui est le couple Kuya (tombé) et Tumbé (tombé), selon les intéressés : des 'cadavres', 'des riens d'hommes', (ce que le missionnaire ne corrige pas sans doute pour ne pas les blesser davantage) qui pourtant savent déjà 'prier le chapelet'. Nous avons ici un tableau sombre où les personnages sont déjà 'morts' ou ne se comptent pas comme des êtres humains à part entière. En effet, ils sont des esclaves auxquels le R. P. Marius essaye de donner la joie de vivre et l'espoir de recouvrer un jour la liberté.

Vendus dès leur jeune âge par un maître à un autre, puis mystérieusement poussés d'un village vers un autre, ils avaient fini par échouer là, sous la férule rude de l'Otombonnam Ateba Kansë. Tout au plus aussi, pouvaient-ils affirmer sans risque de se tromper, qu'ils étaient nés pour vivre maritalement³⁷¹.

³⁷⁰ *USBZ, op. cit.*, pp. 33-34.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 17.

Nous avons donné cette citation à dessein pour montrer dans quel état d'esprit Kuya et Tumbé vivent chez le chef à Nsimeyong.

En revenant donc sur notre dialogue, on a l'impression que Philombe veut nous faire sentir les amertumes de l'esclavage avec ses corollaires que sont la colonisation, l'absence de liberté, la misère, l'émigration, l'analphabétisme... qui, semble-t-il, existent encore au Cameroun d'une manière ou d'une autre. En même temps, il veut nous faire réfléchir sur l'Homme, en tant qu'être qui a des droits et des devoirs. Ne serait-il pas à ce niveau, où Philombe veut aborder avec son auditoire et son lectorat l'épineux sujet de l'humanisme en période coloniale et postcoloniale ? Qui doit s'en charger ? Le missionnaire ? Le romancier ? Ou alors doit-on en attendre un énième larron ? Dans ces conditions, quelle peut être la chance d'un dialogue où les hommes et les femmes, quels qu'ils soient, seraient égaux en droit ?

Dans les parties de son texte romanesque qui sont sous forme de dialogue, Philombe semble avoir prévu ces espaces pour décourager toute dictature entre les protagonistes et pour rappeler le chemin à suivre. Il serait ainsi un partisan de la concertation dans le calme et la paix.

Kuya, Tumbé et le R. P. Marius apparaissent ainsi en définitive comme des modèles en matière de dialogue malgré la différence qui existe entre leurs statuts sociaux. Ils s'imaginent qu'on peut et doit échanger avec toutes les couches de la société pour bâtir un Cameroun nouveau et un monde nouveau.

Cette dimension de la poétique dans *USBZ* illustre bien que ce 'roman colonial' est multiforme et donc forcément esthétique sur le plan du contenu, ceci, du fait de sa problématique qui reste objective et résiste à l'espace / temps³⁷² comme préconise Vincent Jouve en parlant de l'esthétique.

En effet, le roman de Philombe résulte de la combinaison de plusieurs 'genres sacrés' chez les Africains, comme le chant, la danse, les dialogues, l'art oratoire. Ils viennent rythmer quotidiennement la vie des Camerounais, que ce soit, lors d'une occasion solennelle de malheur et d'humiliations comme celle de la bastonnade publique du doyen Ombala Nga Ndugsa ou alors, celle de l'accueil dans la joie du Commandant blanc (R. P. Marius) à Pala.

Aussitôt tout Pala s'était mis à pied d'œuvre pour recevoir dignement le Commandant blanc. Avec une rapidité fébrile et chargée d'inquiétude, [...] on avait apprêté tam-tams et balafons, et tout le reste.

³⁷² Pourquoi étudier la littérature ?, in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., pp. 140-143.

Les chiens aboyaient. Les femmes poussaient des oyenga de gloire. Les instruments de musique lâchaient dans le ciel leurs meilleures vociférations. Le sol tremblait de rythmes dynamiques lorsque la voiture fit son entrée pour s'arrêter devant la « case de passage »³⁷³.

Le Commandant blanc est reçu avec les honneurs qui lui sont dus et qui font partie de la culture camerounaise ou africaine. Ces honneurs suscitent un sentiment de beauté et d'objectivité qui fait d'*USBZ* un roman colonial esthétique aussi bien sur le plan de la forme (même si elle est souvent subjective et relative) que du contenu.

***USBZ* ou un argument philosophique**

Cet argument, nous l'avons plus ou moins déjà amorcé dans les pages précédentes, mais nous tenons à y revenir d'une manière profonde. Ceci, pour la simple raison que, quand on parle d'esthétique dans *USBZ*, on pense surtout à la beauté extérieure, au décor du texte et non à sa beauté intérieure, à la pensée intime et profonde du romancier. Pourtant, l'esthétique extérieure apparaît généralement comme l'émanation de l'esthétique intérieure. Quant à l'inverse, jusqu'ici, il n'est pas vérifié. D'où l'intérêt d'aller à la source, à l'esthétique intérieure, pour pouvoir parler avec assurance et compétence de l'esthétique romanesque de René Philombe.

À l'aide de la diversité des esthétiques et des poétiques que nous avons pu dégager dans *USBZ*, nous pensons pouvoir atteindre notre objectif. Signalons tout de suite aussi, que le résultat de notre recherche concernant le 'roman colonial' de Philombe et la philosophie sera partiel, il sera complété, bien évidemment, lorsque nous aurons étudié les deux autres romans de l'auteur.

Ceci dit : Avec Azombo, que nous sommes arrivé à considérer comme un 'monstre humain' polyvalent, insaisissable, mais qui a peut-être un penchant pour le marxisme ; avec Kuya et Tumbé, dont chacun des noms signifient en fait 'tombé' (voir les noms des personnages qui ont une signification) ; avec le R. P. Marius, un colon missionnaire sui generis, pour ne citer que ces personnages, la question est posée de savoir quels sont les fondements ou les principes philosophiques qui président à l'esthétique romanesque dans *USBZ* ? Autrement dit, quelle est l'esthétique originelle qui a donné naissance à celle du roman colonial de René Philombe ?

³⁷³ *USBZ, op. cit.*, p. 72.

Étant en face d'un roman que nous avons qualifié de colonial, il ne fait pas de doute que Philombe veut continuer à réfléchir sur le fait colonial et ses conséquences au Cameroun. Il va ainsi, d'entrée de jeu, nous présenter ce que lui-même appelle 'Enfer social' et faire 'tomber' Kuya et Tumbé, et à la fin du roman, il va aussi faire 'tomber' tragiquement le Chef Angula par les hommes de main du commandant Doubi.

En d'autres termes, la situation au Cameroun est alarmante, elle mérite qu'on s'y attarde. Ici, on a le sentiment que Philombe est aux abois, qu'il cherche les voies et moyens pour sortir ses compatriotes de cette situation angoissante. Heureusement, Azombo et Andela semblent lui redonner espoir. On peut ainsi dire qu'*USBZ* est une œuvre qui lutte contre le pessimisme et le défaitisme, car contre toute attente, les habitants de Zangali ont déjà de valeureux représentants qui vont s'opposer à l'intrusion coloniale, l'un plus ou moins par tous les moyens, l'autre par les sentiments et la séduction. Ces deux attitudes suggèrent deux courants philosophiques : l'existentialisme d'une part, et le sentimentalisme d'autre part. Le premier, Le Robert illustré (2012) le définit comme une *doctrine selon laquelle l'homme n'est pas déterminé d'avance par son essence, mais libre et responsable de son existence. Courant philosophique, dont le principal acteur est J.-P. Sartre (L'Être et le Néant ; l'existentialisme est un humanisme)*.

Avec cette définition, le décor de notre recherche est planté : c'est l'homme qui est le principal concerné. Autrement dit, existentialisme = humanisme, ou encore l'existentialisme est synonyme de l'humanisme.

Philombe, en faisant d'Azombo un personnage capable d'affronter toutes les situations possibles de la colonisation, lui fait arborer les couleurs existentialistes, car il revient à ce jeune homme lui-même de donner un sens à sa vie, de se faire, de s'inventer au milieu de toutes ces situations qui se présentent à lui. *L'homme ne se découvre-t-il pas quand il se mesure à l'obstacle*, selon toujours J.-P. Sartre ?

C'est peut-être la raison pour laquelle il va suivre le R. P. Marius à son insu et à l'insu de ses parents. Toutes les valeurs chrétiennes qu'on lui a inculquées ne comptent plus, et même ce Dieu qu'il sert comme servant de messe. Il peut 'obéir' ou 'désobéir', 'aimer' ou 'haïr' sans que sa conscience lui reproche quelque chose. Azombo apparaît ainsi comme un 'phénomène' redoutable, un personnage double qui assume ses côtés humanistes, qui est engagé à faire le bien et le mal indifféremment, qui peut défendre le R. P. Marius lorsqu'il est tombé entre les mains des indigènes à Zangali, ou peut-être l'éliminer physiquement, pourquoi pas. C'est en définitive un existentialiste extrémiste qui brille par sa forte personnalité, sa combativité et sa ténacité. Ce propos de son parrain l'illustre parfaitement :

—*Toi ici, Etienne ?*
C'était bien Etienne Azombo en personne. Il était jeté à ses pieds
*comme un boulet destiné à entraver ses pas vers Zangali*³⁷⁴.

Le R. P. Marius est surpris de la présence d'Azombo à ses côtés. Son filleul s'est engagé à le suivre malgré son refus et celui de ses parents. C'est un être volontaire qui prend ses responsabilités d'homme contre vents et marées. Il assume son existence en un mot. Sa désobéissance et son entêtement seraient-ils synonymes d'une forme d'existentialisme ou d'un humanisme et donc d'une esthétique, entendons d'un engagement inconditionnel, sans éthique, sans règles morales et religieuses ?

Évidemment, nous assistons là à la mort de Dieu et de tout autre repère susceptible de guider les pas de *cet adolescent de dix-sept ans environ*³⁷⁵ qui est totalement et souverainement libre. Sa liberté réside dans ses choix de faire ou de ne pas faire quelque chose, de s'engager ou de ne pas s'engager sans la moindre référence à un code de la société dans laquelle il vit ou à une quelconque divinité. L'on peut se poser la question de savoir si Azombo est réaliste, s'il ne vit pas dans une société illusoire, car s'il fait un choix c'est généralement et forcément parce que les lois de la société ou de Dieu pèsent sur lui. Il ne les a pas faites, il les a trouvées et s'imposent à lui.

La lutte contre la colonisation, que Philombe se propose de mener dans *USBZ*, semble avoir des conditions si elle veut donner des résultats positifs. Elle doit tenir compte impérativement des lois établies par les colons et la société, c'est-à-dire, du contexte social, politique, économique et culturel du Cameroun, preuve d'un réalisme qui va de pair avec une efficacité, une emprise sur le champ de la colonisation, qu'on peut assimiler à une esthétique romanesque de René Philombe.

Concernant la suggestion qu'Andela nous fait, à savoir, qu'on peut lutter contre la colonisation par le sentimentalisme, c'est-à-dire, cette doctrine qui privilégie les sentiments, le cœur (Rousseau), l'amour (Bergson) et en dégager les fondements d'une esthétique dans *USBZ*, citons sa relation avec son 'époux', le R. P. Marius. En effet, avec la complicité d'Azombo, la 'princesse de Pala' a réussi à s'offrir les bonnes grâces du colon missionnaire et à convaincre sa famille de le traiter comme un parent. Elle a mis ses sentiments, son cœur et son amour, sa beauté en valeur pour lutter contre la colonisation. Philombe semble ainsi nous montrer la voie du sentimentalisme, de l'affectivité pour atteindre son objectif. Le narrateur nous dit :

³⁷⁴ *USBZ, op. cit.*, p. 63

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

... qu'il [le chef] l' [Azombo] avait supplié avec insistance de faire quelque chose, afin de le [sic] faire entrer dans les bonnes grâces du « Commandant Marius » ! Que fallait-il faire³⁷⁶ ? ...

Il s'agit donc bien d'un coup monté, d'un complot. Le chef se sert d'Andela et plus précisément de ses sentiments comme un appât pour venir à bout du sorcier blanc. Il donne ainsi l'impression d'être, non seulement un utilitariste, mais également un fin et habile calculateur. Ce qui compte le plus pour lui, ce n'est pas la personne d'Andela elle-même, mais son côté sentimental et affectif. On peut ainsi dire que le chef pratique un sentimentalisme situationnel, commercial, intéressé et provocateur. Il s'oppose donc à celui qui met en jeu les sentiments d'amour désintéressés et non commerciaux. Et il n'est, à regarder de près, ni bergsonien, ni rousseauiste. C'est un sentimentalisme politique, diplomatique, de trafic, et même existentialiste dont le mérite est de progresser peut-être plus rapidement vers son objectif de combattre le R. P. Marius et la colonisation. Les 'gestes d'amour' d'Andela à l'endroit de son fameux 'époux' seraient donc purement et simplement qu'une large hypocrisie en faveur des colonisés.

Par ailleurs, le romancier, en donnant à Andela comme époux un prêtre catholique qui a comme règle la loi du célibat, il voue les sentiments de celle-ci à l'échec. En effet, ces sentiments ne sont pas vécus dans un cadre normal de légalité et licéité. On a plutôt l'impression qu'ils visent à brouiller les cartes, à mettre entre parenthèses les règles sociales et ecclésiastiques en matière de mariage en particulier et de l'amour en général entre un homme et une femme, fût-elle princesse. Vraisemblablement, Philombe, à travers Andela, veut mettre en exergue un sentimentalisme 'iconoclaste' aux apparences douces et tendres pour obtenir ce qu'il veut. Il semble faire sien le dicton selon lequel : j'embrasse mon ennemi pour mieux l'étouffer. En d'autres termes, les sentiments qu'Andela 'éprouve' envers le R. P. Marius ne sont que tactiques et techniques, ils n'ont rien de sérieux encore moins un avenir. Ils constituent la partie visible de l'iceberg. On peut ainsi dire que cette jeune femme pratique un sentimentalisme primaire, du premier degré dont les racines sont enfouies dans la partie cachée de l'iceberg. Toutefois, son esthétique, parce que visible et subjective reste au goût de chacun.

Comme personnage féminin en général, Andela, dans *USBZ*, se présente comme la seule jeune femme qui semble avoir les ambitions de prendre son destin en mains. Après avoir réussi à trouver une place aux côtés du R. P. Marius, elle s'est mise à apprendre *la langue des*

³⁷⁶ *USBZ, op. cit.*, p. 95.

*hommes blancs [...] à faire des signes sur le front, puis sur le cœur, puis sur des épaules en prononçant des mots*³⁷⁷ ... à faire de l'agriculture³⁷⁸ au point que

*... comme sainte Odilia, sa future patronne, elle jurait de contribuer par toutes ses énergies, [...] à la construction d'une « Maison de Dieu ». Cette formation religieuse, doublée de quelques connaissances pratiques élémentaires, inscrivait Andela parmi les femmes les plus évoluées du pays*³⁷⁹ ...

Les multiples apprentissages d'Andela lui ont permis de se faire un nom sous le soleil. Et elle semble avoir pour ambitions d'aller bien au-delà (an-dela : en renversant [n] et en supprimant l'accent sur [a] et le trait d'union) de ce que les femmes ont fait jusqu'ici à Zangali. C'est donc un nom-programme et un projet qu'elle porte à travers ce nom. Il faut aller, semble-t-il, au-delà des mouvements féminins ou féministes qui existent, non seulement au Cameroun, mais aussi ailleurs. Autrement dit, la condition féminine doit évoluer et chercher à atteindre les sommets insoupçonnés dans le contexte colonial et postcolonial qui est le sien aujourd'hui. Tel semble être le message fondamental de la 'princesse' de Pala.

En réalité, c'est une colonisée féministe opportuniste éclairée qui essaye de profiter du R. P. Marius et de la colonisation pour apprendre, pour aller à la 'source' de la science en vue de lutter raisonnablement et efficacement contre le fait colonial. Avec sa place de 'femme plus évoluée du pays' elle peut aussi désormais prendre position publiquement devant les hommes. C'est un 'homme' parmi les hommes qui peut désormais défendre énergiquement le R. P. Marius en vue de lui sauver la vie, un peu comme l'a fait Azombo, son 'compagnon de misère', sur la route de Zangali.

Son féminisme semble donc avoir pour objet de défendre la femme camerounaise en particulier et la femme en général, il l'invite à s'ouvrir à la science du colon et de ne pas avoir peur ou honte de s'affirmer dans la société devant les hommes, par exemple. C'est, en un mot, un féminisme sentimentaliste d'ouverture qui a pour mot d'ordre de s'intéresser et de défendre l'homme, quel qu'il soit. Il serait ainsi un humanisme dont les aspects esthétiques ne feraient pas défaut et qui classeraient *USBZ* comme une œuvre féministe esthétique qui porte un regard positif sur le phénomène de la colonisation.

³⁷⁷ *USBZ, op. cit.*, p. 127.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 140.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 142.

2. Style

Le style dont nous voulons parler ici est celui que nous avons relevé dans *Un sorcier blanc à Zangali* et non celui des trois romans de Philombe. Nous ferons cette synthèse lorsque nous aurons fini d'étudier chacun des deux autres romans.

Mais, auparavant, qu'entendons-nous par style ? Ce terme a plusieurs définitions. Selon Le Robert, c'est un *aspect de l'expression chez un écrivain, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception classique, des conditions du sujet et du genre, et dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation.*

Et Joubert d'ajouter :

On reconnaît souvent un excellent auteur... au mouvement de sa phrase et à l'allure de son style.

En d'autres termes, qu'est-ce qui caractérise le style de Philombe dans *Un sorcier blanc à Zangali* ? En quoi ce roman est-il différent de *Sola ma chérie* et de *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* ? Reconnaissons avec G. Mendo Ze que :

Dégager le style d'un texte est une entreprise difficile et délicate, mais importante pour évaluer les mérites d'une œuvre littéraire ou caractériser l'idiolecte. Les normes classiques qui régissent le style sont aujourd'hui enrichies par l'association de nouvelles disciplines, notamment la linguistique, la sémantique, la sémiotique, la pragmatique³⁸⁰.

L'une des conclusions à cette situation est que :

... il faut considérer le mot dans tous les sens ; ce qui nous introduit inévitablement dans le domaine des connotations³⁸¹, continue Mendo Ze.

Entendons par connotations, *[le] sens second, figuratif, pluriel et implicite de certains lexèmes ou morphèmes³⁸²...*

Ceci dit, nous allons aborder le style dans *Un sorcier blanc à Zangali* en deux phases : les comparaisons et les métaphores.

³⁸⁰ *La prose romanesque de Ferdinand OYONO, Essai d'analyse ethnostylistique, op. cit., p. 307.*

³⁸¹ *Ibidem, p. 308.*

³⁸² *Ibidem, p. 311.*

Comparaisons

En désignant les comparaisons et les métaphores sous le vocable *figures*, que voulons-nous dire ? Selon Mendo Ze :

... les figures font appel à des images ou plus couramment dit, à des symboles. On sait qu'il y a symbole quand le signifié normal d'un mot fonctionne comme signifiant d'un second signifié désignant l'objet symbolisé³⁸³.

Comme images ou symboles dans *Un sorcier blanc à Zangali*, il y en a qui sont venues d'ailleurs, notamment de l'Occident, et d'autres qui sont purement africaines.

Comparaisons d'inspiration africaine

Comme celles qui nous viennent de l'Europe, les comparaisons inspirées de l'Afrique sont aussi nombreuses dans *USBZ*. C'est d'ailleurs le contraire qui serait surprenant. Ici non plus, nous n'allons pas répertorier toutes ces comparaisons pour des raisons surtout d'ordre méthodologique. Tenons par exemple cette attitude et cette curiosité des habitants de Zangali à l'égard de la voiture du R. P Marius :

Aussitôt tout le monde reculait pour se tenir à bonne distance, les jambes prêtes à détalier éventuellement. Et c'étaient des coups d'œil à la fois méfiants, craintifs et admiratifs. Et c'étaient des têtes baissées, des battements de mains, des index pointés sur chaque partie de la voiture...Les uns se demandaient vingt fois comment cet assemblage bizarre de ferrailles pouvait-il courir comme un animal véritable ? Pour les plus imaginatifs, les hommes blancs étaient bel et bien de cette race humaine tant chantée par les joueurs de mvet, et qui peuple le « mystérieux pays d'Ekang situé là-bas, où Ciel et Terre s'accouplent au premier chant de la perdrix, pour donner naissance à l'Enfant-Soleil »³⁸⁴.

Dans cet extrait du roman, on peut relever deux comparaisons d'inspiration africaine. La première : les habitants de Zangali compare la voiture (registre des choses) du R. P. Marius à 'un animal véritable' (registre des animaux). Cet animal doit probablement être une

³⁸³ *La prose romanesque de Ferdinand OYONO, op. cit., p. 313.*

³⁸⁴ *USBZ, op. cit., p. 57.*

grosse antilope, (*emvul*)³⁸⁵ qu'on rencontre dans les forêts équatoriales africaines. Ceci veut dire que les habitants de Zangali, n'ayant jamais vu de voiture, utilisent le registre des animaux pour nommer les choses.

René Philombe, ici, est concret, il emploie en quelque sorte les 'moyens du bord', c'est-à-dire, son environnement ordinaire quotidien pour exprimer sa pensée. C'est une comparaison simple, réaliste qui est à la portée de tout le monde et met en exergue les registres des animaux et celui des choses.

La deuxième comparaison est plus imagée et difficile. Le romancier compare 'les hommes blancs' à 'cette race humaine [...] qui peuple le mystérieux pays d'Ekang³⁸⁶ situé là-bas, ...', autrement dit, les Blancs habitent, géographiquement parlant, très loin d'ici, dans un pays imaginaire. Philombe, pour en arriver à le dire, passe par des images propres au continuum Fang / Beti / Boulou (le groupe dit pahouin). Nous en avons entre autres les images de l'accouplement et de la naissance qu'on rencontre souvent dans les légendes et les mythes africains de la création. Ne serions-nous pas dans des comparaisons 'polyvalentes' où les comparants et les comparés n'appartiennent pas au même registre ?

Dans un seul paragraphe, Philombe met ainsi ensemble deux comparaisons : une facile et familière, et l'autre difficile et fortement imagée. Il s'agit peut-être d'un aspect du style du romancier sur lequel nous allons veiller particulièrement dans ses deux autres romans.

Mais, disons d'ores et déjà, avec Mendo Ze, pour conclure cette partie de notre travail sur les comparaisons que :

Ces comparaisons, qu'elles se rapportent au registre humain, animal ou végétal, mettent en relief la prédilection de l'auteur pour l'emploi des termes concrets ou abstraits³⁸⁷.

Comparaisons d'inspiration européenne

Les comparaisons venues de l'Europe sont nombreuses, nous n'allons pas les inventorier toutes. Celles que nous avons retenues sont tout simplement représentatives. En voici une :

Désormais, poursuit le R. P. Marius, sachez que vous êtes devenus des enfants de Dieu. Demeurez-le jusqu'à la mort. Priez souvent vos saints patrons, Yosef et Maria ; ils ne vous abandonneront point. Priez-les souvent,

³⁸⁵ Emvul : grosse antilope à taille humaine, qui a sans doute donné le nom *evulud* à la voiture du missionnaire.

³⁸⁶ Ekang : peuple négro-africain, venu du Nord, que l'on retrouve aujourd'hui en Afrique centrale.

³⁸⁷ *La prose romanesque de Ferdinand OYONO, op. cit., p. 338.*

très souvent même ! Et puis renoncez définitivement aux fétiches : ce sont de faux dieux ! Servez le seul vrai Dieu tout puissant, et son fils unique Notre Seigneur Jésus-Christ³⁸⁸ !

Le R. P. Marius compare les dieux de Kuya et Tumbé à son ‘vrai Dieu’. Il déclassé et même discrimine les dieux africains. C’est son dieu importé qui est le vrai et ce sont les noms des saints patrons venus d’Occident qui valent la peine d’être portés et qui peuvent seuls être protecteurs. Autrement dit, Kuya et Tumbé sont invités à renier leur culture religieuse, à se renier et devenir des personnages étrangers à eux-mêmes et à leur milieu. Finalement, quel genre de personnages sont-ils appelés à devenir ?

À travers cette comparaison, Philombe veut sans doute nous montrer le dessein du colon sur le colonisé. Il faut que le colonisé devienne ‘comme le Blanc’, du moins sur le plan culturel et anthropologique, qu’il s’assimile au colon, qu’il perde son identité. Cette comparaison d’inspiration occidentale apparaît ainsi comme un moyen et un but à atteindre par le colon en vue d’anéantir l’image du colonisé.

Sur un ton sentencieux et délibératif, Philombe présente le R. P. Marius comme un personnage qui a de l’autorité sur Kuya et Tumbé. Il les exhorte fermement à ne plus céder aux ‘penchans mauvais’.

Une autre comparaison significative concernant la route de Zangali :

Les populations, sommées d’abandonner la hutte familiale paisiblement cachée au cœur de la forêt, s’étaient installées au bord de cette route qui s’annonçait fort tumultueuse ! Que les pistes et sentiers, patiemment tracés et entretenus par des piétinements multipliés leur allaient si bien naguère !... [...] De tout cela, les villageois se souvenaient avec effroi et amertume. Et leur chant de travail montait en écho dans le ciel noir, troublant comme un de profundis jailli au fond d’un enfer³⁸⁹ ...

René Philombe compare avec humour et ironie le chant des villageois à un ‘de profundis’ (voir tableau 9). Il s’agit, en réalité, d’une double comparaison inspirée du latin (langue étrangère) d’une part, et de l’image à laquelle cette expression renvoie, d’autre part.

‘De profundis’ (des profondeurs) fait référence au Psaume 129 de la Bible, prière du pénitent qui doit garder confiance en Dieu malgré ses péchés. Le romancier emprunte cette image pour traduire le degré d’accablement dans lequel les villageois se trouvent. Ils sont très

³⁸⁸ USBZ, *op. cit.*, p. 34.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 49.

loin de la surface où ils peuvent regarder un ‘ciel blanc’, par opposition au ‘ciel noir’. En vérité, leur cas est désespéré et il n’y a que Dieu (celui des Européens) pour les sortir de là.

Quant à Azombo,

On le voyait tout sourire quand il servait la messe, habillé comme un ange de vêtements sacrés, frappés de broderies sacrées, embaumés de senteurs sacrées³⁹⁰.

‘Habillé comme un ange’, nous avons encore là une comparaison à l’européenne, qui, en fait, cache pendant un temps la misère d’Azombo. Philombe, consciemment, utilise une hyperbole pour nous démontrer que ce servent de messe est mal habillé. Toutes ces choses ‘sacrées’ ne le sont qu’en apparence, d’où cette insistance. On serait tenté de dire qu’Azombo est ridicule dans son accoutrement ‘sacré’ et que rien de ce dont il est vêtu est sacré, au contraire, le sacré semble l’avoir déjà quitté il y a belle lurette.

Métaphores

D’abord, qu’entendons-nous par le terme métaphore ?

Une métaphore est une *comparaison abrégée*.

Mendo-Ze citant Le Guern précise :

... que la métaphore se produit en vertu d’une comparaison qui est dans l’esprit, il faut comprendre en vertu d’une analogie. L’analogie joue un rôle dans le mécanisme de la similitude comme dans celui de la métaphore ou du symbole³⁹¹.

Comme précédemment, nous n’allons pas étudier toutes les métaphores d’USBZ, car, elles sont très nombreuses et ne constituent pas l’objet essentiel de notre étude. Nous en avons donc retenu quelques unes qui vont nous aider à apprécier le style de Philombe. Il y en a qui sont d’inspiration africaine, et d’autres qui sont d’inspiration européenne.

³⁹⁰ USBZ, *op. cit.*, p. 66.

³⁹¹ Michel LE GUERN, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie* in *La prose romanesque de Ferdinand OYONO*, *op. cit.*, p. 323.

Métaphores d'inspiration africaine

- *accoucher d'une décision raisonnable*

Cette image métaphorique nous vient du Chef-Mage lorsqu'il dit :

— *Il faut « laisser cuire à point la nourriture », disait Ntonga Mebenga. Nos têtes sont encore trop chaudes pour accoucher d'une décision raisonnable*³⁹².

Cette intervention du Chef-Mage est purement africaine. Elle traduit une certaine façon propre aux Africains de s'exprimer par rapport à la maternité, à la fécondité. Avec l'image 'accoucher d'une décision raisonnable', il faut entendre prendre une sage décision.

- *se promenaient des peuples de singes, d'antilopes et d'oiseaux*

Le narrateur nous décrit le lieu où les habitants de Zangali vont accueillir le R. P. Marius.

*Dans les arbres, dans les buissons, gîtaient ou se promenaient des peuples de singes, d'antilopes et d'oiseaux*³⁹³.

Cette métaphore fait penser à la faune africaine. Elle exprime la richesse et la diversité de cette faune. Le lieu d'accueil du R. P. Marius n'est pas ordinaire. L'espèce animale 'se promène' dans les arbres comme l'espèce humaine sur terre.

- *le pagne gris du crépuscule*

C'est encore le narrateur qui nous fournit cette belle métaphore d'inspiration africaine. Nous sommes au chapitre douze d'*Un sorcier blanc à Zangali* :

*Sur tous les points de l'horizon, le soleil couchant n'était plus qu'un vague soupçon de lumière. Le pagne gris du crépuscule se déployait sur la nature et la plongeait progressivement dans la torpeur*³⁹⁴.

Philombe habille le crépuscule d'un 'pagne gris'. On est bien en Afrique où le pagne fait partie de l'habillement ordinaire des populations.

³⁹² USBZ, *op. cit.*, p. 116.

³⁹³ *Ibidem*, p. 122.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 125.

Métaphores d'inspiration européenne

- *l'homme noir broyait du noir*

C'est le narrateur qui nous donne cette métaphore lorsqu'il dit :

Que de parents morts prématurément dans les chantiers de tass-ngok où, de l'aurore à la brune, l'homme noir broyait du noir, gardé à vue sous le regard hideux des canons, tandis que ricanait sans répit la cravache sur la tête, sur le dos, sur les fesses, entre les jambes. Une route homicide³⁹⁵ ! ...

Le narrateur utilise cette métaphore pour exprimer les moments innommables que passait l'homme noir dans les chantiers de creusage de la route à la main, sous le commandement du colon. Il s'agit pour le romancier de traduire le pire qui était réservé aux colonisés.

- *bouillonnait une mer d'indignations*

Voici le contexte dans lequel cette métaphore est utilisée.

Recroquevillé dans l'attitude d'un fauve capturé, le R. P. Marius paraissait plus mort que vif. Cette effusion de joies crues, il la suivait d'un œil sournoisement intéressé. Car, au fond de lui-même bouillonnait une mer d'indignations sourdes³⁹⁶.

Le narrateur, ici, veut exprimer l'idée de profonde affliction, de grande peine. En effet, le R. P. Marius regarde l'accueil que les habitants de Zangali lui ont réservé d'un œil qui ne convainc pas. D'où ces sentiments plus ou moins de tristesse, de mélancolie.

- *brillèrent soudain de nouvelles étincelles d'émerveillement*

Cette autre métaphore, nous l'avons également entendue de la bouche du narrateur.

Tous les regards brillèrent soudain de nouvelles étincelles d'émerveillement, tandis que de nouveaux chuchotements coururent de bouche en bouche³⁹⁷.

³⁹⁵ USBZ, *op. cit.*, p. 49.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 73.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 75.

Le narrateur suit de près l'assistance pendant l'accueil du R. P. Marius. Maintenant, le missionnaire demande à rencontrer les enfants, les gens sont surpris et étonnés de ce geste de sa part. Ils avaient sans doute une idée autre de lui.

- *chapelet de pensées*

Nous avons cette métaphore à la fin du chapitre 7. Le narrateur nous fait vivre quelques moments intimes de la vie du R. P. Marius avant son départ pour Zangali. Il raconte :

Il ne lui vint jamais dans la tête l'idée de reculer. Il jurait de transformer ce coin de brousse en un hameau ouvert aux lumières de la civilisation chrétienne. À force d'égrener cet interminable chapelet de pensées, il entendit soudain quelque part, dans son univers intérieur de lourdes cloches lâcher leurs plus joyeuses volées³⁹⁸.

'Chapelet de pensées', pour dire une suite de réflexions. Le R. P. Marius va à l'inconnu et se pose beaucoup de questions concernant sa nouvelle mission mais des projets l'habitent.

In fine, d'après les métaphores que nous avons relevées, on peut dire que le style de Philombe est riche, varié. Il s'inspire aussi bien de l'Afrique que des autres continents et particulièrement de l'Europe. Il serait par conséquent plus raisonnable de le considérer comme un style mixte ou polyvalent, et son auteur comme un artiste ou un esthéticien qui a le souci de servir à son public une belle plume, entendons, une belle littérature.

En somme, l'espace et le temps, l'argument poétique et surtout l'argument philosophique que nous pouvons résumer par les termes 'existentialisme', 'sentimentalisme' et 'féminisme' nous auront permis d'aller aux sources de l'esthétique romanesque dans *Un sorcier blanc à Zangali*. Nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit, mais nous pensons avoir relevé l'essentiel et surtout d'avoir ouvert le débat sur cette œuvre qui reste d'une importance capitale au Cameroun, en Afrique et partout où les gens souffrent encore de la colonisation. *Un sorcier blanc à Zangali* serait ainsi synonyme d'une mine d'or qui ne demande qu'à être exploitée par les générations présentes et futures. C'est en définitive une esthétique des esthétiques de surface et de profondeur à travers l'espace et le temps que

³⁹⁸ USBZ, *op. cit.*, p. 137.

Philombe a voulu mettre à la disposition du public pour lui donner un avant-goût de toute son œuvre romanesque dont *Sola ma chérie* fait bien évidemment aussi partie.

II. Fondements de l'esthétique et style dans *Sola ma chérie*

Préliminaires : *Sola ma chérie* ou un 'roman d'amour'

En qualifiant *Sola ma chérie* (1966) de René Philombe de 'roman d'amour', nous voulons tout simplement partager, avec le public, nos sentiments après la lecture de cette œuvre. Que cette dénomination ne soit pas perçue comme un second titre que le romancier aurait donné à son roman. Néanmoins, ce titre nous sert de balise pour pouvoir entrer dans l'espace et le temps de l'œuvre, ses arguments poétique, sociologique, philosophique et le style de René Philombe, ceci, en vue de faire ressortir l'esthétique de son roman.

Le plan que nous allons suivre pour l'étude de *Sola ma chérie* aura sensiblement le même schéma que celui que nous avons utilisé pour l'étude d'*Un sorcier blanc à Zangali*. Cela ne veut pas dire que ces deux œuvres se ressemblent forcément, elles ont une seule chose en commun : un même auteur. Celui-ci, en effet, se plaît à nous faire rêver sur les réalités sociales et matrimoniales du Cameroun qui sont aussi celles d'autres pays africains, et même d'autres continents, où les traditions et les coutumes sont encore vivaces. *Sola ma chérie* nous en donne la preuve avec le mariage de Sola et Nkonda à Mbani.

1. Fondements de l'esthétique

L'espace et le temps dans *SMC*

L'espace et le temps dans *Sola ma chérie* se situent en période postcoloniale ou quelques années après l'Indépendance du Cameroun, où semble-t-il, les camerounais avaient retrouvé la joie de la liberté et le pouvoir de s'exprimer sur le plan de l'amour en contractant notamment des mariages. C'est dire que, durant le temps de la colonisation, ils étaient comme 'en prison' et ne pouvaient manifester publiquement leur joie de vivre. La décolonisation et l'Indépendance du Cameroun apparaissent comme un soulagement par les populations, par

rapport à ces moments terribles vécus, qu'il fallait absolument célébrer, chacun à sa façon, d'une manière ou d'une autre.

Autrement dit, René Philombe, avec *Sola ma chérie*, semble avoir choisi de célébrer la fête de la liberté retrouvée, de l'amour entre les Camerounais et les Camerounaises dont Nkonda et Sola ne seraient que de pâles personnages symboliques pour essayer de traduire la joie et l'allégresse de tout le peuple camerounais. *Sola ma chérie* serait par conséquent, lui aussi, un 'roman colonial', mieux, 'postcolonial', mais qui insiste davantage sur les traditions et les coutumes qui pèsent encore sur les populations.

Ce roman nous présente deux visages : le premier est qu'il peut être considéré indépendamment du temps de la colonisation et de la post colonisation, dans ce cas, il serait dans la mouvance d'un roman d'amour qui veut faire réfléchir sur la problématique des traditions et des coutumes concernant le mariage au Cameroun et en Afrique ; et le deuxième visage est qu'il peut être pris comme étant une des conséquences directes 'joyeuses' de la décolonisation qui, malheureusement, n'auront été que très brèves. Des mariages auront lieu, celui de Sola et Nkonda en est la figure mais il ne durera pas. Il s'agit en effet pour Philombe de se pencher sur l'aspect de l'accueil et de la réception par les populations camerounaises des phénomènes de la décolonisation et de l'indépendance. Seraient-ils vraiment tels que le romancier semble nous les présenter à travers les époux Nkonda, c'est-à-dire, sans réflexion ? L'on peut se poser la question de savoir les raisons pour lesquelles les populations n'arrivent pas à tirer profit de ces opportunités qu'ils ont acquises au prix de beaucoup de sacrifices, pour entamer une évolution. Aussi allons-nous nous intéresser à *Sola ma chérie*, dans les lignes qui vont suivre, sur son espace / temps passé et sur son espace / temps présent.

***SMC* ou l'espace / temps passé**

Cet espace / temps passé s'enracine dans les événements importants qui ont marqué aussi bien l'Histoire du Cameroun que René Philombe lui-même. Nous en avons par exemple l'évocation avec la Seconde Guerre mondiale et le général De Gaulle, par le narrateur :

Il [Nkonda] était allé à l'étranger à cause de la dernière guerre Mondiale (sic) qu'on appelait communément au Cameroun : « Bita bi Digol » - la guerre de De Gaulle. Oh ! il fallait entendre Nkonda en parler³⁹⁹ !

³⁹⁹ *SMC*, op. cit., p. 62.

Assurément, on est dans les années 1939/1945 et dans la période coloniale. D'ailleurs, Nkonda avait participé à cette fameuse guerre :

Notre ancien combattant affirmait avoir piloté des avions et servi sur des bateaux, fait beaucoup de prisonniers et reçus plusieurs galons, escaladé tant de grades et tué... tant de boches ! C'était à croire que Nkonda Etoga Ossanga de Mbani était un boulon indispensable dans l'énorme machine guerrière. Et, bien que réellement tous ses papiers ne parlèrent que de Tchad, d'Égypte, de Lybie [sic] et d'Algérie, Nkonda déclarait avoir vu Hitler ! ... Vu de ses propres yeux⁴⁰⁰ !

Vraisemblablement, Nkonda a beaucoup participé à Seconde Guerre mondiale, bien que nous n'ayons pas de preuves tangibles. Mais, une chose est certaine : cette guerre a bel et bien eu lieu et les pays que signalent ses 'papiers' ont effectivement aussi pris part à cette guerre. N'était-elle pas mondiale ? Philombe laisse planer le doute sur le (s) activités et le(s) lieux d'intervention de Nkonda. On dirait que cette histoire est tissée de toutes pièces et que Nkonda n'est pas un témoin crédible. Ce serait un 'mensonge vrai' qui a pour but de nous mettre en face de l'Histoire contemporaine et de l'histoire du 'roman' de Nkonda, mieux, de ce 'feuilleton' qui ressemble à un conte de fée.

Probablement, l'espace / temps passé de Nkonda n'est pas la même chose que celui de Philombe dans *SMC*, même si les deux espaces / temps présentent des similitudes, car, ils ont un fond de vérité qui leur est commun, à savoir, la Seconde Guerre mondiale. L'un tient du 'mensonge romanesque' et l'autre de la 'vérité historique'. Dans ces conditions, on peut affirmer avec J. P. Goldenstein parlant de la rhétorique de l'écriture que :

La fabrication du roman [...] passe par des choix rhétoriques qui appartiennent tous au domaine de l'artifice et de la convention⁴⁰¹.

Ce qui veut dire que Philombe est le seul maître de son écriture romanesque. Il peut à son gré manipuler un événement historique comme la Seconde Guerre mondiale en créant des personnages qui l'ont vécu, d'autres qui s'arrogent la gloire de l'avoir vécu réellement, et d'autres encore qui ne l'ont vécu que fictivement. C'est dire qu'un seul événement passé peut engendrer d'autres 'événements' ou d'autres situations. Et aucun, en littérature, ne s'appartient plus autant qu'on voudrait le dire, tout événement est susceptible d'être re-formé, réformé et déformé, sinon on ne serait plus dans le roman, c'est-à-dire, dans la fiction, le rêve.

⁴⁰⁰ *SMC*, op. cit., pp. 62-63.

⁴⁰¹ *Pour lire le roman*, op cit., p. 41.

L'espace / temps passé que le narrateur nous décrit, concernant les premiers jours de Sola à Mbani, est aussi très significatif. Il nous donne l'impression d'un passé qui marque la fin d'une étape et qui va en inaugurer une autre, sans ménagement et sans transition :

Ô Damnation ! ... Adieu Yaoundé et ses quartiers gonflés de splendeurs tumultueuses ! ... Finies les grasses matinées suivies de longues et inutiles minutes devant le miroir ! ... Finis [sic] les promenades sans but, les surprises-parties, les cinémas... Finies les douceurs citadines. Fini, fini tout cela. Autour de Sola, il n'y avait que le vert et vaste spectacle de la brousse qui la fixait de ses innombrables yeux immatériels⁴⁰².

Un espace / temps passé à jamais révolu ! Cinq fois, l'énoncé 'fini' revient dans la citation, renforcé au départ par le mot 'adieu'. Le romancier, semble-t-il, veut marquer une rupture nette, radicale entre le temps où Sola était en ville, à Yaoundé, et celui qui va commencer maintenant à Mbani. L'espace / temps de la séparation ne se prolonge, en aucune manière, dans le présent. *SMC* nous fait ainsi vivre deux espaces / temps complètement différents et distincts dans lesquels Sola n'a qu'un choix : celui d'aller impérativement faire sa vie avec Nkonda à Mbani.

Un temps s'en est allé, un autre commence ! Pourrait-on dire, en un mot. Quel serait ce temps qui s'arrête et qui reprend sans autre forme de procès ? C'est peut-être celui de Philombe dans *SMC*, avec la colonisation qui est déjà 'finie', et bientôt, la fin des traditions et des coutumes relatives au mariage au Cameroun et partout en Afrique. En effet, le romancier souhaite vivre des temps nouveaux concernant le mariage où par exemple la dot ne serait plus un obstacle pour les pauvres comme Tsango, où l'amour seul triompherait entre les fiancés (Sola et Tsango) et non le matérialisme, le paternalisme, la cupidité à l'exemple des parents de Sola (Joseph Abumu et de son épouse). Ce propos de Nkonda résume les conditions dans lesquelles il a épousé Sola :

Ouf ! soupirait-il, c'est l'argent qui compte après tout. Qui aurait cru que Sola m'appartiendrait⁴⁰³ ?

Pour Nkonda, c'est « l'argent qui compte » et non le consentement de Sola, sa liberté, son amour. Grâce à l'argent, il a pu faire de cette *écolière respectueuse*⁴⁰⁴ sa propriété, sa

⁴⁰² *SMC, op. cit.*, p. 21.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 70.

chose achetée à Yaoundé. On peut ainsi deviner l'usage que Nkonda va faire de Sola. Au cours d'un procès par exemple où cette dernière

... ne connaissant ni l'accusateur, ni l'accusé ni même ce qu'elle avait à dire...

Nkonda entra dans une fureur sauvage et, tonnant :

— Que dis-tu, Sola ?

Il s'acharna sur la malheureuse jeune femme qu'il roua de gifles et de coups de bâton⁴⁰⁵.

Sola est accusée par Nkonda d'avoir un amant à Mbani, et le narrateur nous en fait le compte rendu. Avec Philombe, il faut que cet état de choses relève désormais du passé, que les méthodes 'colonialistes' de brutalité et de domination cessent entre colonisés, que la femme camerounaise soit traitée toujours avec des égards, que l'homme réprime ses complexes de supériorité, que l'Homme en général soit respecté... Telles sont peut-être les mesures que le romancier ne voit pas évoluer du tout. *SMC* apparaît ainsi comme un roman qui rejette en bloc un certain passé où l'homme est un loup pour l'homme, où il faut hâter le présent.

***SMC* ou l'espace / temps présent**

L'espace / temps présent dans *SMC* peut être considéré comme une période au cours de laquelle la vie reprend à Mbani après la coloniale et celle de la Seconde Guerre mondiale.

En effet, les populations camerounaises trouvent la paix et la joie d'être indépendantes. Il faut par conséquent célébrer ces deux grands moments. C'est dans cette optique sans doute qu'on peut situer le mariage de Nkonda et Sola au chapitre III de *Sola ma chérie*. Il s'agit des moments inoubliables qui ont ponctué pendant plusieurs jours la vie de tout Mbani. Le narrateur était au rendez-vous, il raconte :

Ce jour-là, personne ne s'aventura vers les champs, sinon pour y aller chercher des vivres. Endimanchées, porteuses de nombreux présents, des vagues humaines transformèrent le petit village de Mbani en une place foraine. Chants et oyenga [sic] des femmes, miaulements des guitares, roucoulements harmonieux des balafons, rugissements allègres des tam-tams et des tambourins... C'était la fête au village. La si grande maison de Nkonda se trouva fort petite pour ces festivités. Aussi, dressa-t-on en hâte des hangars

⁴⁰⁵ *SMC*, op. cit., p. 35.

dans la cour, où durant une semaine entière, ripailles et libations se succédèrent sans interruption. Du matin au soir, on voyait défiler des calebasses de vin de palme et des plats de nourriture. La nourriture devint in mangeable [sic] et le vin de palme imbuvable ; car, à voir journellement d'abondantes victuailles, on perdait l'appétit.

De jour comme de nuit, on dansa. Tout le monde dansa, même les plus vieux du pays que les rhumatismes condamnent au coin du feu. Tous les cœurs rayonnaient de joie. Tous les cœurs, à l'exception de celui de Sola qui, les yeux rouges de larmes, semblait vieillir de chagrin depuis Yaoundé. En la voyant pleurer, les habitants de Mbani murmuraient en connaisseurs : « Toutes les jeunes mariées pleurent ainsi ; Sola est encore jeune⁴⁰⁶ ! »

Une belle fête à la camerounaise qui laisse penser que les temps nouveaux sont effectivement venus, non seulement pour Sola et Nkonda, mais également pour tout le village. Ne dit-on pas : après la pluie, vient le beau temps ! Un temps de rêve que celui que Philombe donne à ses compatriotes de passer ensemble, afin peut-être d'oublier à jamais le passé. Le mariage de Nkonda et Sola se présente ainsi comme un temps tant attendu, comme un temps de bonheur pour tous les Camerounais.

Observons particulièrement les hommes et les femmes de culture avec leurs instruments de musique, leurs danses, leur art culinaire, leurs cris de joie (oyenga)⁴⁰⁷ ... occupant une place de choix. On a l'impression d'assister à une fête où rien n'est laissé au hasard, où Nkonda veut montrer qui il est. N'est-il pas le *riche planteur de Mbani* ? Oui, mais pas seulement, il est aussi riche en brutalités, en humiliations, en désamour à l'égard de sa jeune épouse ?

Sinon, comment comprendre que Sola seule ait 'les yeux rouges de larmes' le jour de son mariage, autrement dit, qu'elle 'célèbre' seule avec amertume et même haine sa 'descente aux enfers' ? Sola ne serait-elle pas cette seule personne 'providentielle et prophétique' qui fait son 'examen de conscience' et qui réalise que les enjeux du présent seront tout aussi lourds et difficiles à supporter que ceux du passé ? Avec Sola, n'est-ce pas dès à présent qu'il faut commencer à réfléchir, aussi bien sur le plan postcolonial que sur celui de son nouveau défi à relever en tant qu'épouse de Nkonda ?

En d'autres termes, Philombe, à travers Sola, semble poser le problème de l'après-colonisation et de l'après-guerre d'une part, et celui de l'après fête de mariage d'autre part. Il s'agit, en fait, de la prise en compte et de la gestion du présent. Dans *SMC*, cette gestion n'est pas évidente, elle relève d'un parcours du combattant sur lequel Philombe veut attirer l'attention de ses compatriotes. La fête à Mbani serait ainsi l'arbre qui cache la forêt, un

⁴⁰⁶ *SMC, op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁰⁷ Oyenga : au singulier, ayenga au pluriel.

espace / temps qui ne doit pas faire perdre de vue que le présent est à faire, et qu'il revient à tous les participants de la fête, entendons, à tous ceux qui sont aujourd'hui contents et fiers du présent (sans colonisation ni guerre) de le faire, de le construire. Le présent dans *SMC* serait par conséquent synonyme de prise de conscience, de construction, de regard tourné vers l'avenir qui, à son tour, deviendra le passé à un moment donné avec une quête et enquête à poursuivre. C'est dire que le présent dans *SMC* est dynamique, difficile à saisir, du moins tel que le suggère Philombe. Il donne l'impression qu'il se déplace pourtant il est tout simplement 'transformé' en un temps passé qui va céder sa place au temps présent. On peut aussi dire que c'est une tension vers le prochain présent et ainsi de suite.

Par ailleurs, en considérant *SMC* comme l'espace / temps présent, nous voulons aussi souligner une certaine actualité qui se dégage de cette œuvre. Tendue toujours vers l'avenir, cette œuvre re-pose aujourd'hui, en l'espace / temps qui lui est offert, la problématique de l'amour comme 'objet de commerce' et particulièrement lorsque cet 'amour' est vécu à contre cœur. *SMC* apparaît ainsi comme une œuvre qui résiste au temps par son actualité toujours brûlante. C'est sans doute le destin que son auteur a bien voulu lui accorder en vue de l'immortaliser, mais avec quelle poétique pour quelle (s) esthétique (s) ?

***SMC* ou un argument poétique**

Comme dans *Un sorcier blanc à Zangali*, nous voulons rechercher l'esthétique romanesque de René Philombe dans *Sola ma chérie* à travers la poétique du genre et celle de l'énoncé.

Poétique du genre

Le genre qui nous préoccupe ici est, bien évidemment, le roman. Ce roman se présente-t-il comme un 'roman classique' ou alors comme un 'nouveau roman', selon une certaine terminologie ? En d'autres termes, *SMC* fait-il appel par exemple à d'autres genres littéraires dans sa composition ? Ou encore, qu'est-ce qui le spécifie par rapport aux deux autres romans de Philombe, à savoir, *USBZ* et *BNAM* ?

Le genre roman étant fondamentalement 'sans règles' selon certains auteurs, on a le sentiment que *Sola ma chérie* n'y échappe pas. On y trouve d'autres genres comme la chanson et la poésie. Écoutons celle que Ngali chante à Sola à peine arrivée à Mbani :

*Les filles d'Ongola, le saviez-vous ?
Ont les mains lisses, que c'est bien beau !
Mais leurs beaux doigts ont la molesse [sic]
Et la paresse des vers de terre !
Les filles d'Ongola, le saviez-vous ?
Ne valent rien qu'un maigre sou ! ...⁴⁰⁸*

Ngali se moque de Sola, 'fille d'Ongola' (Yaoundé) aux mains lisses mais paresseuse et qui ne vaut pas grand-chose, qu'un peu d'argent. Ngali 'accueille' Sola à sa manière. Elle ironise sur les capacités de cette nouvelle venue à Mbani.

Le romancier semble avoir inséré cette chanson dans son roman comme un ingrédient littéraire qui va relever la qualité de son œuvre sur le plan esthétique. Cette œuvre n'est donc pas une prose ordinaire, mais, elle a aussi une dimension musicale, et poétique qui la caractérise. Nous pouvons alors classer *Sola ma chérie* dans la catégorie des romans poétiques qui ont une certaine musicalité par moments qui va permettre au lecteur, non seulement de changer de registre, mais également de reprendre du souffle. Serait-ce une des caractéristiques du roman camerounais ? Voici ce que nous dit Éloïse A. Brière à son sujet :

Inédit, certes, par rapport à la tradition orale, le roman n'est pas seulement le produit de ses emprunts à l'Occident. Il recueille aussi le dernier murmure de la littérature orale expirante. La riche tradition de poésie épique – le mvvet – et les genres mineurs constituent effectivement le substrat du roman moderne. La littérature écrite et orale se conjuguent alors pour produire une tradition de création verbale proprement camerounaise. Les traits du verbe antique apparaissent moins à la surface des œuvres que dans leurs symboles, leurs thèmes et leur structure⁴⁰⁹.

Autrement dit, le roman camerounais est bien différent du roman occidental. Le fait que Philombe introduise une chanson poétique dans son œuvre va de soi, c'est plutôt le contraire qui serait étonnant. Car, chaque romancier semble écrire avec son 'naturel' qu'il ne peut chasser et revient toujours au galop. *SMC* serait par conséquent un produit qui est à cheval entre la littérature orale et la littérature écrite, et Philombe, un romancier qui n'exclut rien de sa culture pour s'exprimer par sa plume. Le roman ne faisant pas partie de sa culture, il apparaît ainsi comme un 'créateur', un 'inventeur' du roman camerounais, et même africain qui veut donner vie à sa culture et frayer un chemin non seulement à la littérature camerounaise en général, mais aussi au roman camerounais en particulier. À ce sujet, il serait aux antipodes d'un

⁴⁰⁸ *SMC, op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁹ *Le roman camerounais et ses discours, op. cit.*, p. 10.

Mongo Beti par exemple qui a volontairement dépouillé ses romans de la peinture des mœurs et coutumes ewondo. Il ira jusqu'à exprimer sa « répugnance naturelle pour tout ce qui est folklorique »⁴¹⁰

Le roman camerounais peut ainsi se présenter soit avec sa culture, soit sans sa culture. Tout dépend de la perception qu'on a de ce genre littéraire, qui ne peut être que soit purement occidental, soit purement africain, soit occidental et africain à la fois, comme c'est le cas de *SMC*. Dans tous les cas, le roman camerounais, qu'il soit écrit par les Camerounais puristes ou d'inspiration camerounaise, a une ou des poétique(s) du genre qui lui est / sont propre (s), qui fait / font sa richesse et qui est / sont pleine (s) d'avenir. Et que dire maintenant de la poétique de l'énoncé ?

Poétique de l'énoncé

Nous allons nous pencher sur le texte romanesque de *Sola ma chérie* et comme précédemment avec *Un sorcier blanc à Zangali*, nous centrer notamment sur la narration, la description et les dialogues contenus dans cette œuvre de René Philombe.

Narration

Comme dans *USBZ* l'histoire de *SMC* commence en ville, à Yaoundé, pour l'un elle se termine dans un village, à Zangali, pour l'autre elle passe par le village de Mbani. Dans *SMC*, le lieu de la fin du récit sera différent pour nos deux personnages, Nkonda et Sola. Nkonda terminera seul sa course à Douala alors que Sola quittera Mbani pour un lieu inconnu. Nous pouvons schématiser les parcours de ces deux personnages de la manière suivante :

Parcours individuel de Nkonda :

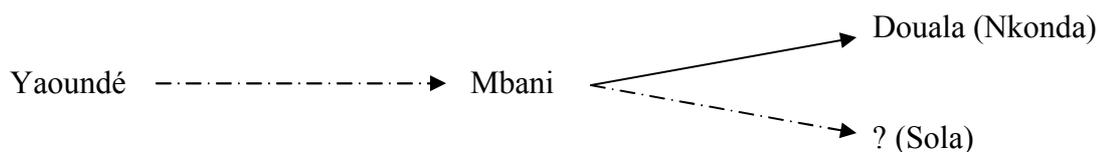
Mbani —————> Douala

Parcours individuel de Sola :

Yaoundé - - - - -> Mbani - - - - -> ?

⁴¹⁰ *SMC*, op. cit., p. 10.

Parcours jumelés de Nkonda et Sola :



Il s'agit, dans tous les cas, d'une fourche qui n'a, en fait, qu'une seule dent ne sachant pas où est passée Sola. On peut aussi remarquer que les parcours jumelés de Nkonda et Sola et celui individuel de Sola présentent une différence. Ce qui peut vouloir dire que Sola est le personnage principal de *SMC*, car son espace / temps est plus grand que celui de Nkonda. Il couvre le récit du début jusqu'à la fin. En d'autres termes, l'histoire que nous raconte René Philombe dans son œuvre est bien celle de Sola. D'ailleurs, le titre de l'œuvre le justifie et en témoigne éloquemment.

Sur le plan de l'histoire du roman, c'est-à-dire, du récit, nous n'allons pas y revenir systématiquement d'un bout à l'autre, ce travail a déjà été fait au niveau des seuils romanesques chez Philombe dans *SMC*. Qu'il nous soit donc tout simplement permis de faire quelques commentaires sur la façon dont Philombe raconte dans son roman.

En commençant la lecture du roman, nous sommes d'abord pris par la 'chaleur' du soleil qui y règne, ensuite par celle qui accable le couple Linus Ossanga – Katarina et leurs enfants, et enfin par celle dont Sola, la fille d'Ongola est victime à Mbani, à peine y avoir mis les pieds. *Il faisait chaud*⁴¹¹ ne cesse de nous répéter le narrateur dans les premiers chapitres. 'Il faisait chaud' dehors et dans les cœurs. On a le sentiment que cette 'chaleur' est partagée, communicative, qu'elle touche tous les corps et tous les cœurs, sauf celui de Sola, ou alors qu'elle la touche négativement. Car Sola va être confrontée à la 'froideur', mieux, à l'obstacle des traditions et coutumes, aux attaques des voisines, aux bagarres, au mariage forcé, à la peur... qui ne vont pas lui permettre de bénéficier de la chaleur bienfaisante du mariage comme un signe d'amour entre un homme et une femme.

Concernant particulièrement la peur, le narrateur raconte :

Par moments, un étrange fourmillement lui ravage les nerfs, sa tête grouille de visions terribles, hantée notamment par l'idée qu'un fauve affamé pourrait surgir, d'un moment à l'autre, d'une ancre inhospitalière [sic].

Pourtant Nkonda est là, près d'elle, prêt à verser sa dernière goutte de sang pour la sauver ! C'est qu'elle a peur de tout, Sola. Elle a peur de bruit autant que du silence ; peur de bruit, même du glissement feutré de la fane sur

⁴¹¹ *SMC*, op. cit., p. 7.

*un buis ; peur de silence, du silence oppressant, sépulcral, qui couvre parfois le sous-bois comme un suaire immatériel*⁴¹².

La peur de Sola est réelle et sans doute pathologique, même Nkonda n'arrive pas à l'apaiser. La 'chaleur' de la peur l'accable au point qu'elle éprouve des sentiments liés à la mort. Le romancier nous raconte ces moments d'angoisse comme pour susciter des émotions chez le lecteur et le tenir en haleine. Le roman de Philombe apparaît ainsi comme une œuvre qui raconte les comportements émotif et psychologique de Sola, surtout que cette peur va l'habiter jusqu'à la fin du roman. En aucun moment du roman, en effet, Sola ne sera vraiment considérée comme 'cette chérie' qui n'a pas peur notamment des représailles de Nkonda, et du côté de Tsango, de ne pas être comprise. Celui-ci, d'ailleurs, hésite à la *libérer*⁴¹³ comme elle le souhaiterait. Il lui dit clairement :

— *Te libérer ? ... Je le voudrais bien ! Cependant je me demande encore, Sola ma chérie, comment cela pourrait-il se faire, maintenant que tu es légitimement mariée*⁴¹⁴ ?

'Sola ma chérie' semble abandonnée à son triste sort. Même Tsango sur qui elle comptait a peur de briser son union avec Nkonda. Autrement dit, la tendre et douce appellation 'Sola ma chérie' que lui donne Tsango a des limites et des conditions, elle ne peut pas jouer à tous les coups. Serait-elle par conséquent pour Philombe l'envers de la médaille, un euphémisme pour présenter au public la situation dans laquelle vit la femme camerounaise après l'Indépendance en particulier et la femme africaine en général ? Auquel cas, l'œuvre du romancier serait tout simplement un étalage des vicissitudes physiques, morales, psychologiques et le poids des traditions et des coutumes camerounaises d'une part et une apologie de la condition féminine d'autre part.

L'histoire du roman *SMC* serait finalement une belle mise en scène scripturaire ou alors une belle écriture mise en scène où Sola joue le rôle de personnage central. L'on peut se poser la question de savoir ce qui est raconté, la mise en scène de l'écriture ou l'écriture de la mise en scène ? Raconter ne concernerait-il pas d'autres formes d'expression comme l'écriture ou la mise en scène, en dehors de l'histoire ? On parlerait, dans ces conditions, de la narration de l'écriture ou de la mise en scène de tel ou tel roman, en termes d'objet d'étude, comme l'étude de l'histoire ou du récit du roman.

⁴¹² *SMC, op. cit.*, p. 40.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 114.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 115.

En d'autres termes, *SMC* semble être l'illustration parfaite que le roman n'est pas que l'histoire qui y est racontée, il est aussi l'écriture et la mise en scène de plusieurs autres facteurs que le romancier raconte consciemment ou inconsciemment et qu'il met en même temps à la disposition du public. On peut ainsi dire que Philombe, dans son roman *SMC*, raconte en fait plusieurs 'histoires' qui constituent aussi sa poétique et vont aboutir à son ou ses esthétique (s) romanesque (s).

La poétique de l'énoncé dans *SMC* serait, à ce niveau de son étude, un questionnement, non seulement sur la définition du roman même, mais aussi sur un élément fondamental comme la narration sans lequel on ne parlerait pas de roman, et peut-être même pas aussi de description.

Description

Comme précédemment avec *Un sorcier blanc à Zangali*, nous allons étudier la description dans *Sola ma chérie* en deux volets : le portrait et le décor.

- Portrait

Plusieurs portraits de personnages nous sont proposés dans l'œuvre, mais nous allons nous attarder particulièrement sur trois d'entre eux : Linus Ossanga, Nkonda et Sola.

- *Papa Vobiscum*⁴¹⁵, de son vrai nom Linus Ossanga, est un personnage important à Mbani : il est catéchiste. À ce titre, il est le garant de la morale chrétienne catholique dans son village. Laissons le narrateur nous donner son portrait physique et moral après une crise de colère contre sa femme Katarina et leurs enfants.

*Un tremblement irrésistible s'empara du vieux catéchiste de Mbani. Il croisa les bras, puis les leva au ciel avec indignation. D'un pas titubant, il sortit sans rien dire et alla se jeter dans une chaise-longue, sous l'étroite véranda. Il prit la Bible, mais n'eut pas le courage de poursuivre la lecture des Saintes Écritures, tellement ses doigts continuaient à trembler. La Bible lui glissa entre les doigts et tomba*⁴¹⁶.

Linus Ossanga est profondément touché par le comportement de ses enfants et de leur mère. Les deux jeunes gens, en effet, se préparent à aller danser au « Club d'amour », et le

⁴¹⁵ *SMC*, op. cit., p. 26.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

‘vieux catéchiste’, qui est aussi le chef du village, en est indigné et humilié, et surtout que son épouse ne semble pas partager son avis.

Le catéchiste ne s’attendait pas à ce coup de la part de sa progéniture et de sa femme. Il se disait que ce genre de chose ne peut pas lui arriver en tant que ‘homme de Dieu’ et représentant de Celui-ci à Mbani. Maintenant qu’il se rend compte que ses propres enfants ne sont pas différents de ceux des autres, les bras lui en tombent. On a l’impression que Linus Ossanga voit son travail de catéchiste moralisateur tombé à l’eau, c’est un échec retentissant pour tout dire, symbolisé par le fait de ‘se jeter dans sa longue-chaise’ et celui de ‘la Bible (qui) glisse (entre ses doigts) et tombe’. Ne serait-ce pas lui le coupable dans cette ‘affaire’ qui l’oppose à ses enfants et son épouse ? ou alors, ces signes avant coureurs n’annoncent-ils pas peut-être la fin de la mission du catéchiste et le désintérêt que les gens vont désormais afficher à l’égard de la Bible, entendons, de la Parole de Dieu ?

Philombe, en effet, par la présence, dans *SMC*, d’un catéchiste qui a une Bible en main, qui malheureusement est secoué par ‘un tremblement irrésistible’ semble lui-même jouer au catéchiste à Mbani. On le voit intervenir aussi bien au ‘Club d’amour’, chez Nkonda et Sola, ainsi que dans sa propre famille. Sans doute, le romancier reconnaît l’importance des valeurs morales chrétiennes dans la société, et le rôle que joue un ‘prophète’ comme Linus Ossanga à Mbani, même parfois avec ses prises de position quelque peu intégristes.

- Quant à *Nkonda*, nous allons surtout regarder son portrait moral à travers ce propos du narrateur :

Que n’inventa-t-on pas sur son compte ? On supposa puis on affirma que Nkonda, « mystérieux personnage au cœur planté de haine », avait rapporté du pays des hommes blancs un talisman terrible qui devait le rendre fou un jour ; qu’il commerçait avec les fantômes et qu’il allait finir par devenir fou un jour, car il n’avait pas pu payer toutes (sic) les honoraires réclamées par le « professeur » qui lui avait prodigué des fétiches redoutables. À vrai dire les mauvaises langues n’oublièrent rien⁴¹⁷...

On raconte beaucoup de choses sur Nkonda à Mbani parce que personne ne maîtrise ce ‘mystérieux personnage au cœur planté de haine’. On pourrait dire que pendant que Linus Ossanga s’évertue à ‘planter l’amour’ à Mbani, lui, fait exactement le contraire. Son ‘mystère’, à en croire son entourage, réside, paraît-il, dans ses ‘fétiches redoutables’, et c’est probablement la raison pour laquelle, nous dit-on par ailleurs, il ne parle pas beaucoup. On

⁴¹⁷ *SMC*, op. cit., p. 63.

peut penser que cet ancien combattant cache quelque chose aux gens de Mbani, qu'il ne veut pas trahir un secret qu'il détiendrait. C'est un taciturne qui semble compter sur ses 'gris gris' pour se faire un nom à Mbani. Sola n'en serait-elle pas une de ses victimes sur le plan sentimental et amoureux qui a été prise au piège grâce à ces pratiques occultes ? Surtout lorsqu'on sait qu'au Cameroun, certaines personnes recourent encore aux fétiches pour s'enrichir par exemple ou alors pour rencontrer la femme de leur rêve.

Apparemment, Nkonda recourt aux fétiches, parce qu'il ne croit pas à ses capacités physiques, morales et intellectuelles. Il n'a pas tout à fait confiance en lui-même, il lui faut donc des 'fétiches' pour le remonter et le galvaniser. C'est peut-être un homme timide qui a besoin d'un 'talisman' pour chasser sa timidité, pour faire peur aux autres, pour se protéger contre ses détracteurs pourquoi pas. Le propos du narrateur qui va suivre l'illustre parfaitement :

Les femmes s'étant mises de la partie, se mirent à caqueter à longueur de journée. Toutes se trouvaient intriguées par l'indifférence insolite de ce singulier ancien combattant. Pourquoi Nkonda les dédaignait-il en persistant à vivre seul, sans compagne de lit ? Elles l'accusèrent d'abord d'impuissance sexuelle, puis, caquetant, caquetant plus fort, elles découvrirent dans le carquois de leur imagination une autre flèche...

« Au plus fort de la nuit, disaient-elles, une femme, à chevelure longue, toute habillée de blanc, pénétrait chez l'ancien combattant pour coucher avec lui. Voilà pourquoi il ne pouvait toucher à une autre femme ! « C'est Mami-Wata [sic]⁴¹⁸ ! ... »⁴¹⁹

Nkonda reste une grosse énigme pour les femmes de Mbani. Elles ne comprennent pas que Nkonda préfère la solitude à la compagnie et qu'il persiste dans son célibat. Il aurait pour femme une grande sorcière et sans doute, lui-même aussi est un grand sorcier, pourrait-on déduire. Il ne peut donc que soulever des soupçons non seulement chez les femmes, mais également dans tout le village de Mbani. Philombe semble avoir 'noirci' ce personnage du début jusqu'à la fin de son roman pour faire 'ressortir' la vie de Sola, l'épouse de Nkonda, et surtout pour amener le lectorat à réfléchir sur les sujets relatifs à la condition féminine. C'est donc l'occasion pour nous de nous arrêter aussi sur le portrait de Sola, cette femme dont le romancier a voulu faire porter le nom à son roman.

⁴¹⁸ Mami-Wata [sic] : étymologiquement, Maman des Eaux, lieu de sa résidence, réputée d'être une grande sorcière et pleine de pouvoirs maléfiques

⁴¹⁹ SMC, *op. cit.*, p. 64.

- *Sola*, à en croire le qualificatif qui suit son nom ‘ma chérie’ est ‘aimée’. Mais par qui ? C’est son ancien amant Tsango qui l’appellera ‘*Sola, ma chérie*’⁴²⁰ au moment où Sola crie vers lui pour qu’il la délivrât. Elle n’est pas ‘chérie’ par Nkonda, son époux légitime, à qui pourtant elle semble vouer un renoncement sans pareil.

*Elle devait puiser de l’eau, en réchauffer une quantité pour les ablutions de son mari, elle devait balayer la grande maison, la case-cuisine et la cour ; elle devait apprêter un maigre déjeuner, mettre les moutons au pâturage derrière la maison. Ce n’était pas tout. Elle devait aller au champ et en revenir vers trois heures, affamée, épuisée de fatigue, le corps envahi par mille démangeaisons ! ... Elle devait préparer les aliments, se coucher tard, et attendre que le formidable concert des perdrix et des coqs lui fassent [sic] lire ponctuellement ses tâches quotidiennes sur l’affreux tableau noir du jour qui se lève. C’était bien pitié de savoir que la faible et belle Sola devait affronter tout cela. Un véritable calvaire, la vie paysanne pour quiconque n’y est pas habituée*⁴²¹.

Sola a beaucoup d’obligations morales à remplir dans son foyer chaque jour. On dirait une petite machine humaine qui doit tourner sans cesse. Mais, elle est ‘faible’, autrement dit, elle ne peut, humainement parlant, assumer ses nombreuses charges, les forces lui manquent. Philombe insiste sur les travaux journaliers de Sola comme pour nous dire qu’il n’y a pas grand’ chose à dire sur le portrait physique de quelqu’un qui doit passer son temps à travailler dur à la maison et au champ. Le romancier qualifie toutes ces occupations de ‘véritable calvaire’ pour une jeune femme qui vient de la ville. On pourrait dire qu’elle suit l’exemple de sa sainte patronne, Scholastique, une religieuse, dont la devise était probablement comme celle de son frère Benoît : *ora et labora*⁴²²

Sur le plan de la beauté de Sola, on a le sentiment qu’elle est avérée. Sinon, comment comprendre qu’elle ait tant de ‘succès’ auprès des jeunes gens de sa génération comme Tsango, et auprès des adultes confirmés comme Nkonda ? Elle n’a pas la force des ‘paysannes’ pour le travail qui lui est imposé, mais elle est ‘belle’ physiquement.

*On dit qu’elle est belle, très belle*⁴²³ ! ...[...]

*Ils l’abordaient, les hommes...*⁴²⁴

⁴²⁰ *SMC, op. cit.*, p. 115.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 22.

⁴²² *Ora et labora* : la prière et le travail.

⁴²³ *SMC, op. cit.*, p. 17.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 18.

Sola serait sans doute celle qui confère indiscutablement à *SMC* une esthétique romanesque, ou alors celle par qui cette esthétique passe en vue d'embellir toute l'œuvre romanesque de Philombe. Car, si sur le plan de la vigueur, l'épouse de Nkonda n'est pas 'belle', entendons, qu'elle est 'faible', sur le plan physique, elle est 'belle', et donc, objet de convoitise et de jalousie. L'attitude de certaines mères de Mbani en témoigne :

... comme un [sic] chacun sait, le bonheur des uns fait le malheur des autres. Aussi certaines mères ne tardèrent pas à regarder la jeune épouse de Nkonda d'un mauvais œil. Elles la jalosèrent, la criblèrent d'accusations du genre de celles-ci : « Sola gâte nos enfants en donnant libre à leurs jeux imprudents ! ... Sola apprend à nos enfants à devenir obéissants ! ... Sola cherche à donner l'evu⁴²⁵ à nos enfants. Pourquoi les retient-elle à une heure avancée de la nuit⁴²⁶ ? »

La beauté de Sola lui attire des foudres. Mais, aucune de ces mères jalouses ne peut la lui enlever. On est bien tenté de dire que ce qui est beau, est beau. En d'autres termes, que l'esthétique que Philombe veut nous faire découvrir à travers Sola est inhérente à sa personne, à sa condition de femme, non seulement au foyer, mais aussi au dehors partout dans le monde, malgré le comportement de quelques unes d'entre elles. Philombe serait-il de l'opinion selon laquelle la femme est belle en soi et qu'il est possible de parler d'une esthétique féminine ou féministe dans le concert des réflexions littéraires ou philosophiques⁴²⁷ ? La situation de la femme est au cœur des œuvres suivantes publiées entre 1959 et 1980 : Joseph Owona, *Tante Bella*, René Philombe, *Sola ma chérie*, Mongo Beti, *Perpétue*, Patrice Ndedi Penda, *La nasse*, Joseph-Jules Mokto, *Ramitou mon étrangère*, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Le contestant*, Honoré Godefroy Ahanda Essomba, *Le fruit défendu*, Francis Bebey, *Le Roi Albert d'Effidi*, Patrice Etoundi M'Balla, *Lettre ouverte à Sœur Marie-Pierre*, Bernard Nanga, *Les Chauve-souris*, (Pour ne mentionner que ceux-ci).

En somme, le portrait de Sola n'est pas seulement celui de la femme de Nkonda, vivant au Cameroun, mais de la femme tout court. Il suscite des questions de tout ordre auxquelles, associées aux hommes, leurs partenaires de tous les jours, l'Homme doit essayer de répondre.

Ceci dit, nous allons maintenant aborder le deuxième point de la description, à savoir, le décor.

⁴²⁵ Evu : sorcellerie.

⁴²⁶ *SMC*, op. cit., p. 24.

⁴²⁷ *Le roman camerounais et ses discours*, op. cit., p. 8.

- Décor

Après avoir découvert successivement les portraits de Linus Ossanga, Nkonda et Sola, il serait aussi intéressant de découvrir leurs habitations et notamment le décor qu'on y trouve. Faisons d'abord un tour dans le salon de Nkonda.

Le salon consistait en une pièce spacieuse, meublée suivant le meilleur goût du pays. Au centre, une longue table flanquée de six chaises branlantes. Dans un coin, une chaise-longue tendue d'une peau d'animal de couleur mauve. Au pied du mur, deux petits lits de bambou gisant sous des légions de mouches. Derrière le battant de la porte d'entrée, un escabeau à côté d'une armoire de vieilles caisses, sur laquelle trônait une grosse lampe à pression. Les ornements des murs étaient riches en couvertures de vieux magazines. De cette tapisserie de fortune émergeait un bucrâne [sic] au-dessus d'une photo.

Sola ouvrit les deux petites fenêtres du salon. Elle s'assit sur l'escabeau⁴²⁸, ...

Le salon de Nkonda n'a rien d'impressionnant, pourtant son propriétaire est un ancien combattant et le plus grand planteur de Mbani. On se serait attendu de voir dans cette maison en tôles ondulées de beaux meubles et solides, mais c'est plutôt 'des chaises branlantes', 'deux petits lits de bambou', 'une armoire de vieilles caisses', les 'couvertures de vieux magazines'... qui meublent le salon de Nkonda. Les étrangers comme Tsango et Manga, sortiraient de cette pièce bien déçus, parce que ce salon apparaît comme une coquille vide. En effet, ce salon n'a pas de meubles, et ceux qu'on voit ne le sont que de nom.

L'extérieur de la maison qui abrite ce semblant de salon ne reflète pas son intérieur, surtout lorsqu'on sait que Nkonda a entouré celle-ci de belles fleurs. Les tôles ondulées et les belles fleurs ne seraient-elles pas là, en réalité, pour cacher une certaine pauvreté matérielle, morale et spirituelle de ce personnage ? Autrement dit, Nkonda ne serait-il pas en fait un hypocrite, un impressionniste, un personnage qui soigne son apparence alors que son 'intérieur' laisse à désirer ?

Vraisemblablement, Philombe a voulu nous montrer que Nkonda n'est pas ce que les gens de Mbani pensent, c'est un personnage dont le salon est à l'image de son cœur 'pourri' où 'les légions de mouches' peuvent trouver leur compte. On a le sentiment que le romancier veut attirer l'attention des populations de Mbani sur le cœur, sur ce qui ne se voit pas, car c'est là où Nkonda doit d'abord apporter des soins, fleurir, et non sur ce qui se voit.

Le décor, selon l'auteur de *SMC*, serait ainsi tout simplement trompeur et sans grande importance, car la vraie beauté ou l'esthétique du salon de Nkonda serait à rechercher non

⁴²⁸ *SMC, op. cit.*, pp. 51-52.

dehors sur les belles fleurs, les tôles ondulées, mais dedans, dans le cœur de sa maison, symbole du lieu de retrouvailles, de convivialités, que malheureusement le grand planteur de Mbani va ‘souiller’ en présence de ses hôtes :

Le salon qui, tout à l’heure, était animé par d’innocentes discussions, s’engloutit soudain dans un silence funèbre. Les secondes qui suivirent, passèrent, longues et lourdes de menaces, lugubrement comptées par le gosier métallique d’un gros réveil qui monologuait quelque part, dans une chambre. Personne n’eut le courage de poursuivre le repas dans cette atmosphère où se seraient éteints les plus chauds appétits.

— C’est à toi, puante charogne, que je m’adresse !

Aucune réponse.

— Veux-tu me répondre comme un esclave doit répondre à son maître ? tonna de nouveau le propriétaire dans un essoufflement de rage.

Les lèvres de Sola demeuraient comme cousues au fil de l’effroi.

— Hé kyèèè ! ... s’exclama Katarina prise elle aussi d’effroi. On dirait que le diable a élu son domicile ici aujourd’hui. Linus Ossanga a quelquefois raison...

Tout noir de colère, ballotté [sic] par des instincts sanguinaires, le rude paysan se leva brusquement et s’acharna sur la faible Sola. Ho làlà ! Sola pousse des cris déchirants : Sola tente de s’échapper ; Sola culbute contre la table ! ... La table se renverse en emportant assiettes, verres, cuillères, et lampe dans sa chute... La lampe s’éteint : noir. Bientôt, c’est une bataille dans les ténèbres. Une bataille d’enfer où l’on perd la tête. Une bataille d’aveugles qui se cherchent, qui se cachent, qui se cognent de front et se bousculent à qui mieux mieux, parmi les meubles dans une panique générale⁴²⁹ ! ...

Nkonda a déclenché une bagarre terrible dans son salon. Tout y passe. Celui-ci est devenu un lieu où Nkonda règle sauvagement ses comptes avec Sola, où les hôtes sont aux abois, où même la vaisselle et les meubles ne sont pas épargnés, où les ténèbres affrontent la lumière. C’est le chaos total ! C’est ‘une bataille d’enfer’ pour tout dire ! Le soi disant décor qu’on avait au départ est complètement détruit par la colère légendaire de Nkonda. C’est dire peut-être que l’esthétique du décor du salon de Nkonda se trouve ailleurs, pas dans les choses matérielles, mais dans les choses spirituelles et morales. Philombe serait ainsi de l’opinion selon laquelle l’esthétique d’un roman n’est pas sur ce qui est visible, mais invisible ; non pas extérieure, mais intérieure. Sinon, comment comprendre que Nkonda lui-même réduise son salon en un amas de débris qui ne porte plus aucun signe de beauté ? Ce personnage serait-il ‘allergique’ à tout ce qui est beau que ce soit sur le plan matériel et décoratif ou sur le plan humain et sentimental dont Sola serait la principale victime ? Quel est ce décor du salon de

⁴²⁹ SMC, *op. cit.*, pp. 101-102.

Nkonda non décoratif, et par conséquent non ou sans esthétique qui ne joue pas son rôle premier ?

Philombe, à travers cette dernière question, veut nous faire comprendre que tous les décors n'ont pas la même valeur esthétique. Le décor du salon de Nkonda semble en définitive nous en présenter deux qui s'opposent : un décor apparent et un autre non apparent, qui renvoient, dans tous les cas, à une esthétique romanesque de Philombe et qu'on retrouve aussi à travers 'une pièce' de la maison de Linus Ossanga.

Revenu [Nama] des champs, il s'était étendu dans l'unique okekamba de la pièce. Il se retourna en faisant coasser son lit et prit une nouvelle position, la face contre le mur. Il ne désirait rien d'autre que dormir : il faisait chaud⁴³⁰.

Nama, l'un des enfants de Linus Ossanga dort 'dans l'unique okekamba de la pièce' du catéchiste et du chef de village. Une pièce presque vide, veut-on peut-être mettre en parallèle le salon de Nkonda, comme nous venons de le souligner, qui lui est plein de meubles et de vaisselle. On peut résumer le décor de la pièce de Linus Ossanga à la pauvreté, à la sobriété et beaucoup plus à la misère. Le narrateur en est quelque peu indigné. Il déclare :

Pauvre « Papa vobiscum » ! Que ne s'était-il armé de sagesse pour s'endormir tranquillement dans son okekamba docile ! Dire que pour toutes les tracasseries qu'il s'imposait devant la sodomie de son peuple, il ne recevait en récompense, qu'un litre de pétrole par mois, de la part des missionnaires blancs ! ... Tout autre que lui aurait mieux fait de s'endormir tranquillement dans son okekamba docile ! Mais lui, il éprouvait un plaisir particulier à lutter contre le « Club d'Amour »⁴³¹.

Le fervent catéchiste n'a pas de moyens financiers pour s'offrir des meubles, un décor par lequel on pourrait le classer. Cette absence de décor signifie-t-elle que Linus Ossanga ne s'intéresse pas à tout ce qui relève du décor ou à tout ce qui en a trait ? En d'autres termes, où est le décor de la 'pièce' du catéchiste et du chef de village ? Ou alors, Philombe lui aurait-il refusé de représenter une certaine étiquette décorative et une esthétique romanesque dans *SMC* ? Si oui, laquelle ? Et par quoi peut-on les reconnaître ? Surtout lorsque nous nous rendons compte de l'esprit, concernant la description :

⁴³⁰ *SMC, op. cit.*, p. 7.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 26.

... cherche à classer tel ou tel détail dans une catégorie de valeur distinctive, morale ou esthétique⁴³².

Apparemment, Linus Ossanga se situe aux antipodes de Nkonda. Le décor de sa 'pièce' reflète son décor intérieur, spirituel, moral. C'est sans doute la raison pour laquelle Philombe lui a fait jouer un double rôle à Mbani : il est catéchiste et en même temps chef de village, ou encore, responsable religieux et civil. Cette double casquette, mieux, ce double décor semble traduire une double esthétique : une esthétique religieuse et morale, et une esthétique civile et sociale. Autrement dit, du décor dépouillé, simple de la pièce de Linus Ossanga, on peut faire correspondre une double esthétique romanesque.

Linus Ossanga serait par conséquent la 'voix' prophétique qui crie dans Mbani. Cette voix, même si quelquefois on a le sentiment qu'elle exagère, met particulièrement l'accent sur le décor général de *SMC* sur lequel l'homme devrait veiller : le décor intérieur ou du cœur. C'est donc sans doute à dessein que Philombe a réduit considérablement le mobilier de la pièce du catéchiste et du chef de village. Il a supprimé tout ce qui peut paraître visiblement beau pour le réserver aux belles et hautes fonctions de Linus Ossanga, dont la principale est peut-être d'être un interlocuteur parmi les siens.

Dialogue

Le dialogue constitue le troisième point important de la poétique de l'énoncé dans *Sola ma chérie*, après la narration et la description, car il nous permet de suivre les propos des personnages sur tel ou tel sujet. Dans notre 'roman d'amour', nous en avons plusieurs, à l'exemple de cet entretien entre Tsango et Sola :

— *C'est trop philosopher ! Me libérer, voilà l'important du problème.*
[...]
— « *Légitimement mariée ?* » *Tu parles. Feins-tu d'ignorer que le mariage religieux seul est indissoluble ? Or, ce n'est pas le cas pour moi. Et même ! ... N'y a-t-il pas de ces femmes qui, après avoir craché sur le sacrement de mariage, se portent royalement bien ?*
Il y eut un bref silence. Puis sans regarder Sola, Tsango murmura :
— *Respect à la loi ! Cela coûte cher, Sola, de vouloir divorcer.*
— *Milles tombes ! s'écria la femme en levant les bras au ciel. Un homme sage dirait plutôt : « Respect à l'amour ! » Car c'est l'amour seul qui règle toutes les affaires de la terre ! Aucune loi ne saurait faire un bon mariage ! ...*

⁴³² Marcel CRESSOT, *Le style et ses techniques*, P.U.F., Paris, 1971, p. 125.

*Sur ces entrefaits [sic], un crépitement se fit entendre dans la cour du village. Elle lâcha brusquement son amant et, allongeant le cou par l'entrebâillement de la porte, elle eut un sourire...
— Ce sont des moutons⁴³³.*

Sola cherche à convaincre Tsango de la 'libérer' de son mariage. Dans un dialogue direct et franc, les deux amants discutent sur le mariage et les sujets qui tournent autour de ce phénomène social comme le divorce. Chacun avance ses arguments qu'on pourrait résumer au 'respect de la loi', selon Tsango et au 'respect de l'amour', selon Sola. Finalement, l'amour va triompher de la loi, puisque Tsango va se laisser convaincre par Sola. Philombe semble ici vouloir montrer la voie du dialogue non seulement aux amants, mais également aux époux. Dans ces conditions, Nkonda ne serait pas un exemple à suivre, car il ne sait pas dialoguer avec Sola. C'est un petit dictateur qui s'ignore ou alors qui trouve un vilain plaisir à imposer sa volonté à Sola et à la faire souffrir. Par contre Tsango serait un modèle d'homme qui sait prendre son temps pour dialoguer jusqu'à se laisser éventuellement convaincre.

C'est un dialogue qui, dans le cas présent, est composé de beaucoup d'autres éléments comme 'un bref silence', 'un crépitement', l'entrebâillement de la porte', de 'moutons'... qui constituent peut-être la particularité du dialogue romanesque de Philombe et qu'on peut bien assimiler au dialogue dramaturgique. Le dialogue dans *SMC* ne compte donc pas que des interlocuteurs humains, mais aussi ceux animaliers et abstraits comme des sons, des bruits, et même le silence. Il oscille entre la prose et une pièce de théâtre. On peut ainsi dire que le dialogue dans *SMC* est multiforme, surtout que celui-ci se passe dans une situation de peur. En effet, Sola et Tsango ont peur d'être surpris par Nkonda qui sera bientôt de retour de la messe. Ils pratiquent un 'dialogue en vitesse' dont les dernières paroles de Sola sont les suivantes :

*— Pitié, Fifi ! ... Pitié, chéri ... Pense au premier jour de notre amour !
Faisons vite et filons ! ... Nkonda est capable du plus odieux des scandales. Il a
une tête de chien, pleine d'indécence ! Fifi, aie pitié de ta pauvre Sola ! Il n'y a
que toi pour me comprendre, avoir pitié de moi, me libérer⁴³⁴.*

Il s'agit ici d'un dialogue poignant, plein d'amour et de compassion. Tsango a 'compris' Sola, et les deux amants ont pris la clé des champs. Comme dans *USBZ*, Philombe, une fois de plus, apparaît comme un défenseur du dialogue et de la concertation,

⁴³³ *SMC*, op. cit., pp. 114-115.

⁴³⁴ *Ibidem*, pp. 117-118.

particulièrement à Mbani, entendons, au Cameroun, où les traditions et les coutumes sont encore bien vivaces, où le phénomène des mariages forcés existe encore plus ou moins, où la femme n'a pas la parole, bref, où la condition féminine est largement bafouée.

L'exemple de *SMC*, le 'roman d'amour' de Philombe serait ainsi le lieu où faire prendre conscience aux uns et aux autres des dégâts que causent les mariages forcés, sans dialogue, au Cameroun. Philombe se pose ici en conseiller aux affaires matrimoniales et sociales qui souffre en quelque sorte de voir les mariés séparés et les amants perdre le sommeil parce qu'ils ne peuvent pas voir leur beau rêve se réaliser ?

Ainsi, la poétique de l'énoncé n'est pas un parent pauvre dans *SMC*. Au contraire, elle nous aura permis de constater les différentes approches de la narration, de la description et des dialogues qui compose le texte du 'roman d'amour' de Philombe et qui dévoile en même temps son esthétique romanesque. *SMC* apparaît en somme comme une poétique de l'énoncé riche et attrayante, belle et complexe, digne d'un roman qui cherche à faire passer un message.

***SMC* ou l'argument sociologique et anthropologique.**

L'argument sociologique que nous voulons développer ici peut étonner plus d'un lecteur. Nous avons pensé le souligner compte tenu des sujets évoqués dans *Sola ma chérie* comme la dot, le mariage forcé, l'*omiam* (bruine)⁴³⁵... qui constituent des faits sociaux ou littéraires qui préoccupent encore notre société aujourd'hui. En d'autres termes, en quoi *SMC* peut nous aider à mieux comprendre la société camerounaise dans et pour laquelle ce roman semble avoir été écrit ? Pour répondre à cette question, nous allons nous appuyer sur le propos du narrateur qui va suivre :

À l'affût d'une moindre information, chacun d'eux est naturellement porter à gonfler, à dramatiser les choses. Mais parmi eux, il y en a qui excellent en cette matière. Ce sont les femmes et les jeunes gens. Ils vont de case en case, les lèvres papelardes, pour semer des on-dit combien diffamatoires sur le compte des absents. Ces on-dit, on les croit et il est difficile de ne pas les croire, tellement ils sont exprimés du ton le plus convaincant du monde.

C'est par une petite toux éloquente que ces femmes et ces jeunes gens commencent ; une petite toux qui annonce qu'un grand secret sera bientôt

⁴³⁵ *Omiām* : image métaphorique pour désigner les commérages et autres choses de ce genre.

accouché. Puis, à voix basse de confiance, ils demandent à ceux qui les écoutent s'ils sont déjà au courant de ce qui se passe sur la personne de tel ou tel individu. Ils prennent soin de nommer la victime par ces mots : « votre type ». Ensuite ils inventent une histoire toute cousue de fil blanc, en disant qu'ils tiennent cette histoire d'une personne digne de foi, laquelle a formellement recommandé de garder la chose strictement secrète...

Ces petits commérages, parfois, engendrent des palabres et des haines inextinguibles. Le sombre village de Mbani semblait s'être illustré dans cette triste besogne. Ceux qui cherchaient à s'en abstenir, à s'isoler dans le mutisme, n'hésitaient pas d'en être éclaboussés.

Les sages du village avaient bien su la désigner sous le vocable fort imagé d'omiam – bruine ! En effet, il s'agissait d'une véritable bruine de mensonges, de cancans, de jalousies, d'envies, de mouchardages, de calomnies, de médisances⁴³⁶...

L'*omiam* est un fait social, mieux, un fléau social à Mbani. Ceux qui l'entretiennent sont des femmes et des jeunes gens, autrement dit, cette catégorie de personnes qui ne 'comptent' pas dans la société *beti* (femmes = jeunes gens = enfants) et pour lesquelles les hommes n'ont pas beaucoup de considération, surtout lorsqu'il s'agit de prendre les décisions importantes concernant le village ou de prendre la parole en public. Elles sont généralement mises à l'écart et ne peuvent intervenir qu'en cas de nécessité, sinon elles doivent rester tranquillement dans leur coin qui est la plupart du temps la cuisine.

Les affaires sérieuses se déroulent ainsi entre les hommes et en l'absence des 'enfants'. Ce qui reste à ces derniers, c'est bien évidemment les 'on-dit', l'*omiam*, cette forme de prise de parole sans règlement, sans protocole où tout le monde peut intervenir comme il veut, quand il veut et comme il entend, aussi bien sur les sujets importants du village que sur les faits divers. Il s'agit en réalité d'une 'tenue de palabre des enfants' incontrôlée qui ne recherche pas le coupable ou la réconciliation entre les habitants du village, mais où la parole va dans tous les sens, parfois, tout simplement pour 'animer' le village, parce que les divertissements, les loisirs sains et décents font défaut.

Pour les hommes, cela va ainsi de soi que les femmes et les jeunes gens soient les promoteurs de l'*omiam*, car, ils ne sont ni suffisamment informés, ni bien informés sur les sujets importants d'actualité du village, ni sur les grandes décisions que les hommes prennent pour arranger telle ou telle affaire. Il s'agit en réalité de discriminer les femmes et les jeunes gens de Mbani parce qu'ils ne sont pas des 'hommes', c'est-à-dire, des personnes capables de réserve, de silence, de maturité. Ce sont des 'enfants', en un mot, qu'il faut plutôt éduquer, former.

⁴³⁶ SMC, *op. cit.*, pp. 33-34.

Philombe, en évoquant ce sujet dans *SMC*, semble ainsi aller contre cette discrimination, mais également et surtout inviter les uns les autres à revoir leur copie sur les traditions et les coutumes dans la société beti en particulier, et dans la société camerounaise en général. Le romancier s'inscrit en faux contre l'opinion selon laquelle les femmes et les jeunes sont des 'enfants' à qui on ne fait pas confiance, qui ne peuvent pas participer démocratiquement aux conseils des hommes, qui doivent se contenter de l'*omiam* pour se 'divertir' et non pas de la vérité sur les sujets importants qui préoccupent tous les habitants de Mbani. En d'autres termes, il faut combattre l'*omiam*, ce fléau social, ce mal qui 'engendre des palabres et des haines inextinguibles', en associant les femmes et les jeunes gens au conseil 'des sages du village'. C'est un fait social qu'on peut supprimer par un autre qu'on pourrait appeler 'l'ouverture sociale' ou 'l'intégration sociale', et qui consisterait à considérer les femmes et les jeunes non plus comme des 'sous hommes', des personnes de seconde zone, relégués au domaine aussi déshonorant et humiliant que les 'commérages'. Ce groupe social serait considéré comme faisant partie à part entière de la société mbanoise et aurait accès à la vérité sur la communauté à laquelle il appartient et participerait à sa vie. À ce sujet, Marcelline Nnomo, parlant particulièrement de la femme africaine déclare :

La femme africaine d'aujourd'hui se refuse d'être une simple femelle juste apte à faire des enfants. Elle se veut sujet de son histoire qu'elle écrit de sa main.

De part sa combativité et sa pugnacité, la nouvelle femme africaine se fait l'obligation de réveiller le continent noir et l'humanité tout entière. Pour y parvenir, elle passe par une rigoureuse mise en évidence des crimes commis contre elle et contre son genre.

La nouvelle femme africaine marque une rupture manifeste par rapport aux données historiques et culturelles anciennes, base de l'imagologie mvengienne de la femme, spécifiée par le grand silence de sagesse et de force ; la force du silence.

La femme africaine de Beyala brise le silence qu'elle trouve étrange. Elle parle de la manière la plus déconcertante, la plus tonitruante et de son sexe qu'elle inscrit dans une gestion en porte-à-faux avec l'imagologie ancienne, et des autres autour d'elle⁴³⁷.

Avec Nnomo et Beyala, la femme est revalorisée, elle n'est pas réduite à l'*omiam*, par exemple, encore moins uniquement à 'faire des enfants' ou à garder 'le silence'. Ses ambitions sont plus larges et nobles, vraiment aux dimensions de 'l'Afrique-mère' qui doit continuer à engendrer des auteurs comme René Philombe, avec son roman *SMC*, où la

⁴³⁷ Richard Laurent OMGBA, *L'Afrique-mère : la métaphore féminine de la mère* in *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Paris, Harmattan, 2007, p. 105.

problématique de la femme africaine en général, et de la femme camerounaise en particulier, est clairement posée, sur les plans sociologique, anthropologique et aussi philosophique.

SMC ou l'argument philosophique

À ce niveau de notre étude, nous voulons aborder *SMC* sous l'angle philosophique, qui, sans doute va nous aider à apprécier l'esthétique romanesque de Philombe. En considérant *SMC* comme un 'roman d'amour', c'est-à-dire, un roman où il est question d'une vie de couple et des sujets relatifs au mariage et à l'amour, notre objectif est de savoir dans quelle mesure le roman de Philombe peut être appréhendé comme une œuvre philosophique. Autrement dit, amour et philosophie riment-ils dans le roman camerounais ou africain ? Dans le cas contraire, qu'est-ce qui pourrait faire la particularité de ce roman qui, comme nous venons de le souligner, à travers notamment l'argument sociologique et anthropologique, semble interpeller d'autres disciplines ou sciences humaines comme la philosophie ? Ce questionnement est d'autant plus important que *SMC* se présente d'emblée comme un roman qui donne à réfléchir sur les questions de traditions et de coutumes en milieu *beti* et aussi sur l'amour.

Traditions - coutumes et philosophie

La tradition est généralement synonyme de la transmission, de passage de relais, elle apparaît ainsi comme quelque chose qu'on doit moralement et normalement accomplir, qu'on a coutume de faire et qu'on doit perpétuer. Dans le contexte du mariage de Sola par exemple, en milieu *beti*, Nkonda devait, pour sa belle-mère,

En plus des poulets et des cabris égorgés en son honneur, il fallait aussi lui offrir des cadeaux. Le riche et grand planteur de Mbani s'en tira sans se faire de cheveux. Il offrit deux vestons et deux pantalons à ses beaux-oncles ; deux paires de tennis et quatre chemises à ses six beaux-cousins ; douze mille francs à ses huit belles-cousines ; neuf mille francs à ses trois belles-tantes, et dix mille francs à sa belle-mère⁴³⁸.

⁴³⁸ *SMC*, op. cit., pp. 18-19.

Il s'agit d'une tradition ou d'une coutume, d'un traitement de faveur réservé à la belle-mère et à sa suite qui compte *vingt personnes*⁴³⁹. L'on peut se poser la question de savoir quelle est la signification de ce geste et quel impact il peut avoir dans le mariage de Nkonda.

La signification est que, chez les *beti*, *le mariage n'est pas, comme on dit, la mer à boire, mais la belle-mère à avaler*, autrement dit, il faut entretenir la belle-mère par des cadeaux parce que c'est elle, en fait, qui assure en quelque sorte la garantie et la pérennité du mariage, par des conseils réguliers à sa fille par exemple. Il faut donc qu'elle soit tout le temps contente et dans l'abondance, sinon, elle peut aussi jouer le jeu inverse. C'est dire que pour que le mari puisse garder sa femme en milieu *beti*, il doit accepter de passer de temps en temps par la 'cuisine' rendre visite à la belle-mère avec les mains chargées de cadeaux pour ne pas lui donner l'occasion de médire.

La tradition ou la coutume ici a valeur d'assurance, de garantie pour préserver le mariage parce c'est du côté de la femme où un renoncement peut facilement arriver, et la personne indiquée pour donner les conseils à la femme et calmer le jeu est sa mère.

Il s'agit, en réalité, d'une perception du mariage qui ne concerne pas que les époux, mais également et notamment la belle-mère. On peut ainsi dire que le mariage de Sola et Nkonda a comme tutrice selon la tradition et la coutume d'un côté la mère de Sola et de l'autre côté la belle-mère de Nkonda ; la mère de Sola en raison, notamment, des cadeaux reçus de Nkonda va tout faire pour persuader sa fille qu'elle a fait un bon mariage.

Les traditions et les coutumes apparaissent ainsi, chez les *Beti* et dans *SMC* comme des subterfuges qui font et défont le mariage. Faut-il néanmoins continuer à les observer ? Une certaine sagesse préconise de les revoir, de les réévaluer, pour mieux les vivre et en bénéficier. La position de Philombe qui nous les soumet dans son roman comme sujet de réflexion philosophique, qui va de pair ici avec l'amour n'est-elle pas tout autre ?

Amour et philosophie

Sola ma chérie ou un 'roman d'amour', tel est le deuxième titre que nous avons donné à l'œuvre de Philombe. Il est question de résumer en quelque sorte ce roman en quelques mots. Mais de quel amour s'agit-il ? De celui des philosophes scholastiques qui distinguent dans l'amour « l'amour de bienveillance » et « l'amour de concupiscence » ou alors de celui des romans photos ?

⁴³⁹ *SMC, op. cit.*, p. 18.

Nous choisissons de parler de l'amour de bienveillance, parce qu'il a une valeur morale et non de l'amour de concupiscence, sinon pour nous éclairer dans notre démarche, encore moins de l'amour des romans photos parce que Philombe, à notre connaissance, n'en parle pas dans son roman.

Et la problématique qui nous intéresse est de savoir pourquoi pouvons-nous appeler *SMC* un roman d'amour de bienveillance, autrement dit, quels sont les mobiles d'ordre philosophique susceptibles de nous convaincre que Philombe, a écrit un 'roman d'amour' ? Pour répondre à cette question, la première rencontre entre Sola et Nkonda, en ville, est très éclairante :

— *Où est ton père, ma fille ?*

— *Appelez-moi Sola, s'il vous plaît Monsieur.*

Écolière respectueuse, Sola respectait toute personne d'un âge respectable. Se croyant en présence d'un ami ou d'un parent de son père, elle fournit poliment le renseignement sollicité. Elle eut même soin d'ajouter, pour son malheur, hélas :

— *Peut-être serait-il prudent, Monsieur, que je vous conduise moi-même sur les lieux ! La maison est nichée en plein cœur du quartier de la « Briqueterie » !*

Nkonda n'en demandait pas mieux ! Il ébaucha un sourire complice, propre à un aventurier auquel le hasard sourit⁴⁴⁰.

Sans arrière-pensée du tout, Sola est gentille à l'égard de Nkonda, qui a 'un âge respectable'. Elle ne se contente pas de faire le minimum en renseignant 'Monsieur', mais de l'accompagner 'en plein cœur du quartier'. Sola est bien disposée à rendre ce service à Nkonda, elle ne vise aucun intérêt d'ordre matériel ou financier, mais elle a tout simplement le souci d'accomplir une bonne action, de montrer à son 'ami' qu'elle lui veut du bien. Elle ne cherche pas à 's'approprier' Nkonda comme c'est le cas dans l'amour de concupiscence, mais de lui venir en aide sans autre forme de procès. L'amour de Sola apparaît ainsi comme un amour où les passions n'interviennent pas, où seule la satisfaction morale compte.

C'est sans doute l'objectif que vise Philombe à travers *SMC*. En effet, le romancier semble, tout au long de son œuvre, démontrer à son lectorat que parmi les différents amours qui existent, le véritable amour est l'amour de bienveillance ou l'amour service, qui n'attend rien en contre partie. Sa gratuité et sa spontanéité impressionnent la personne qui le reçoit comme Nkonda et attire généralement vers la personne qui l'offre comme Sola, et malheureusement, dans le cas présent, provoque par la suite un amour de concupiscence, car

⁴⁴⁰ *SMC, op. cit.*, p. 70.

Nkonda finira par épouser Sola. En d'autres termes, c'est l'amour de bienveillance qui est à l'origine de l'amour de concupiscence. On peut ainsi dire que Sola est en quelque sorte la cause de son mariage avec Nkonda, mieux, de ses malheurs.

L' 'écolière respectueuse' devait-elle alors refuser de rendre service à Nkonda pour qu'elle ne soit pas attirée par lui ? L'amour de bienveillance ou l'amour service serait-il, dans ces conditions, un appât ou un danger à éviter pour ne pas tomber dans une aventure amoureuse imprévisible comme celle qui est arrivée à Sola ? Et si ce coup de foudre n'a rien de bienveillant en termes de noblesse, de dignité, où débiterait alors l'amour bienveillant et où finirait-il ? L'amour bienveillant aurait-il des limites ou des frontières qu'il ne faut pas dépasser sous peine d' 'amende' ou de 'pénalités' par exemple ?

Dans tous les cas, il serait prudent de dire avec Descartes que :

L'amour est une passion qui peut être excitée en nous sans que nous apercevions en aucune manière si l'objet qui le cause est bon ou mauvais⁴⁴¹.

Autrement dit, même l'amour bienveillant, personne ne peut, à proprement parler, déterminer son origine, mais on peut en parler en terme d'usage, de pratique morale idéale qu'on peut vivre et proposer aux autres.

Philombe, avec son œuvre *Sola ma chérie*, et à travers particulièrement son personnage Sola, a, en définitive, écrit un roman d'amour pour 'célébrer' cette douce et tendre passion et inviter les habitants de Mbani à vivre dans l'amour, cette philosophie, entendons, cette sagesse qui triomphe de tout.

2. Style

L'étude du style dans *Sola ma chérie*, comme dans *Un sorcier blanc à Zangali*, comporte deux volets principaux : les comparaisons et les métaphores.

⁴⁴¹ LAROUSSE, *Dictionnaire de la philosophie*, 1964.

Comparaisons

Nous les avons regroupées en deux groupes : les comparaisons d'inspiration africaine et celles d'inspiration européenne. Mais nous n'en retiendrons que quelques unes, dans chaque cas, pour notre étude.

Comparaisons d'inspiration africaine

- *Vois comme tu gâtes ton affaire*⁴⁴²

— *Ah-ah-ah ! ... s'écria l'assistance quelque peu indignée.*

— *Vois comme tu gâtes ton affaire, Nkonda !*

Il s'agit de la réaction de l'assistance au procès que Nkonda a intenté à Sola au sujet de ses infidélités. Probablement, Nkonda, au départ, gagnait le procès, et maintenant, il peut le perdre à cause de son mauvais comportement en pleine séance du tribunal.

Cette comparaison est la traduction littérale en français de la langue *ewondo*. *SMC* serait-il un procès romanesque ou un roman en procès où Philombe traduit son esthétique romanesque ?

- *on en parlait comme on parlait de son mystérieux comportement*⁴⁴³

Cependant, il faut avouer que l'état de célibat dans lequel vivait Nkonda, n'était pas sans inquiéter sérieusement tout Mbani.

On en parlait comme on parlait de son mystérieux comportement.

Le comportement et le célibat de Nkonda 'inquiètent' ses compatriotes. Il y a ici accumulation des faits. On a l'impression que Philombe accable son personnage de reproches, qu'il le noircit même. Pourquoi ? Et quel est l'effet escompté par le romancier dans *SMC* ?

Par ailleurs, 'parlait' revient deux fois dans cette comparaison. Le romancier procède par la répétition du même verbe pour exprimer son idée. Il insiste avec un certain humour sur les nombreuses fois qu'on a parlé des reproches faits à Nkonda.

- *Cette vente-là n'est pas comme les autres*⁴⁴⁴.

⁴⁴² *SMC, op. cit.*, p. 35.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 77.

« Mais que faire ? Cette vente-là n'est pas comme les autres. C'est une vente sacrée, instituée par nos ancêtres et respectée par les commandants blancs ! »

Nkonda parle de la dot avec Manga, son hôte. Il la compare à une 'vente'. Or, ce phénomène de la dot n'existe encore qu'en Afrique. Nous sommes donc bel et bien en face d'une comparaison d'inspiration africaine.

Philombe semble vouloir réprimer cette 'vente' des femmes en la mentionnant dans son roman. Il veut ainsi amener ses compatriotes à réfléchir sur ce genre de commerce. Mais comment agir sur une pratique ancestrale respectée, même, par les Blancs ?

Comparaisons d'inspiration européenne

- couverts de poussière comme des pourceaux⁴⁴⁵

Et Nkonda avait l'air d'ajouter : « Bientôt, je serai capable d'y puiser tout ce qui me plaît ». Le camion s'arrêta devant le magasin. Torse nu, [sic] couverts de poussière comme des pourceaux...

Cette comparaison fait penser à l'expression française 'Pourceau d'Épicure', par conséquent, elle est inspirée des milieux européens.

Philombe compare les voyageurs du camion aux pourceaux parce qu'ils étaient sales, à un degré élevé. Il veut peut-être traduire une certaine exagération et un certain dégoût à voir Nkonda et ses compagnons. En outre, le romancier compare les personnes humaines aux pourceaux, c'est-à-dire, à ces animaux domestiques qui mangent tout et jouissent de la vie à tout moment.

- errer sans but par le monde comme Caïn⁴⁴⁶

Je vous ai toujours mis en garde contre la colère de Dieu ! Voilà Nkonda Etoga Ossanga, le plus riche planteur de Mbani. Il est condamné à errer sans but par le monde comme Caïn. Et sa maison qui tombe en ruine, la plus jolie maison de Mbani, devient la plus sombre !

Nous avons ici une image biblique. L'errance de Nkonda ressemble à celle de Caïn dans l'Ancien Testament.

⁴⁴⁵ SMC, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.

Philombe semble vouloir exprimer l'idée d'échec, de malédiction. Il utilise une image comparative forte pour traduire le désespoir dans lequel son personnage se trouve. C'est une sentence sans appel.

- *toussent comme les hommes blancs*⁴⁴⁷

Pour certains, sont évolués, tous ceux qui marchent ou toussent comme les hommes blancs. Pour eux, l'élite devrait être un ramassis d'éléments ambitieux, inexpérimentés, détribalisés qui préfèrent vivre parmi les splendeurs puantes des grandes villes.

L'allusion aux Blancs est très significative dans cette comparaison. Elle fait des hommes blancs une référence, un exemple.

Avec humour et ironie, Philombe exprime son désaccord au sujet de cette façon de voir les 'évolués'.

Métaphores

Métaphores d'inspiration africaine

- *mon tigre de mari*⁴⁴⁸

En se rendant à la messe au petit jour, mon tigre de mari n'avait-il pas promis qu'à son retour, il finirait par connaître la vérité par d'autres moyens »

Sola compare son mari à un tigre, un animal qui a la particularité d'être très cruel et jaloux. Elle a ainsi peur des représailles.

Philombe utilise cette métaphore pour marquer le côté bestial et excessif de la jalousie et de la colère de Nkonda. Il grossit volontairement les faits pour convaincre son lecteur que Nkonda a des comportements à craindre pareil à ceux des félins.

- *caresses de vents tièdes*⁴⁴⁹

Il [le petit peuple] danserait l'ewongo et l'assiko jusqu'à la pointe du jour, sous les caresses des vents tièdes et parfumés.

⁴⁴⁷ SMC, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 8.

Ces danses dont Philombe fait allusion sont toutes camerounaises, et donc africaines. On les danse souvent la nuit jusqu'au petit matin.

Le romancier emploie ici la personnification par l'expression 'les caresses' pour traduire la douceur et la légèreté des vents. À ces heures avancées de la nuit les vents ont perdu toute rudesse, ils deviennent agréables, tièdes et parfumés ; nous sommes dans un pays chaud, au Cameroun.

- *unealebasse d'imprécations*⁴⁵⁰.

Maman Bidzogo l'a surpris à temps et s'est mise à crier au sacrilège, invoquant feu son vénérable époux, devant qui toutes les têtes se baissaient, et déversant unealebasse d'imprécations sur la tête du jeune téméraire qui osait soupirer si publiquement les charmes de Sola.

Unealebasse est un récipient qu'on utilise beaucoup en Afrique pour mettre du riz, du maïs.

Philombe l'utilise pour traduire l'abondance, la quantité 'd'imprécations', entendons, de malédictions adressées à ce jeune homme qui a osé s'approcher de Sola, l'épouse de Nkonda.

- *piment de mes coups*⁴⁵¹

Misérable fanfaron ! ... Je t'aurais fait goûter le piment de mes coups. C'est moi Nkonda Etoga Ossanga de Mbani ! ... Moi Nkonda, un vieux qui supplante les jeunes gens !...

Le piment étant une plante potagère des pays chauds comme le Cameroun, il ne fait pas l'ombre d'un doute que nous sommes en présence d'une métaphore inspirée de la flore africaine. Ici, Nkonda veut dire que ses coups de poing par exemple font mal, qu'ils sont insupportables et se sentent passer.

Le romancier fait appel à la personnification et à la mesure pour qualifier les coups de Nkonda. Ils sont bien 'épicés'.

Métaphores d'inspiration européenne

- *vent de bonheur*⁴⁵²

⁴⁵⁰ SMC, op. cit., p. 47.

⁴⁵¹ Idem, p. 47.

⁴⁵² Ibidem, p. 70.

— *Ma fille, voilà un cadeau ! Tu as été si gentille ! Continue dans cette voie. Personne ne sait de quel horizon pourrait sortir le vent du bonheur !*

Cette métaphore ressemble beaucoup plus à une expression consacrée d'Europe. C'est Nkonda, l'ancien combattant, qui l'emploie en s'adressant à Sola. Il aurait appris cette métaphore en Europe ou alors dans ses multiples déplacements.

Elle exprime le souhait, la surprise. Nkonda semble être amoureux de Sola.

- *cheminées vivantes*⁴⁵³

La cigarette vissée au coin des lèvres, ils laissèrent s'envoler des nuages de fumée, tels [sic] deux cheminées vivantes.

Les cheminées, on les trouve surtout en Europe. Elles ne sont pas prévues dans les constructions en Afrique sub-saharienne, notamment. Cette image est donc purement européenne.

Le narrateur l'utilise peut-être pour exprimer une certaine occidentalisation et une certaine chosification de ces deux jeunes gens, en action. En d'autres termes, Manga et Tsango seraient semblables à ces 'édifices' qui donnent l'impression de vivre lorsqu'ils produisent la fumée.

- *Ô joli dieu de mon cœur*⁴⁵⁴

C'est bien toi qui perds la tête, ô joli dieu de mon cœur ! Car tu oublies de raviver le feu de nos amours passés.

Sola appelle Tsango 'joli dieu de mon cœur'. Sola est prête à tout et veut le montrer à son amant en l'élevant au plus haut sommet, en un mot, en le divinisant.

Nous avons affaire ici à une figure hyperbolique.

En somme, le style de René Philombe dans *SMC* est riche et diversifié. Il passe par des comparaisons et des métaphores africaines et européennes qui donnent à son œuvre un caractère ironique, dérisoire mais surtout poétique, spirituel même. C'est ce qui fait l'esthétique romanesque de Philombe. Va-t-il ainsi continuer avec ce jeu dans *BNAM* ?

⁴⁵³ *SMC, op. cit.*, pp. 86-87.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 113.

III. Fondements de l'esthétique et style dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*

Préliminaires : *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* ou un 'roman politique'

En traitant *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (2002) de 'roman politique', nous exprimons tout simplement nos sentiments après la lecture de cette œuvre. Qu'il nous soit donc permis de parler de la politique du Cameroun à l'époque de René Philombe, sans appartenir ni à un parti politique, ni être un homme politique, mais comme un critique littéraire qui aborde la politique en tant que fait littéraire.

En outre, *BNAM*, comme œuvre posthume de René Philombe, se situe au moment où beaucoup de pays africains, dont le Cameroun, se préparent à la célébration du cinquantenaire de leur Indépendance et où la colonisation, inscrite dans l'Histoire, n'est plus qu'un triste et lointain souvenir. Ce roman se présente ainsi comme étant au seuil de ces grands moments historiques dont l'importance n'est plus à démontrer.

L'an de grâce 2002 apparaît ainsi non seulement comme l'année de parution de *BNAM*, mais aussi et surtout comme une année charnière où René Philombe relit la politique de son pays natal, avec tous ses enjeux, et laisse l'imaginaire se déployer dans tous les sens. Aussi, allons-nous nous préoccuper, comme dans *USBZ* et *SMC*, tout d'abord de l'espace / temps dans *BNAM*.

1. Fondements de l'esthétique

L'espace et le temps dans *BNAM*

À travers ce premier point, notre objectif est de rapprocher ou d'établir un lien entre le contexte historique et géographique général de l'œuvre romanesque de René Philombe et son roman *BNAM*. Cette matérialisation du contexte nous amène ainsi à nous intéresser à la vie politique du Cameroun à l'époque du romancier et notamment à quelques unes de ses réalités.

Soulignons que nous n'allons pas évoquer ou dresser une liste des personnages ou des partis politiques en place au Cameroun à cette époque, mais relever juste quelques réalités

significatives évoquées dans le roman de René Philombe. Cette démarche nous permettra sans doute de justifier notre titre ‘roman politique’, de voir comment *BNAM* occupe pleinement son espace / temps et participe, lui aussi, à l’esthétique romanesque de René Philombe.

Le maquis

Le Robert illustré 2012 définit le maquis comme une *organisation de résistance armée*, et un maquisard, comme un *résistant*, un *combattant appartenant à un maquis*.

Bedi-Ngula, en se présentant comme un ‘ancien maquisard’, d’après le titre du roman *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard* qui porte son nom, veut nous dire qu’il n’est plus un résistant, un combattant, soit qu’il a changé de camp et réintégré les rangs ‘normaux’ de ses compatriotes qu’il a quittés pour des raisons d’ordre politique, soit que la lutte est terminée. On peut ainsi dire que *BNAM* est un roman qui raconte le ‘retour aux sources’ de son personnage central Bedi-Ngula. Mais, qu’entend-on par maquis, sur le plan de la littérature ? Cette réalité que Philombe évoque dans son roman, et qui a fait frémir beaucoup de personnes au Cameroun à cette époque, n’est-elle pas, en fait, un serpent de mer qu’il faut bien regarder ? Et le maquisard, est-il vraiment celui-là qui fait partie d’un maquis, entendons, d’une ‘organisation de résistance armée’ et qui peut ouvrir le feu à tout moment ? Dans l’opinion publique camerounaise qui nous intéresse, il n’a pas bonne presse, ce propos du narrateur en témoigne :

Un maquisard ! ... Les maquisards jouissent encore dans le pays de la terrible réputation de tueurs d’élite. En avoir un contre soi dans une pièce obscure, serait-il ancien, ne peut rassurer personne⁴⁵⁵.

Aloga prend peur d’être en présence d’un ancien maquisard qui, par la suite, va lui faire quelques révélations inquiétantes :

Son adhésion au parti de libération nationale. Ses interventions publiques ou clandestines. Son entrée dans le maquis. Ses arrestations et ses condamnations à mort. Ses évasions et ses missions. Ses nouvelles arrestations et ses nouvelles condamnations. Ses exploits et ses victimes⁴⁵⁶ ...

⁴⁵⁵ *BNAM, op. cit.*, p. 53.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 53.

Être maquisard n'est pas de tout repos. On a l'impression que c'est chercher tout le temps à être mis à l'index, à troubler la tranquillité publique, à faire valoir ses idées par tous les moyens. Dans ces conditions, un maquisard ne serait-il pas qu'un opposant politique extrémiste, radicaliste, et même anarchiste qui a pour seul objectif de perturber l'ordre public ?

Bedi-Ngula, l'ancien maquisard est, en tout cas, lui, dans *BNAM*, sur le chemin de la conversion, de la renonciation au maquis, au chaos. Il le confesse publiquement, semble-t-il, en vue de pouvoir reprendre sa place normale dans la société camerounaise. Le maquis apparaît alors pour Bedi-Ngula comme un espace cathartique et un point de départ d'une nouvelle vie et non comme un 'enfer social' où il était à jamais condamné par lui-même. Aussi, pouvons-nous nous poser la question de savoir si ce retour ou cette réintégration de Bedi-Ngula dans la société est sincère et va se passer sans problèmes à Nkol-Azombo.

Autrement dit, l'ancien maquisard, tel qu'il se présente aujourd'hui, sera-t-il réellement accepté et réintégré par les siens ? Ses compatriotes et particulièrement le chef Kungu, ne va-t-il pas 'prendre le maquis', à son tour, en vue de lui barrer la voie, par tous les moyens aussi, afin de l'empêcher d'avoir d'autres repères dans son Nkol-Azombo natal ? À ce sujet, la réaction de Kungu par rapport à l'accueil réservé à Bedi-Ngula, à peine arrivé dans son village, est très éclairante. Il déclare publiquement à Abuna :

— Ne me casse pas les oreilles, Abuna ! Troubler la tranquillité publique pour Bedi-Ngula. Qui est-il, hein, dis-moi Abuna ? Me diras-tu de quelle guerre sainte serait-il revenu pour qu'il méritât un accueil triomphal ? N'est-il pas l'un de ceux-là qui luttent contre les autorités ? Et si un jour l'on apprenait qu'un terroriste a été fêté à Nkol-Azombo comme un grand homme, qui d'entre vous, dis-moi Abuna, aurait le courage de se présenter et répondre à ma place ? Non ! Que je n'entende plus ce tambourinage subversif⁴⁵⁷ !

Bedi-Ngula était dans le maquis, il en est déjà sorti, maintenant, c'est en quelque sorte le tour de Kungu, peut-on dire. Il s'oppose radicalement et violemment aux festivités organisées en l'honneur de Bedi-Ngula qui vient de sortir de prison. On a le sentiment ici que toute opposition est synonyme de maquis et plusieurs formes de maquis. Bedi-Ngula et Kungu seraient donc tous des 'maquisards' ; le premier, comme 'un ancien', selon ses déclarations, et le second, comme 'un nouveau' par son comportement et sa prise de position à l'égard de son frère et administré Bedi-Ngula. Kungu serait donc, lui aussi, un opposant politique, voire 'un terroriste', qui ne supporte pas d'être contrarié dans son unité de

⁴⁵⁷ *BNAM, op. cit.*, p. 195.

commandement. Il y aurait par conséquent un maquis à la manière de Bedi-Ngula, que l'on peut appeler un maquis *actif et violent*⁴⁵⁸, et un autre à la manière de Kungu, que l'on peut appeler un maquis *actif et pacifique*⁴⁵⁹ dont justement il serait lui-même un valeureux représentant, malgré ses attributs et ses fonctions de chef de village de Nkol-Azombo.

Face à cette situation, la question qui nous brûle les lèvres est de savoir si on ne peut pas faire de la politique sans être maquisard, d'une manière ou d'une autre. En d'autres termes, le maquis serait-il le virus qu'il faut absolument avoir pour agir efficacement en politique ? Et ne peut-on pas considérer la prison comme une forme de maquis où Bedi-Ngula a plutôt bénéficié d'un espace / temps favorable et d'une formation pour bien affûter ses armes en vue de venir faire de la politique à Nkol-Azombo, malgré parfois son refus apparent de reprendre ce métier ? Il répond à Tsogo-Mama et à ceux qui l'ont choisi à son insu et sans son consentement comme chef de Nkol-Azombo, et sont venus le féliciter que :

— *Que signifie ce tambourinage, hein ? gronda-t-il. Allez ! Tout le monde dehors ! [...] Allons danser dehors.*

— *Non, non, non ! protesta Bedi-Ngula avec vigueur. Il ne s'agit pas d'aller danser dehors, mais de rentrer chez vous. Je refuse !*

— *Que refuses-tu ? questionna Abuna.*

— *De devenir votre chef coutumier. Non, oncle Abuna, je refuse. Je vous le répète ne comptez pas sur moi.*

*À peine, avait hurlé ces protestations que, dans un charivari assourdissant, un faisceau de bras le porta en triomphe. Il tenta de se libérer. Débats vains. [...] Ma décision, je l'ai prise seul. La chefferie, c'est encore la politique ! Or la politique, je n'en veux plus ! Vous m'entendez ? Mes plantations, mes enfants, ma femme, et ma mère, voilà à quoi je vais me consacrer désormais*⁴⁶⁰.

Bedi-Ngula est catégorique, il refuse la chefferie de Nkol-Azombo, encore moins recommencer à faire de la politique. Il ne veut pas en quelque sorte rentrer dans le maquis, il est un ancien maquisard, mais tout le village lui fait pression. Le maquis et la politique seraient-ils synonymes ? Dans ces conditions, tous les hommes politiques seraient des maquisards qu'il faudrait, non seulement 'surveiller' de près, mais également et malgré tout, continuer à placer, 'même de force', à la tête des unités administratives et politiques. Amvuna, l'épouse de Bedi-Ngula semble de cet avis :

⁴⁵⁸ *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais, op. cit., p. 129.*

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁶⁰ *BNAM, op. cit., pp 272-274.*

Amvuna cessa de rire. Sa physionomie se rembrunit subitement. Elle passa de gaieté rusée à l'angoisse douloureuse. Elle s'inquiéta de l'avenir de son mari, de leur avenir commun. Elle se rendait compte que les ressorts d'un nationalisme militant demeuraient vivaces en lui. Elle souhaitait que leur foyer reprît le cours d'une vie tranquille. Toutefois, elle savait que cet ancien maquisard vivrait littéralement malade dans cet Etat de droits où il ne jouirait pas pleinement de ses droits civiques⁴⁶¹.

Vraisemblablement, Bedi-Ngula ne peut plus vivre sans se battre sur le terrain politique pour obtenir 'ses droits civiques'. C'est un mordu de la politique, entendons, du maquis, qui fait passer des moments difficiles à son épouse. On a le sentiment que le principe qui commande l'ancien maquisard est : 'qui a bu, boira', autrement dit, qui a déjà fait de la politique est, en général, porté à recommencer. Philombe aussi semble être de cet avis, mais on a le sentiment que Bedi-Ngula distingue aujourd'hui le fait de faire de la politique sur le terrain d'une part, et celui d'en parler d'autre part. Il faut peut-être quelqu'un comme le Sous-préfet de Nkol-Azombo pour le persuader :

Certes, je le sais, la tâche sera difficile. Mais que voulez-vous ? L'indépendance a ses exigences. Elle suppose qu'il existe des citoyens de bonne volonté, capables de la (sic) fructifier dans tous les domaines. Des citoyens courageux. Aucun citoyen n'a raison de se dérober à la politique. S'interdire de faire la politique dans son pays c'est s'écarter lâchement des réalités sociales. Mais chaque acte politique doit aller dans le sens de l'histoire, tendre vers l'intérêt supérieur de la nation. Et puis, la politique, c'est pur jeu de hasard ; et comme dans tout jeu de hasard, elle a des gagnants et des perdants⁴⁶².

Selon le Sous-préfet, il n'est pas question pour Bedi-Ngula d'abandonner la politique. C'est un devoir civique que tout citoyen doit assumer malgré son caractère aléatoire, c'est un 'jeu' où il y a 'des gagnants et des perdants'. En sortant un peu de *BNAM*, c'est un jeu qui fait penser à celui de Hoederer, Hugo et Jessika⁴⁶³ dans *Les mains sales* de J.-P. Sartre, où il est question aussi de politique et où Hoederer va finalement perdre la vie. Mais, pour le Sous-préfet de Nkol-Azombo, il ne faut pas que Bedi-Ngula 's'écarte lâchement des réalités'. On peut imaginer le tiraillement dans lequel l'ancien maquisard se trouve : doit-il revenir sur la scène politique ou alors abandonner complètement ce métier qui l'a conduit plusieurs fois en prison ?

⁴⁶¹ *BNAM, op. cit.*, p. 223.

⁴⁶² *Ibidem*, p 287.

⁴⁶³ *Les mains sales, op. cit.*, p. 71.

La prison

La prison est une réalité présente dans l'espace / temps de *BNAM* de Philombe. C'est d'ailleurs par la prison que commence ce roman. En effet, Bedi-Ngula, pour des raisons politiques, s'y est retrouvé et en est à sa sortie.

*« Au revoir, camarade, au revoir ! Heureux de toi et bon-pied-la-route !
N'as-tu rien oublié⁴⁶⁴ ? ... »*

Bedi-Ngula sort de prison où il n'avait pas la liberté de ses mouvements. Ses camarades d'épreuves ne peuvent le regarder partir qu'avec envie. La prison apparaît ainsi dans *BNAM* comme un espace de souffrances physique, morale, psychologique, mais où la porte qui conduit vers les camarades reste ouverte. Il est donc naturel de leur signaler son départ et de leur dire 'au revoir'. À l'intérieur sa pensée allait vers ses êtres chers, en particulier Amvuna :

Le « chaud » d'Amvuna était parti sans espoir de revenir vivant un jour. Pendant quinze ans, il se la représentait, tantôt perdue dans une fourmilière des femmes soi-disant émancipées, vendant son corps à l'encan ; tantôt légalement débarrassée des liens du mariage. Et remariée ! Pourquoi pas ? ... Nuits de terreurs que ces nuits où, oiseau voyageur revenant toujours à son nid, l'image d'Amvuna collait à sa mémoire comme un pou au cuir chevelu et lui suçait ses heures de repos.

Seul le baume de l'oubli, dont le temps possède tout le secret, vint le guérir de cet état obsessionnel.

Oublier les douceurs défuntes d'un foyer conjugal ! Ce n'est pas chose aisée. Mais il savait leur foyer éteint pour jamais. Une si longue séparation ne fait pas de quartier aux époux. Elle n'a rien d'une lune de miel⁴⁶⁵.

L'esprit et l'imagination de Bedi-Ngula ne sont pas en prison. Il peut donc penser à son épouse sans problèmes. En réalité, c'est le corps de Bedi-Ngula qui est privé de mouvements, mais pas du tout son imaginaire. Il peut 'voyager', c'est-à-dire, sortir et rentrer de prison sans que personne le sache et atteindre d'autres espaces / temps. Un voyage mental, c'est probablement ce que Philombe nous propose à travers son roman *BNAM*.

Ce voyage, il peut le faire à tout moment et pour ses anciens camarades :

⁴⁶⁴ *BNAM, op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 15.

« Kamdem, Ibrahima, Owono, Mouchili, Bitchoka, Samba, Machia, Abessolo, Wankam, Moubitang, Alirou, Ekwala, Saliou, Njokè, Mandengue, Mohamadou, Fouda... » Film interminable de noms qui lui restent...⁴⁶⁶

La prison comme une réalité de la vie politique au Cameroun, ne serait-elle pas finalement un 'espace de liberté' où on peut évoluer et atteindre les coins du monde que personne ne peut soupçonner ? Et n'y a-t-il pas, en fait, un jeu de référents entre la prison, entendons, cet espace d'enfermement entre les quatre murs (référents situationnels) et tous ces espaces fictifs, oniriques, nostalgiques (référents textuels) qui l'entourent ? N'est-on pas plus dehors et libre lorsqu'on sort mentalement que lorsqu'on est fixé physiquement dans une maison d'arrêt ? Que signifie la notion de prison, dans ce cas, en fin de compte ? Cette notion vise-t-elle seulement le corps en laissant l'imaginaire et l'esprit vagabonder ? Ne serait-il pas possible et peut-être même souhaitable, pour une certaine efficacité dans 'l'éducation' du détenu et pour une certaine opinion avide de répression, d'envisager aussi un enfermement ou une prison de l'imaginaire et laisser le corps libre ou alors de mettre le corps et l'imaginaire en prison à la fois, dans le cas où cela serait possible ?

Philombe, à travers la thématique de la prison dans *BNAM*, veut, semble-t-il, nous amener à réfléchir sur la prison qui serait un moyen privilégié d'éducation, de pédagogie pour les autorités politiques du Cameroun pour 're-former', 'ré-former', 'trans-former' le détenu. En fait, quelle partie du détenu faudrait-il mettre en prison, sa partie physiologique ou son imaginaire ? Cette question est d'autant plus pertinente que

Mantum est-il devenu un lot de tourments et de tortures, baptisé de l'euphémisme tranquillisant de « Centre de rééducation civique ». Dans l'esprit de bien de Camerounais, le seul mot de Mantum réveille un tableau sinistrement noir ; et certains ne résistent pas à un sursaut d'effroi à le lire ou à l'entendre prononcer quelque part. Qui dira jamais le nombre exact de tous ceux qui, pour un éternuement ou pour une grimace, pour un pleur ou pour un rire, pour une parole ou pour un silence, se sont vus affublés du qualificatif de « subversif » avant d'être expédiés à Mantum comme un colis contenant les germes d'une épidémie foudroyante ? Qui dira jamais combien d'innocents patriotes se consomment dans l'angoisse quotidienne, s'éteignent lamentablement à Mantum, en enviant le sort de quelques rescapés, qui s'estiment heureux d'être sortis de ce pandémomium, [sic] marqués, le restant de leur vie, d'un handicap physique ou mental ? ...

Mantum, petit coin de terre empuanti par l'odeur du sang et de la misère, où la bêtise humaine est poussée à l'extrême limite ! ...⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ *BNAM*, op. cit., p. 18.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

La prison de Mantum est un ‘centre de rééducation civique’ effroyable aussi bien pour les innocents que pour les coupables. Elle emprisonne le corps et ses mouvements, mais elle ne réussit pas à emprisonner la plume de Philombe et son imaginaire. Bedi-Ngula et l’auteur de *BNAM* seraient ainsi des ‘évadés’ de prison qui s’ignorent, et donc, des hommes libres qui jouissent de leur liberté pour essayer d’opérer d’autres ‘évasions’ non spectaculaires, non seulement en milieu carcéral, mais également partout où l’homme est emprisonné.

Il s’agit, semble-t-il, pour un romancier comme Philombe, qui a fait plusieurs fois de la prison au Cameroun, de donner une autre dimension à la prison, de libérer le ‘détenu’ de la prison matérielle, physique, pour l’introduire dans une ‘prison dorée’, dans un autre espace / temps où la prison n’est plus synonyme de privation de liberté, un obstacle, un enfermement, mais vraiment un espace / temps de liberté où le ‘prisonnier’ peut mentalement et spirituellement aller et venir librement.

Mantum et la prison en général au Cameroun apparaissent ainsi beaucoup plus comme des espaces / temps où, somme toute, le corps est privé de liberté, mais où l’esprit humain et l’imaginaire débordent de liberté et d’activités. Probablement, c’est le message que Philombe a voulu faire passer à travers Mantum et toutes les autres prisons évoquées dans son roman. Et que dire de l’administration ou de l’autorité politique qui entretient ces prisons ?

L’administration et l’autorité politique

Ici, avec l’administration et l’autorité politique, comme réalités politiques existant au Cameroun dans *BNAM*, nous allons nous appesantir sur le Préfet Bebela, le Préfet Engongomo et le chef de village Kungu.

Il sera surtout question de relever quelques tendances ou pratiques en vigueur qui montrent que la vie politique occupe une place importante au Cameroun. Notre objectif ne sera pas de les dénoncer comme le ferait un homme ou un critique politique, mais d’essayer de les présenter comme des réalités politiques d’une époque qui participent heureusement à l’esthétique romanesque de Philombe.

- Le Préfet Bebela

De par son nom qui est déjà très révélateur (voir tableau 6, Bebela = la vérité), le Préfet Bebela se présente dans *BNAM* comme un administrateur qui vient casser le rythme de la vie politique ordinaire des habitants de Nkol-Azombo. Il veut aller à contre courant des

habitudes qui se sont installées dans l'administration et qui donnent à celle-ci une image plutôt négative.

Le narrateur nous fait son portrait physique, moral et psychologique ainsi qu'il suit :

Monsieur le Préfet Bebela – tel est son nom – est un homme hors du commun. Propre, ponctuel, raide de corps et de caractère. L'incarnation même de la rigueur. Chez lui, pas de rire, pas de frivolité, pas de perte de temps. Il s'emprisonne dans son bureau et y travaille, dit-on, cinq ou six heures d'affilée. Un grand bossueur, ce nouveau Préfet Bebela. A son arrivée, il n'a pas tardé à bousculer le système de laisser-aller institué par son prédécesseur. Système qui embourbait les affaires de notre département dans la médiocrité. Aujourd'hui, le changement se fait sentir à vue d'œil. Le centre urbain est très propre. Plus de fonctionnaires dans les bars aux heures de travail. Tous les commerçants en situation irrégulière, saisis. Tous les citoyens sans carte du parti ou d'impôt, enfermés. Ses collaborateurs s'accordent à affirmer qu'ils n'ont pas encore vu rire ni sourire Monsieur le Préfet Bebela. Et oui, voyez-vous, nous avons affaire à un Préfet pas comme les autres⁴⁶⁸.

Le Préfet Bebela passe à Nkol-Azombo pour un exemple d'administrateur rigoureux, discipliné et travailleur. Et ses administrés n'ont qu'à le suivre dans cette voie. C'est 'la vérité' du Préfet Bebela ! Il a une tendance perfectionniste et rigoriste qui ne peut qu'attirer l'attention, surtout qu'elle vient rompre avec les habitudes jusqu'ici en vigueur. Serait-il le modèle d'administrateur que Philombe souhaite pour ses compatriotes ?

'La vérité' du nom du Préfet semble un programme difficile à réaliser, et même une utopie. En effet, son légalisme à outrance fait plutôt peur, il n'a rien à voir avec 'la vérité' à taille humaine qui ferait le bonheur de tous les habitants de Nkol-Azombo. Le Préfet Bebela serait ainsi un modèle d'administrateur parmi tant d'autres que Philombe propose aux Camerounais.

C'est dire que le romancier ne se fait pas d'illusions quant à toutes 'les vérités' qui pourraient se présenter à Nkol-Azombo. Autrement dit, la vérité du Préfet en est une, mais elle n'est pas la Vérité. C'est une vérité qui a ses limites, mais qui a tout de même le mérite d'exister.

- Le Préfet Engongomo

Son nom aussi est très significatif (voir tableau 6. Engongomo = tintamarre, bruit). Il ne présage rien de positif, mais davantage le désordre, le chaos. On pourrait bien dire de ce

⁴⁶⁸ *BNAM, op. cit.*, p. 23

Préfet que : les Préfets se suivent, mais ne se ressemblent pas. Voici le portrait et le premier discours aux populations de Nkol-Azombo que le narrateur de *BNAM* nous livre :

Après l'exécution de l'hymne national, un bref silence tomba, lourd et inquiétant : tous les yeux et toutes les oreilles eurent pour centre d'intérêt Monsieur le Préfet Engongomo.

C'était un homme d'environ quarante ans. Il portait un ensemble kaki, avec une chemise à épauettes. Il allait ouvrir la bouche lorsque, dans un manguier, un peuple d'oiseaux-gendarmes se mit à parlementer à gorge déployée. Oiseaux mal élevés ! Des dizaines de bras lâchèrent contre eux, là-haut, une grêle de cailloux ; puis tout se calma.

Monsieur le Préfet Engongomo exprima d'abord sa joie de se trouver à Nkol-Azombo. Bien que nouveau venu, il savait que les habitants de Nkol-Azombo étaient un peuple dynamique, hospitalier et loyal. Il cita la route carrossable bien entretenue, les cases souriantes et les visages confiants en l'avenir de notre pays. Des applaudissements crépitèrent comme une salve de victoire⁴⁶⁹.

Philombe nous présente le Préfet Engongomo en pleine tournée de prise de contact à Nkol-Azombo. Mais, cette tournée est malheureusement perturbée par des 'oiseaux-gendarmes', mieux, par des visiteurs indésirables et indéliçats. Ces derniers font du 'tintamarre', 'parlementent' pendant que le Préfet tient son discours. C'est sans doute un fait de hasard curieux que 'le tintamarre' se mêle au 'tintamarre' à ce moment de grande écoute !

Les oiseaux-gendarmes seraient-ils là pour témoigner que le Préfet Engongomo est enclin au 'bruit', au 'désordre', à Nkol-Azombo ? En d'autres termes, ce 'préjugé' que son nom traîne a-t-il un impact sur sa façon d'administrer les unités de commandement qui lui sont souvent confiés ? Ou alors, sa politique consiste tout simplement à faire du bruit pour rien, autrement dit, à ne rien faire ?

Philombe, avec le Préfet Engongomo, traduit la manière dont l'autorité politique ou administrative se comporte au Cameroun. A l'aide d'un beau discours, elle arrache des applaudissements, mais ne prend aucune mesure concrète comme le Préfet Bebola, pour l'intérêt de Nkol-Azombo. Le Préfet Engongomo serait ainsi un genre d'administrateur qui n'a pas de projet politique et social pour sa circonscription territoriale, mais qui abreuve les populations de paroles bruyantes et très flatteuses.

- Le chef de village Kungu

⁴⁶⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 293.

Le chef Kungu fait partie lui aussi d'une des réalités politiques importantes dans *BNAM*. C'est un personnage qui a le privilège de voir passer les autorités administratives et politiques dans son village. Et l'un de ses rôles est de les accueillir avec ses administrés. C'est ainsi qu'on voit Kungu organiser tour à tour l'accueil des Préfets Bebela et Engongomo. Mais, il n'est pas toujours apprécié par ses compatriotes et particulièrement les femmes de Nkol-Azombo. Le narrateur a suivi ces femmes de près, il raconte :

Un tonnerre de clameurs horrifiées gronda parmi les femmes, se mêlant aux rires moqueurs des hommes. Les femmes protestèrent vivement, faisant valoir que tout le monde à Nkol-Azombo consommait de l'arki et que, grâce à leur arki, elles aidaient leurs époux à se tirer parfois d'affaire au moment du payment [sic] des impôts.

— Tu es un homme perdu, Kungu, si tu t'attaques aux femmes, cria une femme en se retirant de la place. Les femmes sont physiquement faibles, mais elles possèdent une force inconnue des hommes, Kungu.

Seul contre tous, Kungu ne désarma pas cependant. Il était chef, le représentant des autorités administra-tives [sic]. Il savait que dans son fief, personne n'oserait lever le petit doigt contre lui. Il savait que derrière lui, veillait la gendarmerie de Kongolo.

L'un des premiers soucis de l'administration coloniale fut de nommer un peu partout des chefs dits coutumiers. Ceux-ci ont toujours joué un rôle pas très clair à définir⁴⁷⁰.

Kungu a l'intention de jouer son rôle de chef qui est de dénoncer, auprès des autorités administratives et politiques de Kongolo, toutes les femmes qui fabriquent l'arki (voir autres faits culturels). D'où ce 'tonnerre de clameurs horrifiées qui gronde parmi les femmes' et ces 'rires moqueurs des hommes'. Kungu est 'seul contre tous', mais il ne démord pas.

En introduisant ce personnage dans son roman, Philombe a probablement le souci de nous présenter la chefferie comme une institution administrative et politique coloniale qui sert d'intermédiaire entre les autorités et les populations de Nkol-Azombo, et qui continue encore aujourd'hui à fonctionner avec la bénédiction de ces mêmes autorités. Le romancier serait-il en train de remettre la chefferie 'coloniale' en question ?

En somme, la vie politique dans *BNAM* à l'époque de Philombe est très active. Elle est l'une des préoccupations majeures des Préfets Bebela et Engongomo, et relayée par le chef Kungu dans son village Nkol-Azombo. Chacun semble incarner un programme ou une tendance administrative et politique qui reflète la situation de la vie politique au Cameroun. On peut ainsi affirmer qu'au temps du romancier, le Cameroun était diversement administré

⁴⁷⁰ *BNAM, op. cit.*, pp. 239-240.

par les autorités, ce qui, évidemment, rendait le travail des chefs de village comme Kungu difficile. Il n'en demeure pas moins que ces portraits contribuent à rendre l'ensemble de *BNAM* poétique et esthétique.

***BNAM* ou un argument poétique**

L'argument poétique, comme avec *USBZ* et *SMC*, rappelons-le, réside dans l'étude des procédés ou des techniques qu'utilise René Philombe pour écrire et présenter son œuvre. Jusqu'ici, on a l'impression que ces procédés sont presque les mêmes, c'est-à-dire, que théâtre, poésie et prose s'accordent parfaitement d'une part, et narration, description et dialogue d'autre part, aboutissant ainsi à une esthétique romanesque de René Philombe. Serait-ce aussi le cas de *BNAM* ?

Poétique du genre

Le genre littéraire roman, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, est complexe. Il ne présente pas une seule et même physionomie. Ceci veut dire que chaque roman a une présentation qui fait son originalité et sa spécificité, même en étant d'un même auteur. *USBZ* serait ainsi différent de *BNAM*, *SMC* différent de *BNAM* et *USBZ* différent de *SMC*, tant sur le plan du contenu que de la forme. Cet extrait de *BNAM* en témoigne :

— *Je continue à soutenir que les zéros que nous sommes, dit Onana, ne seront que des zéros. Où trouver les moyens de...*

Bedi-Ngula sourit. Il entreprit de prouver la puissance des zéros. Il leur fila une parabole qui, sans résister à un raisonnement logique, n'en produisit pas moins l'effet escompté sur ses auditeurs. Il invita le benjamin à marquer sur une feuille de papier un chiffre de son choix. Le benjamin choisit 7. Il lui demanda d'écrire un zéro derrière le chiffre.

— *Soixante-dix ! cria le benjamin.*

— *Marque maintenant le même chiffre en plaçant devant lui un zéro suivi d'une virgule. Tu verras, cher ami, que ton chiffre a augmenté de dix fois sa valeur dans le premier cas et que, dans le deuxième cas, il l'a perdu de dix fois.*

— *Et alors ? s'empessa de questionner le fougueux.*

— *Si, par hypothèse, nous remplacions le chiffre 7 par la classe gouvernante, la virgule par le pouvoir de décision et le zéro par le bas peuple opprimé, qu'obtiendrions-nous ?...*

— *Concrètement, que faut-il en conclure ? demanda le benjamin.*

— *Eh bien, en conclusion, voici ce que nous pouvons énoncer comme règle : « Suivant qu'un zéro est placé derrière ou devant un chiffre donné, il rend ce chiffre puissant ou faible »*⁴⁷¹.

Bedi-Ngula parle en 'parabole', mieux, il fait une démonstration à ses compatriotes. On se croirait dans un cours de mathématique et non plus du tout dans un récit romanesque. Le romancier 'joue' avec les chiffres 7, la virgule et le zéro pour émettre son hypothèse, et il aboutit à une conclusion. Sommes-nous encore dans le genre littéraire roman ou alors dans un nouveau genre littéraire qui serait le genre 'mathématique' roman qui nous sortirait complètement de la littérature et qui revendiquerait, même dans ces conditions, l'appellation de littérature ? En d'autres termes, peut-on inclure les mathématiques dans le genre romanesque sans que cela soit perçu comme une 'intrusion irrégulière' au récit romanesque ? Dans un cadre plus large, la littérature et les sciences dites 'dures' s'accordent-elles ?

Sans doute, Philombe, à travers cette démonstration mathématique dans son roman *BNAM*, a voulu, non seulement marquer son œuvre d'une empreinte originale, mais également combattre une certaine définition du roman. Pour lui, en effet, le roman, et plus précisément le récit romanesque apparaît comme une histoire à laquelle on peut concéder une 'brèche' même mathématique, mais pourvu qu'elle s'insère sans encombre et harmonieusement dans le récit du roman. Serait-on avec cette 'intrusion' quelque peu insolite dans le 'Nouveau roman' ou dans une spécificité philombéenne dans *BNAM*, ou encore dans une particularité camerounaise ?

Dans tous les cas, cette touche particulière du romancier ne laisse pas le lecteur indifférent. Elle semble contribuer à l'esthétique romanesque de *BNAM* et à la recherche d'une définition du terme roman qu'on ne saurait dire aujourd'hui qu'elle est close. Surtout, lorsqu'on voit comment Bedi-Ngula interprète lui-même sa parabole. *BNAM* serait ainsi un 'roman parabolique' qui n'est pas à la portée du premier venu, mais un roman où il faut tout le temps 'suivre le regard' ou se référer à son auteur si on veut bien le comprendre.

La poétique du genre littéraire roman dans *BNAM* semble par conséquent ne pas être à rechercher seulement dans l'ensemble du texte romanesque, il faut aussi faire appel à Philombe lui-même comme personnage en action 'indirecte' dans son roman.

Par ailleurs, toujours dans *BNAM*, le genre roman et le symbolisme 'mensonger' du Cameroun se côtoient allègrement par moments. Il s'agit de la manifestation de la liberté

⁴⁷¹ *BNAM, op. cit.*, pp. 231-232

souveraine de Philombe de présenter les choses de cette manière. En voici un exemple qui ne peut nous laisser indifférent :

Il était seize heures mais Monsieur le Sous-préfet se faisait toujours attendre. Pendant ce temps, visiblement satisfait, Ongandi entonnait la Marseillaise ou l'hymne national camerounais d'une voix de rogomme⁴⁷².

Volontairement, le romancier attribue la 'Marseillaise', l'hymne national français, au Cameroun. Il dit 'un mensonge' qui ressemble à un lapsus linguae. On a ici le sentiment qu'il ajoute au roman, entendons, à ce 'gros mensonge', un autre mensonge ; à la fiction première, une autre fiction. Le roman serait-il par vocation uniquement un mensonge qui n'a rien de vrai au bout du compte et dont le symbole évoqué comme celui de la Marseillaise ne devrait pas correspondre à quelque chose de vrai ? Autrement dit, quel rapport peut-on établir entre ce qu'on lit dans un roman et la vérité de ce qu'on sait d'un symbole dont on ne peut pas remettre en cause le référent ? Ou encore, la lecture et le savoir certain ont-ils quelque chose en commun dans *BNAM*, ceci, surtout lorsqu'on ne veut pas :

... se poser en redresseur de textes qui refuse l'ordre de la fiction proposée et ne demande qu'à retrouver l'ordre du récit connu⁴⁷³ ? Et dans le cas présent, le symbole de l'hymne national français connu ?

Selon toute vraisemblance, Philombe semble vouloir, soit évoquer une époque où la Marseillaise était chantée au Cameroun comme hymne national, soit faire une fantaisie pour animer la galerie. Dans ces conditions, *BNAM* serait en définitive un roman où 'le mensonge' peut être considéré comme une vérité certaine ou 'un clin d'œil' poétique plein d'humour qui doit probablement aboutir à une esthétique de cette œuvre dont l'énoncé ne manque pas d'intérêt non plus.

Poétique de l'énoncé

Nous abordons cette poétique, comme dans les deux précédentes œuvres de Philombe, en trois points : la narration, la description et le dialogue.

⁴⁷² *BNAM, op. cit.*, p. 280.

⁴⁷³ *Pour lire le roman, op. cit.*, p 12

Narration

Notre préoccupation est d'examiner la façon dont le narrateur s'y prend pour raconter l'histoire de Bedi-Ngula, l'ancien maquisard dans *BNAM*.

Cette histoire commence à Yaoundé et se termine à Nkol-Azombo. Il s'agit de l'itinéraire 'classique', de la ville au village, des trois romans de René Philombe.

Nous le schématisons ainsi :



De la ville au village, pouvons-nous résumer cet itinéraire ? Entre ces deux pôles, le narrateur évoque soit des souvenirs, soit des personnages, soit des espaces par lesquels Bedi-Ngula, son personnage principal est passé. Nous pouvons nous référer à ce sujet à la présentation que nous avons faite dans les seuils romanesques de *BNAM*, et dans laquelle nous remarquons, une fois de plus, un *dynamisme des aventures*⁴⁷⁴, où particulièrement l'espace :

*... s'insère avec bonheur dans l'économie d'une scène et tout particulièrement lorsque le romancier présente deux personnages qu'il fait dialoguer. Il s'établit alors un jeu de correspondances entre les personnages et le paysage qui les entoure ; la description de la réalité du monde extérieur s'entremêle aux paroles échangées, accorde les sentiments des personnages au cadre qui les entoure ou, au contraire, crée un effet de contraste*⁴⁷⁵.

En d'autres termes, la narration dans *BNAM* est vivante et pleine de rebondissements. Elle n'est pas du tout linéaire, même si notre schéma en donne l'impression. Nous sommes même tenté de dire qu'elle va dans tous les sens, mais avec un objectif : celui de présenter Bedi-Ngula, l'ancien maquisard, en proie aux vicissitudes politiques tant à Yaoundé, où il sort de prison, qu'à Nkol-Azombo, son village natal. Et entre la ville et le village, où il intervient énergiquement en faveur de la mère d'Atouba :

Le cœur vrillé par la compassion, Bedi-Ngula se leva soudain. Il desserra avec force l'étreinte du petit convoyeur qui, prenant peur de ce revirement inattendu, jaillit du car en aboyant :

⁴⁷⁴ *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 99.

⁴⁷⁵ *Idem*, p. 99.

— *Le fils de la vieille sorcière ! Le fils de la vieille sorcière !*
 — *Que fait-il ? Questionna le conducteur, qui se tenait, les bras croisés, au bord de la route.*
 — *Il m'empêche de la faire descendre !*
 — *Que tous deux descendent de mon car, et vite !*
Bedi-Ngula installa la vieille femme à côté de Nga-Zanga en lui disant de ne pas bouger de sa place. Il descendit, décidé à la protéger.
 — *Si personne ne tient à récolter des ennuis avec moi, gronda-t-il, que le car se remette en route avec cette vieille femme. Elle n'est pas ma mère. Je ne la connais pas. Vous vous montrez trop méchants envers elle sans motif. Vous lui attribuez la cause de cet accident manqué. Or c'est le chauffeur lui-même qui allait le provoquer. Pourquoi s'est-il amusé à regarder derrière⁴⁷⁶ ?*

Bedi-Ngula défend une vieille femme qu'on a voulu faire descendre du car sous prétexte qu'elle est sorcière, parce qu'elle porte une barbe. On peut appeler ce mauvais quart d'heure, 'les péripéties du voyage de Bedi-Ngula'. En effet, ce voyage ne se passe pas comme 'l'ancien maquisard' l'aurait souhaité, c'est-à-dire, sans problèmes. Le voici qui doit rendre justice sans qu'il soit juge, jouer le rôle du policier ou du gendarme sans qu'il soit des forces de l'ordre. Bedi-Ngula porte désormais une autre casquette : il doit défendre une vieille femme, une personne 'condamnée' sans raison, et sans autre forme de procès.

Cet incident qui intervient entre Yaoundé et Nkol-Azombo, c'est-à-dire, au cœur du voyage de Bedi-Ngula est très significatif. Il peut être interprété comme un moment de 'sortie du récit romanesque' voulu par le narrateur où Bedi-Ngula doit peut-être prouver à sa mère, Nga-Zanga et à son épouse, Amvuna, s'il en était besoin, qu'il est désormais habité par d'autres nobles et dignes sentiments que ceux qui tournent autour de la politique. Il s'agit en quelque sorte d'un test de non retour au maquis dont le voyage à Nkol-Azombo en est le symbole.

Et le fait que Bedi-Ngula vienne spontanément au secours à la mère d'Atouba peut être considéré comme une garantie ou un signe que 'l'ancien maquisard' l'est vraiment en réalité. Il incarne plus que jamais un autre individu qui a le souci de rendre justice ou de protéger les faibles et les petits comme la mère d'Atouba.

En somme, une narration par étapes, par rebondissements successifs, c'est ce qui semble caractériser *BNAM* de René Philombe, dont le dernier est probablement le retour poétique à la case de départ pour Bedi-Ngula, c'est-à-dire, en prison, et qui va conduire à une esthétique romanesque.

⁴⁷⁶ *BNAM*, *op. cit.*, pp. 186-187.

Description

La poétique de l'énoncé dans *BNAM* passe aussi par la description en ses deux aspects importants : le portrait et le décor.

- Portrait

Nous allons nous intéresser particulièrement aux portraits de Bedi-Ngula, Kungu et Nga-Zanga. Il s'agit pour nous de relever les points saillants sur lesquels Philombe a bâti l'esthétique romanesque de son œuvre.

- Bedi-Ngula

Nommé pour la première fois à la page quinze du roman, Bedi-Ngula fait office du personnage principal dans *BNAM*. Mais, c'est surtout au début du chapitre 10 que nous avons son portrait physique par lequel nous voulons commencer cette étude, par les soins du couple Bernard :

— *Alors, Monsieur, dites-moi ! Vous avez dû beaucoup souffrir hier, n'est-ce pas ? fit Bernard en ouvrant une fenêtre. Vous êtes couvert de blessures. Qu'est-ce qui s'est passé ?*

En parlant, Bernard déposa sur le lit où était assis Bedi-Ngula une serviette et une boîte métallique. Pendant qu'il écoutait le triste récit de son protégé, Bernard le combla de soins. Il le frictionna, il le pansa, il lui fit avaler des comprimés. Et, point final à ce traitement, il lui administra une injection dans une fesse.

— *Bon ! dit-il en souriant. Voici ce que Madame m'a chargé de vous offrir.*

Bedi-Ngula venait de sortir des douches. Il ne trembla plus seulement de froid, mais aussi et surtout d'étonnement. Il contempla vingt fois son nouveau trésor ; et vingt fois, il le dénombra, les yeux grands ouverts d'émerveillement : un pantalon, deux paires de chaussettes, une chemise de velours, un tricot, une paire de mocassins, deux slips et une espèce de bonnet passe-montagne. Et puis, par-dessus tout, deux billets de mille francs.

— *Oh, tout ceci pour moi seul ? dit-il d'une voix émue.
Pour vous seul monsieur ! Y compris la serviette et cette boîte à pharmacie⁴⁷⁷.*

Bedi-Ngula, physiquement, à sa sortie de prison est malade. Et le hasard a voulu qu'il tombe entre les mains de Bernard qui, de surcroît, est médecin, et son épouse. On imagine

⁴⁷⁷ *BNAM, op. cit., p. 93.*

qu'il manquait de soins sanitaires, de vêtements, de chaussures, d'argent... et aussi d'affection. C'est sans doute à un misérable que Bernard et Lili venaient de sauver la vie.

Philombe, par ce portrait physique de Bedi-Ngula, veut probablement traduire jusqu'à quel niveau la politique, mieux, la prison l'a réduit, et aussi nous amener à découvrir d'autres portraits, notamment moral et psychologique, comme ceux de Bernard et de Lili qui sont à l'abri du besoin et en mesure de se laisser toucher par la misère de Bedi-Ngula.

C'est peut-être la raison pour laquelle le romancier a si longtemps attendu de nous présenter son personnage principal. Il voulait combiner son portrait avec d'autres pour mieux le ressortir et mettre l'accent sur le portrait qui semble l'intéresser le plus : le portrait moral et pour lequel Bedi-Ngula a brillé en prenant la défense d'une vieille femme au cours du voyage qui le conduisait à Nkol-Azombo.

C'est dire que le portrait de Bedi-Ngula semble en étroite relation avec les événements et son entourage. Il évolue suivant les circonstances qui se présentent à lui ou encore selon l'espace et le temps en vigueur. Le portrait de Bedi-Ngula se transforme par conséquent entre avant et après la prison, entre Yaoundé et Nkol-Azombo, avant d'être maquisard et après. On peut ainsi dire qu'il est dynamique, sur le plan moral. C'est un portrait en perpétuelles mutations comme l'illustre ce propos du narrateur :

En le voyant venir, chaque plante semblait tressaillir de joie, tel un malade qui voit voler à son secours le médecin traitant. À la vue de tant de parasites, Bedi-Ngula écumait de colère. Alors, il se mit à les traquer. Et chaque fois qu'il en découvrait un, c'était un événement. Il pestait, il jurait, il hurlait des imprécations, puis d'un geste chargé de haine, il coupait net le parasite à sa tige et le jetait au loin avec furie. Les parasites ! Ils proliféraient étrangement. Parfois, ils bougeaient, ils couraient pour fuir le massacre et Bedi-Ngula se lançait à leur poursuite. Puis il les traquait, il les fauchait, il les jetait au loin, d'un geste chargé de haine⁴⁷⁸.

Ce portrait de Bedi-Ngula qui nous est donné sous forme métaphorique à la fin de l'œuvre, peut être mis en parallèle avec celui que Bernard et Lili nous ont fourni plus haut. Ici, à la place de Bernard, c'est Bedi-Ngula lui-même qui est 'médecin' de ses plantes. Il les traite avec 'colère', 'furie', 'haine', autrement dit, avec une extrême rigueur pour les débarrasser 'des parasites', nous livrant ainsi un autre de ses portraits qui est diamétralement opposé à celui fait par Bernard et Lili. L'on peut se poser la question de savoir quel(s) est /

⁴⁷⁸ *BNAM, op. cit.*, p. 309.

sont le (s) portrait (s) de Bedi-Ngula et s'il en a plusieurs, qu'est-ce que cela peut vouloir dire ?

Vraisemblablement, Philombe n'a pas voulu donner un portrait figé de Bedi-Ngula pour que tous ceux qui font ou s'intéressent à la politique, même 'ancien maquisard', puissent s'identifier et, en même temps, pour qu'ils puissent se rendre compte que les portraits qu'on leur fait ne reflètent pas toujours ce qu'ils sont en réalité. En d'autres termes, le vrai portrait d'un homme politique comme Bedi-Ngula n'est pas forcément celui qui peut lui être fait, mais celui que lui-même se fait en toute quiétude. Peut-on aussi dire la même chose de Kungu ?

- *Kungu*

Nous ne savons pas grand-chose du portrait physique du chef de village de Nkol-Azombo et frère consanguin de Bedi-Ngula. Par contre, son portrait moral nous est donné régulièrement, presque chaque fois qu'il descend sur scène. L'extrait qui va suivre en est l'un des premiers :

Ils [les Blancs] ont imposé un chef sur mesure, taillé à leur propre image, c'est-à-dire brutal, stupide, cruel, insolent, fanfaron et irrévérencieux. Un chef qui, au lieu de conseiller, ne soit capable que d'exercer l'art de menacer, de gronder, de semer la haine et le désordre. Un chef heureux de torturer, de trahir, de saigner à blanc son peuple.

Kungu était bien le prototype d'un tel chef. Pour Bedi-Ngula, il n'éprouvait plus ces nobles et doux sentiments qui font que deux parents se regardent en face avec le sourire. Or, Kungu et Bedi-Ngula n'étaient pas de simples parents. Mais deux « lits d'une même case » comme on dit. Leurs pères Okali Bilai et Zanga Okali avaient dans leurs veines le même sang. Selon la tradition, c'était plus que d'être deux frères⁴⁷⁹.

Apparemment, comme chef de village, Kungu ne respecte plus ni son frère Bedi-Ngula, ni son peuple. On dirait que la chefferie lui monte à la tête. Il incarne tous les défauts du monde.

Son portrait moral, ici, n'est pas édifiant. Philombe l'a voulu ainsi probablement pour attirer notre attention sur les méfaits de la colonisation qui continuent à faire des victimes au Cameroun au niveau des mentalités. Le portrait de Kungu est à l'image des pratiques en vigueur chez les colons⁴⁸⁰ et leurs hommes de main. Il s'agit, en réalité, d'un héritage que les colons ont légué aux anciennes colonies et sur lequel personne aujourd'hui ne se pose de question.

⁴⁷⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 196.

⁴⁸⁰ *La Résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais, op. cit.*, p. 73.

BNAM serait ainsi un roman où Philombe s'interroge sur la problématique de la chefferie qu'il faudrait re-penser au Cameroun et notamment les attributions des chefs de village. Ces derniers doivent-ils continuer à se comporter comme des 'bourreaux' et des 'iconoclastes' qui bafouent les us et coutumes de la tradition Beti aux pieds et se présentent la plupart du temps comme la terreur des villageois en cette période sensible de la décolonisation ?

À côté de ce sombre portrait, aux yeux des autorités administratives et politiques comme le Préfet Bebela, Kungu

... est un homme entreprenant et plein d'initiatives. Si chacun de vous s'engageait aujourd'hui à suivre son exemple, votre localité deviendrait rapidement l'une des plus prospères de notre pays. Regardez ! dit-il d'une voix théâtrale en pointant son index au pied du célèbre manguier. Un bel exemple de contribution au développement économique de la nation. Je vous invite à pratiquer, comme lui, l'élevage ! ...

Un tonnerre de clameurs accueillit ce mot d'élevage. Hommes et femmes pouffaient de rire, s'interpelaient [sic] avec des propos vifs, criaient à qui mieux mieux⁴⁸¹.

Ce discours du Préfet Bebela est 'politique'. En effet, le Préfet cite en 'exemple' quelqu'un qui est honni par toutes les populations de Nkol-Azombo. Sans doute, il ne connaît pas son collaborateur ou alors il se sent flatté par le fruit de 'l'élevage' de Kungu qui est attaché 'au pied du manguier' et qu'il ne manquera pas de lui offrir après la cérémonie officielle. Selon toute vraisemblance donc, cet 'élevage' n'est pas un cadeau personnel de Kungu, mais de toutes les populations de Nkol-Azombo. Le considérer ainsi, ne peut qu'amener 'hommes et femmes (à) pouffer de rire', en signe de réprobation. Et qu'en est-il du portrait du R. P. Baezer ?

- R. P. Baezer

Voici ce que nous dit le narrateur de ce missionnaire :

Ce bon R. P. Baezer était un sujet hollandais de quarante cinq ans environ, ventru, bâti en force, avec des allures d'un commandant colonial. Curé de la Mission catholique de Nkol-Azombo, il soulevait autour de son nom autant de cancanes que sa voiture de poussière en saison sèche. Grand amateur de bière, il perdait son contrôle quand il avait pris un verre plus grand que son bedon. Alors il grondait parfois en pleine messe ou dans un confessionnal,

⁴⁸¹ *BNAM*, op. cit., p. 257.

*n'hésitant pas à couvrir publiquement de honte ses collaborateurs. Jusques y compris son vicaire – un jeune noir frais émoulu du cloître et atteint, disait-on, d'une timidité déconcertante*⁴⁸².

Le portrait physique du R. P. Baezer n'est pas flatteur, et même son portrait moral, mais il est 'bon'. À travers ce terme 'bon', le narrateur ironise peut-être. En réalité, le missionnaire ne fait pas l'unanimité à Nkol-Azombo, ce n'est pas son vicaire qui nous démentirait. Avec ses 'allures de commandant colonial', il en a peut-être quelques tendances, il ne semble pas faire de l'amour de sa personne et du prochain sa principale préoccupation comme dit l'Évangile. Sinon, comment comprendre que le missionnaire soit un 'grand amateur de bière, (et qu') il perde son contrôle', lui, qui est censé prêcher par l'exemple ?

Philombe semble indigné du comportement de ce jeune prêtre dont la laideur physique va de pair avec la laideur morale. Le R. P. Baezer serait-il par conséquent un 'phénomène' dangereux pour l'Église en général et ses ouailles en particulier ? En effet, le manque de respect notamment envers ses ouailles à la messe, au confessionnal, et envers son confrère dénote une certaine légèreté dans l'exercice de son ministère sacerdotal. Cependant, le 'bon' missionnaire a une 'amie', en l'occurrence Nga-Zanga qui le défend bec et ongles malgré les soupçons qui pèsent sur lui au sujet de sa relation amoureuse avec Ursula. Le narrateur nous en parle en ces termes :

Parfois, certains villageois, bien que scandalisés eux-mêmes, observaient pleins d'humour :

— Pourquoi se tracasser tant ? Qui vous dit que sous le caleçon d'un prêtre catholique, font défaut les pièces d'identité d'un homme de sexe mâle ? Croyez-vous avoir affaire à un cochon castré ? Détrompez-vous, bonnes gens !

Et l'on en faisait des gorges chaudes.

Dans cette mer de salive glosant sans merci sur le bon Père Baezer, une seule tête émergeait, toute droite comme un robuste iceberg. C'était Nga-Zanga. Elle se fâchait avec tout le monde, elle ne voyait autour d'elle que des légions de démons acharnés contre son saint ami. Et elle le répétait à qui voulait l'entendre :

*— Jamais, un représentant de Dieu n'oserait coucher avec une femme, après avoir fait devant Dieu et devant les hommes, un vœu de chasteté ! Vous êtes tous des possédés. Ne salissez pas tant le nom de mon vénérable et saint ami*⁴⁸³.

Nga-Zanga est l'exception qui confirme la règle, peut-on dire. On a l'impression que son amitié avec le missionnaire lui a fermé les yeux sur les vices de son ami. Pour elle, son

⁴⁸² *BNAM, op. cit.*, p. 220.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 221.

ami est un 'saint' prêtre qui ne peut 'coucher avec une femme'. Nga-Zanga est-elle sincère dans ses déclarations ou alors feint-elle de dire explicitement ce qu'elle pense, tant elle serait déçue, elle aussi, du comportement scandaleux du R. P. Baezer ?

Le romancier semble avoir voulu nous dire que le portrait du R. P. Baezer se résume à deux divinités qui font généralement bon ménage : Bacchus et Vénus. Elles seraient alors en concurrence avec le Dieu que le missionnaire a la charge pastorale d'annoncer à Nkol-Azombo, dont Nga-Zanga est une fervente croyante.

- *Nga-Zanga*

Du portrait de la mère de Bedi-Ngula, nous retenons ce propos du narrateur :

Mais jamais, il [Bedi-Ngula] ne parvint à la débarrasser de son melena, robe de deuil que Nga-Zanga portait depuis la disparition de son mari. Voir sa mère affublée de ce sombre habit rendait Bedi-Ngula malade. Ce qui par la suite, ne manqua pas de créer de graves frictions entre cette femme mélancolique et lui⁴⁸⁴.

Sur le plan vestimentaire, Nga-Zanga porte 'son melena' parce qu'elle est veuve, mais, Bedi-Ngula ne l'apprécie pas, sans doute parce que 'ce sombre habit' lui rappelle le décès de son père et bien d'autres souvenirs tristes. Son souhait serait que sa mère ne le porte plus. On peut ainsi imaginer le portrait de Nga-Zanga comme étant celui d'une femme qui a beaucoup souffert physiquement, moralement et psychologiquement après le décès de son mari et à cause de Bedi-Ngula, son fils unique, et entre les deux,

... une barrière faite d'incompréhensions réciproques. D'un côté, Nga-Zanga ne comprenait pas et ne pouvait pas comprendre les raisons qui poussent un homme à délaisser les douceurs d'une vie sans histoire pour s'aventurer dans les aspérités d'un combat. De l'autre côté, Bedi-Ngula ne pouvait pas comprendre, lui, pourquoi une veuve consacre sa vie à pleurer sur le cadavre de son mari, affublée d'un indécrottable melena. Ah Nga-Zanga ! Comme elle avait souffert pour ce fils aimé ! ... Bedi-Ngula avait-il raison de la faire souffrir davantage⁴⁸⁵ ?

Un portrait partagé entre la mère et le fils, tel est le portrait de Nga-Zanga en particulier, et celui de la femme camerounaise en général. Il est intimement lié et conditionné par le mari, d'une part et à la progéniture, d'autre part. C'est, en définitive, un portrait qui se

⁴⁸⁴ *BNAM, op. cit.*, 164

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 174

fait selon les circonstances, l'espace et le temps que Philombe a voulu nous faire découvrir à travers son personnage Nga-Zanga.

- Décor

Deux moments vont nous intéresser dans cette partie de notre recherche : Yaoundé d'un côté et Kongolo de l'autre. Il s'agit d'étudier ces deux centres 'urbains' qui servent de décor à *Bedi-Ngula*, l'ancien maquisard de René Philombe.

Yaoundé est une ville en pleine extension. Elle prend chaque jour un bain de modernité. Séparez-vous-en, ne serait-ce qu'un laps de temps assez court, et vous ne reconnaitriez [sic] plus très bien, à votre retour, telle place ou tel quartier. La rapidité de ce changement y crée des disparités architecturales parfois choquantes. Des villas poussent joyeusement comme des champignons à côté des baraques mélancoliques. Le spectacle n'est pas pittoresque.

Le touriste qui désire découvrir le vrai visage de Yaoundé aurait tort de s'enfermer, pantouflard dans le luxe des hôtels de grand standing. [...] Pendant la saison des pluies, l'on patauge dans la boue visqueuse, à travers des flaques d'eau : rendez-vous des mouches et des moustiques. Les seules voies d'accès, sont de minuscules sentes qui serpentent entre les constructions. Creusées avec le temps par le piétinement continu des passants et l'écoulement des eaux, elles forment de véritables rigoles. [...] Pour des raisons qu'elles sont seules à justifier, les autorités municipales bouchent les yeux sur ce désordre cadastral. Le seul perdant de cette situation est certainement l'occupant. [...] À ses journées de travail harassantes se succèdent des nuits où il ne fait par [sic] bon dormir. Vociférations des tourne-disques et des postes-radios. Grondement de tam-tams et de vieilles caisses transformées en tambours. Cris et pleurs d'enfants mal nourris ou de femmes qu'on rudoie à grand renfort de coups. Clameurs de joie ou chants funèbres, car il n'est pas rare, dans un bidonville, de voir des gens se réjouir sans souci non loin de ceux qui pleurent.

Un peu partout, flotte un air vicié, empuanti par les déchets, les dépouilles mortelles d'animaux en décomposition ou par l'exhalaison fétide des latrines à ciel ouvert, débordantes d'immondices... Et gare aux cambrioleurs ! Ils se faufilent dans ce dédale de couloirs et de sentes aussi aisément que des poissons à travers des pierres d'un cours d'eau.

Dans un tel enfer de bruits et de désordres malsains, l'habitant qui cherche le repos n'a pas sa place. Et surtout, plaise à ses yeux qu'il ne tombe jamais malade. Le voisin n'aura que faire de ses problèmes de santé. Ne vous avisez pas d'aller lui faire entendre raison. De quel droit⁴⁸⁶ ?

Yaoundé, la capitale politique du Cameroun, vu en ses différents aspects dans le 'roman politique' de Philombe est divers et complexe. Ce décor que le romancier a choisi

⁴⁸⁶ *BNAM*, op. cit., pp. 106-107.

pour abriter son œuvre apparaît comme un amalgame de décors qui s'entremêlent au point que le touriste qui veut s'y aventurer doit bien se préparer pour pouvoir les apprécier tous. Tellement ces décors visibles et invisibles, sains et malsains, riches et pauvres, humains et inhumains l'accaparent et l'obligent à se poser la question de savoir quelle est la politique des autorités administratives et politiques en matière d'urbanisation et d'éducation des populations dans la cité capitale du Cameroun ?

Apparemment, Yaoundé n'est rien d'autre que 'le rendez-vous de mouches et des moustiques', des 'chants funèbres', des 'déchets', des 'dépouilles en décomposition', des 'désordres' de toutes sortes, dont on a peine à croire que c'est une 'ville en pleine extension', 'qui prend chaque jour un bain de modernité', où on voit des 'villas'... Le contraste poignant du décor de Yaoundé dans *BNAM* saute aux yeux et laisse penser que c'est un espace 'abandonné' où chacun se débrouille comme il peut, où tout est permis, où la liberté est synonyme de libertinage.

Pourtant, Yaoundé, la cité capitale, devrait être un modèle pour les autres villes, une ville où il fait bon vivre, où les populations se respectent, où les mesures d'hygiène et de salubrité sont en vigueur... En silence, Philombe laisse le soin aux touristes et autres visiteurs d'imaginer l'état d'insalubrité et de désordre dans lequel se trouvent les autres villes au Cameroun. Partout, c'est un décor épouvantable qui a besoin de la sollicitude des politiques et des administrations, mais, hélas ! *BNAM* serait ainsi un 'roman politique' où Philombe dénonce cet état de chose, car Yaoundé et ses populations ne méritent pas un tel abandon, une telle promiscuité. C'est, au contraire, semble-t-il, tout un symbole et une esthétique qu'il faut préserver jalousement grâce au concours des politiques et des administrations.

Concernant le décor de Kongolo, le lieu de résidence des autorités de Nkol-Azombo, nous allons surtout essayer de faire une étude comparative avec Yaoundé. Voici en quelque sorte le reportage que le narrateur nous fait de cette localité :

Il était midi passé. La petite ville de Kongolo dormait, écrasée par un soleil de plomb. La place du marché commençait à se vider. Dans les rues, la circulation se figeait et les véhicules se faisaient rares.

Les boutiques semblaient dans un état d'abandon. Les unes, complètement closes, tombaient en ruines, noyées dans les broussailles. Les autres, ouvertes, recevaient une clientèle si maigre à cette heure de la journée que les employés avaient l'air ennuyé, dormant parfois, la tête et les bras jetés sur le comptoir. Seuls les bars, assez nombreux, donnaient ici et là l'image imprécise de ce que Kongolo pouvait être avant l'avènement de l'indépendance nationale. Des hommes et des femmes, assis sur de vieilles caisses

d'emballage, buvaient à la trompette des bouteilles de bière et de vin rouge en débitant à tue-tête d'interminables racontars. Parfois aux accents d'une musique jaillie d'un électrophone mal réglé, ils dansaient dans un déploiement de gestes burlesques.

Les dents de la nostalgie mordirent Bedi-Ngula.

Kongolo de ses jeunes années était une coquette petite cité couchée sur un plateau. Tout enfant, pendant les grandes vacances scolaires, il ne se lassait pas d'y vadrouiller en compagnie des filles et des garçons de son âge. Il s'adonnait avec eux à de joyeuses parties de pêche et de baignade dans les eaux de Foulou et d'Afamba. La propreté était partout. Les rues se coupant en angles droits, étaient entretenues en permanence par des équipes de prisonniers, sous la surveillance des cantonniers et des gardes. Autour des maisons blanchies à la chaux, ne poussait herbe qui vive. De jour comme de nuit, l'animation était intense et continue dans les quartiers⁴⁸⁷.

Kongolo, comme 'coquette petite cité couchée sur le plateau' est plus attrayante et plus décente que Yaoundé. Sur le plan de la salubrité, en dehors de boutiques qui 'tombent en ruines, noyées dans les broussailles', 'la propreté est partout'. La 'petite cité' dépasse ainsi de loin la grande cité qu'est Yaoundé. Elle semble constituer un exemple à suivre non seulement pour les villes environnantes, mais aussi et surtout pour les autorités politiques et administratives.

Philombe, à travers ce décor fascinant, serait en train de regretter le bon vieux temps où les populations de Kongolo étaient heureuses et faisaient la fête 'de jour comme de nuit'. En même temps, il semble interpeller les autorités compétentes sur l'urbanisation de Kongolo qui, assurément, doit passer par une volonté politique. On a bien le sentiment que c'est la peine qui habite le romancier en nous dressant ce décor qui a fait le bonheur de Kongolo à l'époque et sur lequel il lui reste des souvenirs inoubliables. En d'autres termes, Kongolo se meurt lui aussi comme Yaoundé, à vue d'œil, et à quand la bienveillance des politiques et des administrations de s'occuper des cités camerounaises ?

Cependant, une esthétique romanesque se dégage de Kongolo. Cette petite cité, non seulement elle est propre, mais également elle est animée et joyeuse, pour ne souligner que ces deux traits caractéristiques, ceci, grâce aux 'hommes', aux 'femmes', aux 'filles' et aux 'garçons' de Kongolo. En un mot, grâce à toutes les couches de la population qui constituent, à elles seules, une esthétique, à les voir vivre ensemble dans le respect et la paix.

En comparant donc Yaoundé à Kongolo, cette dernière ville occupe le premier rang après la cité capitale, s'il fallait les classer. Elle vient même 'embellir' toutes les autres villes du Cameroun qui ont fait rêver plus d'une personne à une époque, dont entre autre René

⁴⁸⁷ *BNAM, op. cit., p. 276*

Philombe. Le décor de Kongolo apparaît ainsi comme un ‘camouflage salutaire’ organisé pour ne pas choquer davantage le lecteur sur les villes camerounaises en particulier et sur l’urbanisation au Cameroun en général.

La description dans *BNAM* concernant le décor serait finalement une grande affiche sur les réalités urbaines au Cameroun qui n’attendent que d’être prises en compte par les politiques et les administrations, et nécessairement dans le dialogue.

Dialogues

Les dialogues, comme dans *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*, abondent aussi dans le roman posthume de René Philombe. Le romancier fait parler ses personnages sur divers sujets, et comme toujours, il se réserve ‘le mot’ de la fin, c’est-à-dire, son point de vue. Il est l’interlocuteur invisible, mais toujours présent et actif dans son œuvre. Le refus de Bedi-Ngula par exemple de prendre la chefferie de Nkol-Azombo a suscité un dialogue intéressant qui en témoigne :

— *Que dis-tu, Bedi-Ngula ? fit-il [Tsogo-Mama] d’un ton bourru.*

— *Non je ne veux rien entendre de cette histoire de chefferie ! cria désespérément Bedi-Ngula.*

— *Peux-tu seulement nous expliquer pourquoi ? questionna Tsogo-Mama dans un sourire énigmatique.*

— *D’abord, je ne me suis pas porté candidat ! Ensuite, ça ne m’intéresse pas ! Je vous prie, oncle Tsogo-Mama, désignez l’un des cinq candidats !*

— *Aha ! cria Tsogo-Mama. Si je comprends bien, le seul petit Bedi-Ngula se dresse contre la volonté des Sages et de nos Dieux d’Etam-Minkuk, n’est-ce pas, Bedi-Ngula ? Réponds-moi devant tout le peuple assemblé ici !*

— *Non, non, non, je refuse, oncle Tsogo-Mama ! cria-t-il encore, mitraillé par des regards lapidaires.*

— *Je sais, oui je sais que c’est ta mère qui t’a bourré de tant de mépris à l’égard de notre peuple⁴⁸⁸.*

Tsogo-Mama et Bedi-Ngula dialoguent au sujet de la chefferie de Nkol-Azombo. Il s’agit de convaincre ‘l’ancien maquisard’ d’accepter cette fonction, non par volonté, mais par obéissance aux ‘Sages’ et au ‘peuple’. Mais, le ‘non’ de Bedi-Ngula est radical. Il semble en appeler un autre dialogue comme celui entre Tsogo-Mama, Bedi-Ngula et Ndzana :

⁴⁸⁸ *BNAM, op. cit., p. 273.*

Tsogo-Mama sortit et, s'étant un moment arrêté devant Nga-Zanga qui continuait à pousser des abois, à se rouler par terre, parfois relevée par Beyidi, il lança, impitoyable :

— Joue bien la comédie, Nga-Zanga ! Mais nous savons tous à quoi nous en tenir !

— Laissez donc tranquille ma mère ! dit Bedi-Ngula avec force. Elle n'y est pour rien, ma mère. Ma décision, je l'ai prise seul. [...]

— Tais-toi, petit ignorant ! intervint Ndzana d'une voix accablante. La politique, la politique ! Qui t'a dit qu'il s'agit de politique, hein⁴⁸⁹ ?

Ce deuxième dialogue introduit un autre interlocuteur : Ndzana. Il vient sans doute enrichir le dialogue et lui donner une dimension plus grande. *BNAM* serait en effet un roman où les différents dialogues se suivent et ne se ressemblent pas, mais visent, non seulement à relancer les débats, mais aussi à apporter une note esthétique à l'ensemble du roman. Les dialogues dans *BNAM* participent donc, eux aussi, à la poétique et à l'esthétique de l'énoncé tout comme la narration et la description.

***BNAM* ou un argument politique et idéologique**

Dans cette partie de notre étude, il est question de porter notre regard sur les fondements et les théories de la politique dans *BNAM*. Après avoir étudié ou évoqué les thèmes relatifs à la politique tels que le maquis, la prison, la chefferie et qui font, comme nous l'avons souligné, partie de son esthétique, on ne peut que se poser la question suivante : René Philombe suggère-t-il une idéologie politique pour le Cameroun, ou alors adresse-t-il tout simplement une critique littéraire politique à toutes les sensibilités politiques en vigueur dans le triangle national sans parti pris ?

Ce questionnement nous préoccupe particulièrement, car, il va peut-être nous permettre de découvrir la carte d'identité politique de l'auteur de *BNAM*, d'une part, et sa position par rapport aux partis politiques évoqués dans l'œuvre comme le *Grand Parti National*⁴⁹⁰, *l'U. P. C.*⁴⁹¹, d'autre part.

Il serait tout aussi intéressant de savoir ce que Philombe pense du genre roman en général et de son roman en particulier par rapport à la politique. Parle-t-il de la politique dans *BNAM* comme acteur, dans ce cas, on pourrait considérer cette œuvre comme un livre de recettes politiques ou un guide à l'usage de tous ceux qui s'intéressent à la politique ; ou

⁴⁸⁹ *BNAM*, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 254

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 291.

comme spectateur, dans cet autre cas, on pourrait classer cette œuvre parmi les œuvres d'art 'inutiles'.

Et que peut vouloir signifier cette attitude 'passive', 'indifférente' de Bedi-Ngula concernant la politique ? Ne serait-ce pas une façon de faire de la politique sans le vouloir et sans le savoir, un peu comme Monsieur Jourdain ferait de la prose ? L'exemple de Bedi-Ngula l'illustre :

— *Achète au moins la carte !*
— *Quelle carte ? demanda Bedi-Ngula, boudeur.*
— *La carte de leur Grand Parti National ! Bien sûr. Écoute-moi, Bedi mon ami. Écoute-moi bien. Tous ceux qui l'achètent ne le font pas par conviction, mais pour être en paix. La police l'exige parfois au même titre que la carte nationale d'identité. Soyons réalistes⁴⁹² !*

L'ancien maquisard, mieux, l'ancien homme politique ne veut plus entendre parler de politique. Même la carte du parti au pouvoir, il n'en a que faire, ceci, pour manifester à son épouse Amvuna, son attitude radicale de ne pas reprendre la politique. Est-ce pour autant que Bedi-Ngula en sera libéré à Nkol-Azombo ? Apparemment, non ! On a même le sentiment que Bedi-Ngula ne peut plus s'en défaire, qu'il le veuille ou non. C'est, probablement, un message fondamental de Philombe dans *BNAM*.

Cette œuvre apparaît ainsi comme une œuvre 'politique' où, les personnages principaux autant qu'auxiliaires sont tous, d'une manière ou d'une autre, des hommes et des femmes politiques. Directement ou indirectement, ils jouent ce rôle et ne sauraient par conséquent être considérés comme des spectateurs en politique. Mais, pour quel parti politique ? Nous le saurons dans la troisième partie de cette recherche intitulée 'corpus en contexte'.

2. Style

Comme pour *Un sorcier blanc à Zangali* et *Sola ma chérie*, nous allons passer par quelques comparaisons et métaphores sélectionnées pour étudier le style de René Philombe dans *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*.

⁴⁹² *BNAM, op. cit.*, p. 224.

Comparaisons

Comparaisons d'inspiration africaine

- lisse comme unealebasse⁴⁹³.

Ses maxillaires étaient proéminentes, ses joues inexistantes, son cuir chevelu désert et lisse comme unealebasse.

C'est le narrateur qui utilise cette métaphore. Il fait allusion à l'Afrique par l'emploi de ce récipient qui sert à mettre du riz, du maïs et qui est courbe et lisse comme un crâne dépourvu de chevelure. Le romancier nous fait ainsi le portrait de Belinga Libert.

- les bouches cousues comme des silures⁴⁹⁴.

Vous voilà avec des bouches cousues comme des silures ; vous qui avez braillé tout à l'heure que mon deuil est à son terme !

C'est Nga-Zanga qui parle aux habitants de Nkol-Azombo qui restent silencieux par rapport au comportement insupportable de Kungu. Les silures qui sont évoqués font partie de la faune fluviale camerounaise.

- juteuses comme des papayes⁴⁹⁵.

Mais Ursula vivait là, avec ses joues rondes et juteuses comme des papayes, ses yeux de biche, sa croupe arrondie et ses mollets délicieusement moulés par la nature.

Le narrateur compare les joues d'Ursula à des papayes. Il exagère sans doute pour mettre ces joues en relief. La papaye est un fruit exotique d'Afrique et des Antilles. On est devant un cas de 'végétalisation' des joues d'Ursula.

Comparaisons d'inspiration européenne

- dur comme fer⁴⁹⁶.

« Dommage, pensa-t-il, que ces derniers croient dur comme fer que le chemin du développement des pays africains passe nécessairement par l'assimilation servile de la civilisation blanche... »

⁴⁹³ *BNAM, op. cit.*, p. 122.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 220.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 102.

Cette comparaison est courante en Europe. Bedi-Ngula l'emploie pour traduire le caractère radical et inconditionnel de ce que pensent ses interlocuteurs blancs. Mais, c'est le narrateur qui nous livre cette pensée. On a le sentiment qu'il peut entrer et lire dans la pensée de Bedi-Ngula et l'extérioriser.

- *en gaîté comme une marionnette*⁴⁹⁷.

Peut-être, continuent-ils à considérer l'homme noir comme un être irrationnel, exagérément émotif, qu'un moindre geste de générosité mettrait en gaîté comme une marionnette ?

Cette comparaison nous vient de la pensée de Bedi-Ngula, mais le thème qui y est évoqué est surtout d'inspiration européenne. Elle est donc européenne par le contenu et non par la forme, car la représentation de la marionnette n'est pas spécifique d'un continent. Le romancier chosifie l'homme noir.

- *blanche comme neige*⁴⁹⁸.

Finalement, ce mot de « politique » a valeur d'un condiment magique que l'on répand sur toutes les sauces judiciaires ; il aurait la vertu de rendre blanche comme neige la plus noire moralité.

Avec l'image de la neige, on est bien évidemment en Europe. Mais, c'est Bedi-Ngula qui utilise cette image météorologique européenne pour exprimer le degré élevé de la blancheur. Philombe semble, ici, faire appel à un style perfectionniste.

Métaphores

Métaphores d'inspiration africaine

- *le chaud*⁴⁹⁹.

Une jeune épouse que le destin vient d'amputer de son « chaud »...

Cette métaphore est purement africaine. Elle désigne Bedi-Ngula, le mari d'Amvuna. 'Le chaud' désigne à la fois l'amant et le mari au Cameroun. La sensation de chaleur est celle

⁴⁹⁷ *BNAM, op. cit.*, p. 105.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 15.

qu'un homme et une femme peuvent éprouver lorsqu'ils sont ensemble. Le romancier personnifie la chaleur.

- *l'arbre de notre indépendance*⁵⁰⁰.

Nous avons donné le meilleur de nous mêmes pour que pousse et fleurisse l'arbre de notre indépendance nationale.

Cette métaphore est d'inspiration africaine par le contenu et notamment par le terme 'indépendance'. L'Indépendance pour un pays africain serait comme l'arbre qui fleurit. C'est Ambassa qui en fait usage en s'adressant à Bedi-Ngula. On a l'impression qu'il revendique les fruits de l'indépendance, en même temps qu'il cherche à persuader son interlocuteur.

- *larmes de crocodiles*⁵⁰¹

Dans son village, se rappela-t-il, il est bien cionnu (sic) que les larmes d'une femme sont des larmes de crocodile.

Cette métaphore veut dire, dans le contexte de notre étude, que la femme feint de pleurer. Selon Bedi-Ngula, Bernard devrait laisser Lili pleurer.

Métaphores d'inspiration européenne

- *inflation de mensonges*⁵⁰².

Ce griotisme organisé, ce culte de la personnalité, cette histoire falsifiée, cette inflation de mensonges... Un véritable poison !

'Inflation de mensonges' ou le nombre montant des mensonges. Bedi-Ngula a recours à cette métaphore 'économique et financière' pour critiquer les populations et surtout les autorités politiques et administratives de Nkol-Azombo.

- *l'œil de la conscience*⁵⁰³.

Monsieur Tombo leva les yeux au plafond et contempla la grande ampoule électrique qui le toisait comme l'œil de la conscience.

⁵⁰⁰ *BNAM, op. cit.*, p. 143.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 223.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 90.

Monsieur Tombo est surveillé par sa conscience morale. Celle-ci attend de le voir réagir. Philombe interpelle en quelque sorte son personnage, il le met face à lui-même.

- *baptêmes de feu*⁵⁰⁴.

Ah, qu'ils sont rares, mon enfant, les hommes mâles de ta trempe ! Tu as reçu mille baptêmes de feu.

'Baptêmes de feu' sous-entend plusieurs initiations. Un interlocuteur invite Bedi-
Ngula à accepter la réconciliation avec Kungu, qu'il tienne compte de tout ce qu'il déjà subi
comme 'baptêmes de feu'. Nous sommes en pleine réconciliation entre les deux frères ici.

In fine, le style de Philombe dans *BNAM* est polyvalent. Il varie selon les
circonstances et les personnages. Les comparaisons et les métaphores que nous avons relevées
s'inspirent aussi bien des réalités culturelles africaines qu'européennes, selon le choix que
nous avons voulu donner à l'étude du style dans l'œuvre romanesque de Philombe. Mais,
toutes concourent à favoriser une remarquable esthétique de cette œuvre où raillerie, dérision,
ironie occupent une place de choix. Quant à l'humour du romancier, il paraît libérateur et
conduirait à un mieux être, à une certaine satisfaction morale.

Dans, cette deuxième partie de notre recherche nous avons eu, tour à tour, à comparer
quelques aspects des trois romans, à examiner les fondements de l'esthétique de chaque
œuvre, à travers les poétiques du genre et de l'énoncé soutenues par des arguments
philosophique, sociologique, anthropologique, politique, et bien évidemment le style dans
lequel les comparaisons et les métaphores sont riches et diverses. Tout cet ensemble ne peut
que conduire à une esthétique romanesque de René Philombe, mieux, à une pluralité
d'esthétiques qui n'ont pas dit leur dernier mot. Elles restent donc toutes ouvertes à d'autres
investigations. *Un sorcier blanc à Zangali, Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*
apparaissent comme de vastes chantiers qui ont besoin d'ouvriers pour faire rayonner la
littérature en général, et la littérature camerounaise en particulier.

Ne faisant pas, semble-t-il, de l'art pour l'art, dans quelle mesure l'esthétique
romanesque de Philombe est-elle représentative au Cameroun, en Afrique et dans le monde ?
Telle est la question qui va faire l'objet de notre étude dans la troisième grande partie de notre
recherche qui va suivre.

⁵⁰⁴ *BNAM, op. cit.*, p. 199.

TROISIÈME PARTIE

Le Cameroun rapporté au contexte africain subsaharien

Cette troisième partie de notre étude peut être considérée soit comme le dévoilement des ou de la méthode (s) et des ou de la théorie (s) utilisée (s) dans les deux parties précédentes, soit tout simplement comme la justification scientifique de notre démarche annoncée dans l'introduction générale en vue de mener notre recherche sur l'esthétique romanesque de René Philombe à bon port.

'Le corpus en contexte' ou la représentativité de l'esthétique romanesque de René Philombe constitue ainsi une étape importante de ce travail. Après l'étude de son contexte général, les investigations faites sur les seuils, les personnages, les noms des lieux, la faune, la flore, et les résultats obtenus, sans oublier le regard synoptique et antithétique, les fondements de l'esthétique et le style de René Philombe, nous voulons maintenant re-situer, re-cadrer l'œuvre du romancier, avec le concours de quelques théories du roman et méthodes scientifiques en vigueur. Il s'agit de faire une relecture des trois œuvres de René Philombe en tenant compte particulièrement du public camerounais et de celui africain au Sud du Sahara.

Cette spécificité géographique, historique est à voir comme deux espaces / temps très significatifs dans lesquels René Philombe a beaucoup évolué directement et indirectement.

En réalité, nous revenons là sur les questions relatives à la rédaction, à la réception, à la forme et au contenu de l'œuvre romanesque de René Philombe dans l'espace et le temps ou le chronotope⁵⁰⁵. Ici, les théoriciens du roman comme Mikhaïl Bakhtine, Lucien Goldmann, Philippe Hamon, Gérard Genette, Jacques Fontanille, Jean Pouillon et bien d'autres, vont nous aider à démontrer que l'œuvre de René Philombe n'est pas isolée, mais qu'elle s'inscrit, par sa singularité, son originalité, dans une perspective qui peut apporter beaucoup à la critique littéraire ; et surtout que cette œuvre répond aussi à plusieurs critères de qualité que défend Michel Butor dans *Répertoire II* où il déclare :

... l'œuvre de qualité est celle qui dépasse son projet et son public ; dans une telle œuvre, le destinataire mais aussi le destinataire se révèlent dans l'écriture, qui constitue pour les deux interlocuteurs une véritable recherche⁵⁰⁶.

Autrement dit, *Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula*, l'ancien *maquisard* de René Philombe et son lectorat camerounais et africain n'ont pas encore dit leur dernier mot. Ils sont censés répondre à un questionnement d'ordre colonial, politique, culturel... Ce tableau particulier viendrait ainsi compléter celui général des premiers chapitres

⁵⁰⁵ Chronotope : littéralement 'espace-temps', terme inventé par Mikhaïl Bakhtine pour décrire la façon dont l'espace et le temps sont décrits dans la langue, et, en particulier, comment la littérature les représente (Web).

⁵⁰⁶ Michel BUTOR, *Répertoire II* (1964) in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 34.

de notre recherche. Aussi, concernant ‘corpus en contexte’, allons-nous nous pencher sur les aspects diachronique et synchronique de l’œuvre romanesque de René Philombe au Cameroun et en Afrique subsaharienne.

Chapitre VIII

Contexte camerounais

À travers ce chapitre, nous voulons nous arrêter sur l’espace / temps qui a produit l’œuvre de René Philombe et qui nous donne l’occasion aujourd’hui d’étudier son esthétique. Cette étude bien ciblée nous permettra de mieux apprécier le romancier et son œuvre qui, précisons-le, ne se limite pas seulement au niveau de la forme, mais aussi au niveau du contenu.

Avec Jacques Vassevière et Nadine Toursel parlant « de la forme au contenu » chez Vincent Jouve dans son ouvrage intitulé *Pourquoi étudier la littérature ?* Nous lisons :

... dans les études littéraires, la non-séparation fond/forme se fait toujours au profit du fond. Si lire une œuvre contemporaine, c’est d’abord [...] se demander en quoi elle nous plaît, recevoir une œuvre du passé [...] c’est s’interroger sur ce qu’elle signifie⁵⁰⁷.

Ainsi, le fond et la forme sont indissociables en littérature, que ce soit en littérature camerounaise, française, allemande, mais les contextes de ces littératures sont totalement différents. C’est ainsi que le contexte camerounais n’est pas le contexte français, encore moins l’allemand. Les situations géographique et historique de ces pays évoqués en témoignent. Un autre exemple et non des moindres : René Philombe n’est pas Molière ou Balzac, encore moins Sartre. Chacun de ces auteurs est singulier et représentatif dans un pays, un continent, une époque et même dans une littérature.

Mais avant d’en arriver là, arrêtons-nous sur les trois noms propres ‘camerounais’ qui, semble-t-il, constituent des codes ou des énigmes clés dans l’œuvre romanesque de René

⁵⁰⁷ Vincent JOUVE, *Pourquoi étudier la littérature ?*, 2010, in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 38.

Philombe et sans lesquelles elle serait difficilement abordable. Ces noms sont : Zangali, Sola et Bedi-Ngula.

Il s’agit donc pour nous ici de réfléchir davantage sur ces énoncés très évocateurs en milieu camerounais afin de mieux cerner la suite de notre recherche. Ces explications viendraient ainsi enrichir ce que nous avons dit dans les chapitres précédents concernant la toponymie et l’onomastique.

– Première énigme : *Zangali in USBZ*

Ce nom propre de lieu qui sonne quelque peu bizarrement peut se décliner en d’autres formes linguistiques en langue ewondo. Le tableau qui va suivre va nous aider à les découvrir :

Énoncé	Traduction
Zanga, li(i)	Qui défriche !
Z(a) anga li ?	Qui a défriché ?
Z(a) anga li (g) ?	Qui a laissé, abandonné ?
Z(a) anga li (gi) ?	Qui restera ?
Z(a) anga li (gi)	Qui est resté ?

Remarques interprétatives :

La langue ewondo, comme nous avons déjà eu l’occasion de le souligner, est une langue à ton. Un seul énoncé peut donc avoir plusieurs significations.

- L’ajout d’un ou deux phonèmes sur le radical (za anga li) dans l’énoncé entraîne automatiquement le changement de sens de cet énoncé.

- Aussi, Zangali n’est pas seulement un espace géographique, il est aussi et peut-être davantage un espace textuel révélateur dans le corpus philombéen.

- C’est sans doute un questionnement par rapport à la colonisation (*USBZ* : ‘roman colonial’), qui intervient après l’Indépendance du Cameroun. Le romancier se pose une série de questions sur Zangali (espace fictif) maintenant que le ‘sorcier blanc’ ‘a défriché’, c’est-à-dire, en quelque sorte préparé le terrain, a abandonné le ‘champ colonial’, autrement dit, est parti. Qui va rester (sous entendu, avec cet héritage) ? (qui va lui succéder ?). Philombe pense probablement maintenant à l’avenir du Cameroun.

- Le nom Zanga que nous allons retrouver explicitement dans *BNAM* en est peut-être pour quelque chose dans la compréhension d’*USBZ*.

En somme, Zangali est bel et bien une énigme ou alors une équation à plusieurs inconnues qu'il faut résoudre. Apparemment, il n'y a que le contexte linguistique, ethno stylistique camerounais qui peut nous y aider.

– Deuxième énigme : *Sola* in *SMC*.

Outre la première signification (*Sola* = Scholastique en ewondo), on peut aussi se poser la question de savoir si *sola* ne renvoie pas au féminin latin de *solus*, élevé au rang de nom propre d'un personnage féminin qui signifie *seule, unique* et même *solitaire, isolée*.

Dans le cadre de notre étude sur le corpus en contexte camerounais, où classer *Sola* dans *SMC* ? Ces deux énoncés ambigus (un nom propre chrétien de personne et un nom propre de personne fabriqué par le romancier) ne viennent-ils pas semer le doute sur le 'roman d'amour' ou alors Philombe les a-t-il choisis tout simplement pour désigner la thématique de l'amour dans *SMC* au Cameroun et en Afrique ?

- Troisième énigme : *Bedi-Ngula* in *BNAM*

Cette troisième énigme clé semble un appel adressé aux Camerounais et aux Africains de 'manger la force', (be - di = manger, en ewondo et ngul (a) = la force, toujours en ewondo), autrement dit, de s'armer de courage, de force en vue de poursuivre le combat dans lequel ils sont engagés, avec comme leader ou figure emblématique Bedi-Ngula.

Bedi-Ngula, ce nom énigmatique fabriqué par Philombe, ne désignerait en fait personne, en même temps qu'il désignerait tous les Camerounais et tous les Africains au Sud du Sahara. C'est un nom polyvalent, charismatique avec vocation de servir de guide spirituel et moral.

Au regard de ces trois énigmes, on peut noter une certaine *polyphonie*⁵⁰⁸ dans les romans de Philombe. Ce décodage / déchiffrement onomastique nous donne des clés nécessaires pour la suite de notre recherche. Aussi allons-nous maintenant nous intéresser au premier axe de cette partie de notre étude, à savoir, l'étude diachronique du corpus romanesque philombéen en contexte camerounais à la lumière de quelques théoriciens du roman.

⁵⁰⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski in Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p 187.

I. Étude diachronique

L'étude diachronique du corpus en contexte camerounais que nous nous proposons de faire ici renvoie à une étude séparée des œuvres du romancier dans l'espace et le temps.

D'abord, qu'entendons-nous par diachronie ? En nous référant à l'étymologie du mot, diachronie signifie 'à travers le temps', 'au cours du temps'.

Il est donc question de voir comment *USBZ*, *SMC* et *BNAM* sont reçus et perçus dans l'espace / temps aujourd'hui par le lectorat camerounais. Ces romans sont-ils dynamiques au niveau de la forme et du fond ou alors sont-ils statiques ? En d'autres termes, les chronotopes de la production, de la réception et bien d'autres sur lesquels ils nous font rêver sont-ils toujours d'actualité ou obsolètes ?

USBZ : chronotopie actualisée du passé

Nous avons considéré jusqu'ici *USBZ* (1969) comme un roman 'colonial'. Écrit, comme nous le savons, une dizaine d'années après l'Indépendance du Cameroun (1960), ce roman semble d'un bout à l'autre, figé au niveau de son / ses intrigue (s). L'espace / temps (chronotope) qui lui est consacré concerne surtout les faits et méfaits de la colonisation. On pourrait ainsi dire avec Marcel Proust que nous sommes dans le cadre d'une certaine littérature réaliste, qu'il critique d'ailleurs en ces termes :

*La littérature dite réaliste manque la réalité puisqu'elle se contente de saisir l'apparence des choses*⁵⁰⁹.

Proust, semble-t-il, critique négativement la littérature réaliste. Il souhaiterait voir cette littérature sortir du cadre du figuratif, (École de Paris ou sémiotique française, d'inspiration greimatiennne), du « monde naturel » pour entrer dans le « monde abstrait ».

Ce qui veut dire qu'*USBZ*, lorsque nous le considérons comme un roman qui nous raconte les pratiques en vigueur lors de la colonisation, passe, dans une certaine mesure, à côté de son sujet car il ne va pas au fond des choses. Il laisse en quelque sorte son lecteur sur sa faim. Il ne soigne pas son contenu et n'est peut-être roman que de nom. Ce roman serait-il alors tout simplement roman historique qui ne nous intéresse pas aujourd'hui puisque le

⁵⁰⁹ Marcel PROUST, *Le temps retrouvé* (1927) in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 47.

phénomène colonial n'existe plus au Cameroun et que son contenu n'est pas à la hauteur des attentes du public ? En d'autres termes, l'espace / temps de la colonisation est-il à jamais révolu et a-t-il entraîné avec lui la 'mort' du roman de Philombe ? Auquel cas, ce roman ne saurait bénéficier de l'étiquette d'une œuvre qui évolue avec l'espace et le temps et qui peut encore faire rêver le public camerounais du XXI^e siècle commençant. Le propos du narrateur qui va suivre témoigne de cet immobilisme du fait colonial :

Les Allemands ! ... Ils venaient de se retirer du territoire. Ils étaient furieux comme des loups privés de leur proie et honteux comme des hiboux exposés à la lumière. Avec eux, ils avaient entraîné une suite impressionnante de grands chefs indigènes, qu'ils abrutissaient à grands renforts de boissons alcooliques, autant que de promesses et de mensonges⁵¹⁰.

Les premiers colonisateurs du Cameroun 'se retirent', ils vont laisser la place aux Français (zanga, lii ; za anga lig ?). Cette page d'histoire du Cameroun n'échappe à personne. La réalité historique coloniale des faits est incontestable, et Philombe, avec un réalisme cru-el, nous en fait le récit. On a le sentiment que ce sont ces images qui font en fait la littérature de l'œuvre. Ce qui, à notre avis, ne serait pas totalement faux, car ce n'est parfois qu'à partir de la réalité que peut éclore un roman et même une littérature. On n'est ainsi qu'au niveau de la forme du roman, de 'ses apparences'. À ce sujet, le sociologue Pierre Bourdieu raisonne de la manière suivante :

... si « mettre en forme, c'est aussi mettre des formes », c'est-à-dire voiler, la fiction romanesque « permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment » et assure « l'émergence du réel le plus profond »⁵¹¹.

Pierre Bourdieu semble considérer la forme non comme une fin en soi, mais comme une étape qui doit nécessairement aboutir au contenu. Autrement dit, on ne saurait parler de forme sans évoquer le contenu et réciproquement. La forme et le contenu dans un roman apparaissent comme un binôme qui a pour vocation de conduire à *l'émergence du réel le plus profond*, et qui, à notre avis, ne peut être que l'esthétique du roman.

Le sociologue suggère ainsi une théorie et une méthode littéraires pour atteindre l'esthétique d'une œuvre : il faut passer par la forme du roman, c'est-à-dire, ses réalités

⁵¹⁰ USBZ, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹¹ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire* (1992) in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, *op. cit.*, p. 48.

linguistique, stylistique, sémiotique... en tant que « moyens » nécessaires pour saisir l'esthétique romanesque d'*USBZ*.

USBZ comme roman 'colonial', comme nous l'avons dénommé, ne le serait ainsi vraiment non par les seuls 'faits coloniaux' qui sont mentionnés dans l'œuvre, mais par la / les théorie (s) colonialiste (s) qui y est /sont cachée (s). Citons en l'occurrence le R. P. Marius en tournée pastorale à Pala où les gens lui demandent de montrer son vrai visage.

« Démasquez-vous volontiers, R. P. Marius, [...] démasquez-vous et briguez, par ce moyen, une place de choix dans le martyrologe ! »⁵¹²

Les populations du village de Pala ont un regard suspect sur leur curé. Par conséquent, il est de son intérêt de révéler sa véritable identité, sous entendu, un commandant blanc (colon) ou alors un missionnaire (homme de Dieu), s'il veut avoir la vie sauve. En effet, le personnage du R. P. Marius présente une difficulté sur le plan de la forme et du contenu. Il semble porter plusieurs casquettes parce qu'il arrive à Pala au moment où le commandant blanc règne en maître. *USBZ* présenterait ainsi deux chronotopes d'un seul et même personnage du R. P. Marius : celui du colon et celui du missionnaire, autrement dit, la simultanéité et le croisement de deux espaces / temps : celui de l'évangélisation et celui de la colonisation du Cameroun.

Par le biais de l'expression 'démasquez-vous', qu'on imagine être dite avec un ton autoritaire, se cache en fait une réalité beaucoup plus profonde qui est de l'ordre du contenu du roman de Philombe.

Une fois encore, nous avons là 'un figuratif' qui est, selon Nicole Everaert-Desmedt,

... à comprendre comme une peinture : un tableau est dit « figuratif » lorsqu'il représente des éléments reconnaissables dans le monde extérieur. Le figuratif est donc le contenu d'un texte tel que nous pourrions le voir manifesté dans le « monde naturel », qui serait accessible à nos sens (vue, ouïe, odorat, goût, toucher) : par exemple, un homme qui avance de pas en pas vers un lion...⁵¹³

Ces riches explications nous invitent à considérer le figuratif et davantage le thématique, selon la terminologie de l'École de Paris, dans l'étude théorique et méthodologique d'un roman comme celui de Philombe. L'esthétique romanesque d'*USBZ* semble ainsi se trouver dans le décryptage du chronotope des personnages.

⁵¹² *USBZ, op. cit.*, p.77.

⁵¹³ Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 1989, 2^{ème} édition, p. 65.

Avec le R. P. Marius et le commandant blanc, nous avons le sentiment que l'évangélisation et particulièrement la colonisation, même si chronologiquement ce phénomène est révolu, existe toujours sous d'autres formes et dénominations au Cameroun ; et que l'évangélisation et la colonisation vont toujours de pair. L'espace / temps d'hier est devenu l'espace / temps d'aujourd'hui. Il sera peut-être encore celui de l'avenir. On pourrait dire qu'*USBZ* défie l'espace / temps ou résiste à l'espace / temps. Ceci signifie que le roman de Philombe a, non seulement encore sa place au Cameroun, mais également qu'il attire l'attention des uns et des autres sur la récurrence et la perpétuité de ces deux phénomènes. *USBZ*, sur le plan diachronique, par notamment son chronotope des personnages, véhicule du contenu de l'œuvre, apparaît comme un roman esthétiquement chronotopique qu'on peut rapprocher du *Pauvre Christ de Bomba*⁵¹⁴ de Mongo Beti.

Nous voulons, à travers cette œuvre romanesque de Mongo Beti, que nous avons choisie à dessein, élargir et enrichir le corpus philombéen en contexte camerounais.

Dans *Le pauvre Christ de Bomba* en effet, c'est le R. P. S. qui est aux commandes à Bomba. Les relations que ce missionnaire blanc entretient avec ses ouailles ressemblent plutôt à celles d'un colon avec ses colonisés, au point qu'une certaine opinion a aussi classé ce roman de 'colonial'. Les anecdotes sur le R. P. S. en sont une illustration :

« Dis-leur donc que Jésus-Christ et le R. P. S. c'est tout un », lorsque les petits de notre village, contemplant l'image qui représente le Christ entouré de gosses, furent étonnés par sa ressemblance avec le R. P. S. : même barbe, même soutane, même cordon au niveau de la ceinture, et qu'ils s'écrièrent : « Mais ! Jésus-Christ... on dirait le R. P. S. ! c'est tout un. Et, depuis lors, les gosses de mon village appellent le R. P. S. « Jésus-Christ ».

Jésus-Christ...oh ! je crois bien qu'il n'y a pas blasphème... Il mérite bien ce nom, cet éloge innocent de petits enfants. Un homme qui a réussi à imposer la foi. À rendre les gens quotidiennement bons chrétiens. Souvent malgré eux. Un homme autoritaire. Un homme terrible. Un père... Jésus-Christ !

Un homme terrible, certes, mais quand on le connaît bien, le R. P. S. donne parfois envie de rire. Tiens, il a encore fait une histoire, ce matin à la grand-messe...

Le vicaire qui officiait, mon ami et moi qui servions la messe, venions de nous asseoir après le premier évangile, pour écouter le sermon du R. P. S. a d'abord traversé toute la nef dans le sens de la longueur, en fouillant tous les recoins d'un regard soupçonneux. Lorsqu'il apercevait un homme assis, il lui disait :

⁵¹⁴ MONGO BETI, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1956, 352 p.

Tu es donc si fatigué que tu ne puisses attendre quelques instants avant de t'asseoir ? Jésus a porté sa croix jusqu'au bout, lui : il ne s'est pas fatigué. Allez, debout, paresseux⁵¹⁵ !

Le R. P. S. tient à faire passer le message évangélique en cherchant à ressembler à Jésus-Christ physiquement et autoritairement. C'est un missionnaire 'terrible' qui doit se faire obéir et 'imposer la foi'. On a l'impression que cet 'homme de foi' ne connaît pas d'autres vertus chrétiennes comme la douceur et l'humilité. Dans le cadre de notre étude, il ressemble plus au R. P. Marius qu'à Jésus-Christ dont il est l'apôtre.

En effet, c'est un figuratif qui cache les réalités chrétiennes pastorales de l'époque coloniale (chronotope) et qui devaient aboutir notamment à l'Indépendance du Cameroun. Comme dans *USBZ*, les chronotopes de l'évangélisation et de la colonisation du Cameroun se croisent et se confondent, on dirait qu'on a affaire à un seul chronotope : celui de la domination étrangère sous toutes ses formes et à tout prix ; processus dont les traces sont encore plus ou moins visibles aujourd'hui dans les communautés chrétiennes camerounaises, mené non plus par les colons missionnaires venus de l'Europe, mais par les 'colons fabriqués sur place' au Cameroun. Il y a ici 'déplacement' ou 'transport' d'un espace / temps vers un autre espace / temps qui vient en quelque sorte s'implanter dans un autre espace / temps qui, en réalité, n'est plus le sien, (l'espace / temps de la colonisation du Cameroun n'est pas celui de son indépendance), mais s'impose malgré tout par la force des choses.

Cette usurpation spatio-temporelle donne ainsi le sentiment que le Cameroun, dans son contexte sociopolitique, économique et culturel, tourne en rond, qu'il est toujours victime, en ce début du XXI^e siècle, des bienfaits et méfaits de la colonisation évangélisatrice ou alors de l'évangélisation colonisatrice. On imagine ainsi la complexité de la succession et de la superposition des espaces / temps dans *USBZ*.

Cette complexité ne saurait enlever à l'œuvre de Philombe son caractère sérieux et son étiquette d'œuvre d'art, ceci dans la mesure où Philombe peut être considéré comme un artiste qui, consciemment ou inconsciemment, défend une certaine esthétique de son œuvre.

Dans cette perspective, l'artiste n'est plus conçu comme un génie transcendant mais comme un créateur qui affirme son originalité dans un champ de déterminations sociales et mentales⁵¹⁶ [comme l'affirme Pierre Bourdieu].

⁵¹⁵ *Le pauvre Christ de Bomba, op. cit.*, pp. 11-12.

⁵¹⁶ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire*, (1992), in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p. 47.

En d'autres termes, Bourdieu ne considère pas l'artiste comme un 'extra-terrestre', mais comme quelqu'un qui se réalise avec ce qu'il a à sa portée dans la société. C'est pourquoi il trouve dans *l'art, outre sa partie idéale, [...] une partie terrestre et positive*⁵¹⁷.

Par ailleurs, *USBZ* est aussi représentatif en diachronie dans le contexte camerounais de ce que Hans Robert Jauss appelle *écart esthétique*⁵¹⁸. Il s'agit particulièrement des camerounismes, des emprunts aux langues locales ou étrangères que nous avons relevés plus haut, qui, au niveau de la réception du roman, peuvent parfois être à l'origine de contresens regrettables, mieux d'un ou de plusieurs écarts esthétiques linguistiques, aussi bien du côté des Camerounais eux-mêmes que de celui des étrangers ; surtout que la langue du récepteur n'est pas forcément sa langue maternelle, mais une langue imposée pour les besoins de la cause coloniale. La mise au point du narrateur qui va suivre en témoigne :

*Cela faisait toujours rire les indigènes quand ils entendaient le curé de Mvolyé parler leur langue. Dans sa bouche d'Européen, presque tous les mots devenaient une suite de contresens. Certes, il savait parfaitement que l'ewondo est une langue essentiellement à tons. Mais jamais, il ne parvenait à marquer l'accent tonique nécessaire qui indique la différence entre les homographes... Quand il croyait exprimer par exemple, le goût (zam), c'est à la lèpre (zam) ou au raphia (zam) qu'il faisait penser ! De même on pensait à la grande antilope (mvoe) quand il parlait d'amitié (mvoe) ou de paix (mvoe) ! Une fois même, cette mauvaise prononciation de l'ewondo fut à l'origine d'un scandale public bien déplorable*⁵¹⁹.

Nous avons ici l'illustration d'un écart esthétique qui en appelle d'autres, pourrait-on dire, ou alors, une esthétique romanesque de Philombe en quête d'excellence, mais complexe. En effet, le R. P. Marius est pris dans l'engrenage d'un écart esthétique linguistique qu'il a de la peine à maîtriser. Il pourrait représenter tous les étrangers qui vivent ou 'reçoivent' les subtilités de la langue *ewondo* à travers *USBZ* au Cameroun. Ils (les étrangers) pratiquent un écart esthétique tout en en créant d'autres. Sans doute, c'est la diachronie / chronotopie d'*USBZ* en pleine activité ! Et que dire de *SMC*, notre 'roman d'amour' ?

⁵¹⁷ *Les règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire*, in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 45.

⁵¹⁸ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, (1978) in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, op. cit., p. 32.

⁵¹⁹ *USBZ*, op. cit., p. 31.

SMC : chronotopie des sentiments

Avec le personnage de Sola, qualifié de ‘ma chérie’, nous sommes en droit de penser que ce sont des sentiments d’amour chaleureux que nous allons rencontrer au cœur de cette œuvre. Mais à quels moments interviennent-ils ? Quels sont les principaux personnages qui les représentent dans *SMC* ?

Il s’agit bien évidemment du couple Sola - Nkonda, et aussi de celui de Linus Ossanga – Karalina, vivant à Mbani, probablement après la colonisation et l’Indépendance du Cameroun, c’est-à-dire, en ces années ‘chaudes’ où autrefois les Camerounais *vécurent dans la barbarie*⁵²⁰ autrement dit, sans la fraîcheur des sentiments d’amour. Philombe nous décrit la chaleur qu’il fait à Mbani en ces termes :

*Tout dormait à Mbani, écrasé par une lourde chaleur. À peine le miaulement de dépit d’un chat clignotant ses yeux. À peine un froufrou discret parmi les volailles s’ébrouant dans la poussière... Il faisait chaud*⁵²¹ !

Le climat de Mbani est rude, même pour les animaux. C’est dans ce contexte de canicule qu’aura lieu le mariage de Nkonda et Sola, que Linus et Karalina vont se dire leurs quatre vérités :

Il faisait chaud. Et c’était drôle et curieux d’entendre le vieil homme tonner sous cette chaleur étouffante. Ces vociférations intempestives, interminables ne tardèrent pas à ameuter les villageois.

— C’est à n’y rien comprendre ! Karalina que je croyais une femme très pieuse, une compagne digne de moi, Karalina ose encourager ses enfants dans l’impiété ! Ho-là-là ! Grand Seigneur Jésus-Christ ! Je me demande si une femme peut sincèrement te servir ici bas ! Je me demande...

*D’abord, des villageois quelque peu surpris d’entendre le vieil homme tonner sous une grande chaleur, l’écoutèrent. Ensuite ayant jugé fort mince la cause de sa grande colère, ils ne s’empêchèrent pas de lui rire au nez*⁵²².

La grande chaleur semble bien cacher les sentiments d’amour, de jalousie, de colère qu’éprouve le vieux couple. En effet, Linus et Karalina s’aiment, mais ils ont parfois des points de vue différents sur l’éducation de leurs enfants. Sous la chaleur ambiante qui constitue un symbole fort dans le roman, nous avons l’impression que cet espace / temps

⁵²⁰ Paroles censurées aujourd’hui de l’hymne national camerounais et remplacées par : *va debout et jaloux de ta liberté*

⁵²¹ *SMC, op. cit.*, pp. 7-8.

⁵²² *Ibidem*, p. 12.

‘brûlant’ se double d’un autre moment : celui où la femme se démarque de son mari malgré tout l’amour (passion) qui l’unit à celui-ci. Serait-elle en train de prendre conscience qu’elle peut aussi donner son point de vue devant son mari, ‘sortir de la cuisine’ pour entrer dans l’*abâa*⁵²³ des hommes ?

*L’abâa, c’était fait uniquement pour les hommes et la cuisine pour les femmes*⁵²⁴.

C’est sans doute la raison pour laquelle Stendhal en parlant de la *passion* dit :

*La femme [...] peut devenir médiatrice de paix et de sérénité après avoir été médiatrice du désir, de l’angoisse et de la vanité. Comme chez Nerval, il ne s’agit pas tant d’une opposition entre deux types de femmes que de deux fonctions antinomiques jouées par l’élément féminin dans l’existence et dans la création du romancier*⁵²⁵.

Pour Girard, la femme est représentative dans le jeu des sentiments. Elle apparaît comme un être qui peut jouer sur deux claviers à la fois. Serait-ce un charisme ou un talent qu’elle doit faire fructifier ou alors tout simplement une illusion ou une intuition qu’elle a de séduire dans le domaine de la création littéraire ? Ce questionnement nous amène ainsi à nous intéresser particulièrement à Sola et Nkonda et à Karalina et Linus Ossanga dans *SMC*.

Sola – Nkonda

Avant d’en venir au mariage, Sola et Nkonda, par un curieux hasard, se sont rencontrés en ville, à Yaoundé. C’est le début de leur ‘amour’. Le narrateur nous en fait le récit :

Peut-être serait-il prudent, Monsieur, que je vous conduise moi-même sur les lieux ! [C’est Sola qui parle] La maison est nichée au cœur du quartier de la « Briqueterie » !

⁵²³ Dans la tradition camerounaise l’*abâa* était la case de l’homme à deux ou trois pièces : une pièce centrale où il mange et où il reçoit ses amis, et une ou deux pièces latérales ; dans la première il couche, la seconde peut servir de débarras ou de chambre d’hôte. Les plus riches ont autour de la maison une vérandah [sic] formée de légères poutres qui soutiennent une avancée du toit. En entrant, on trébuche sur le sol mal battu. Une case de femme est semblable, avec ou sans cloison. Mais on y fait la cuisine par terre, sur des pierres, au feu de bois. Il n’y a pas de cheminée. La fumée chasse les moustiques et tient chaud la nuit aux enfants malades. Femmes et enfants couchent là, mangent là, vivent là. Quand on s’y glisse, si la fumée ne vous aveugle pas, c’est à peine si l’on distingue quelque chose d’accroupi qui bouge. J. Wilbois, *Le Cameroun*, Paris, Payot, 1934, 256 p., p. 16.

⁵²⁴ *SMC, op. cit.*, p. 59.

⁵²⁵ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1961, 352 p., p. 36.

Nkonda n'en demandait pas mieux ! Il ébaucha un sourire complice, propre à un aventurier auquel le hasard sourit. Il remit à Ohandza un peu d'argent pour le retour dans un car. Un taxi ! Hop ! ... Puis, dix minutes plus tard, il se trouvait nez à nez avec le père de Sola. Où le connaissait-il déjà auparavant ? Nulle part !

Comme Sola prenait congé de lui, le riche planteur de Mbani lui tendit un billet de mille francs en disant avec un sourire de protection noble :

— Ma fille, voilà un cadeau ! Tu as été si gentille ! Continue dans cette voie. Personne ne sait de quel horizon pourrait sortir le vent du bonheur⁵²⁶ !

Ce premier 'tête à tête' entre Sola et Nkonda apparaît comme un échange entre 'bienfaiteurs'. Sola a conduit gentiment (fait du bien) Nkonda chez son père, en retour, Nkonda lui a fait un don (fait du bien) de mille francs. Sola semble naïve, et Nkonda donne l'impression d'être venu en ville pour faire d'une pierre plusieurs coups. Après avoir vendu son cacao, il devait se lancer à la quête et à la conquête d'une femme, à tout prix. On peut ainsi dire que Nkonda est un 'bienfaiteur' intéressé et un opportuniste en amour qui cherche à assouvir ses passions et ses désirs spontanés.

— Il n'avait pas la bourse pleine comme moi, l'ancien amant de Sola ! disait-il. Il fallait ça, l'argent ! Et pendant que le pauvre diable battait le tam-tam de sa beauté, de sa jeunesse et de son bagage intellectuel, je faisais tomber, moi, une tornade de cadeaux ! Un cadeau à tel bel-oncle, un cadeau à telle belle-tante, un cadeau à tel beau-cousin, à la belle-mère, au beau-père ; je réussis aisément à mettre de mon côté, tous les membres de la belle-famille⁵²⁷.

Pascal Tsango, le premier amant (dans l'ombre) de Sola pourrait bien affirmer avec René Girard à l'égard de cette générosité de Nkonda :

En amour, notre rival heureux, autant dire notre ennemi, est notre bienfaiteur⁵²⁸.

C'est Nkonda qui est ce 'rival heureux'. Son geste de bienfaisance va finalement le rapprocher de Sola et de ses parents afin de pouvoir entamer la procédure de son mariage avec Sola. 'Ennemi' de Tsango, et 'bienfaiteur' de Sola, Nkonda apparaît comme un 'amant' imprévisible dans la vie des deux amants, qui, d'ailleurs, va poursuivre ses 'œuvres de

⁵²⁶ SMC, *op. cit.*, p. 70.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁵²⁸ *Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit.*, p. 38.

bienfaisance' en payant vite et en une seule fois la dot ⁵²⁹ exigée par la famille de 'sa chérie'. Il semble vouloir se dire que son temps est venu non seulement d'exprimer ses sentiments de désir, d'amour à Sola, par le biais de ses richesses, mais aussi d'occuper rapidement la place avant qu'il ne soit peut-être trop tard.

C'est dire que l'espace / temps de Nkonda semble courir après la montre. Or, en milieu camerounais, généralement, on ne court pas après le temps. On prend son temps pour chercher sa femme, organiser son mariage, faire la fête. La preuve : celle de Nkonda, malgré le caractère rapide que 'le riche et grand planteur' de Mbani a voulu lui donner, a *duré une semaine entière*⁵³⁰.

En d'autres termes, l'espace / temps camerounais a fini par avoir gain de cause sur l'espace / temps individuel de Nkonda. Celui-ci peut ainsi être considéré comme quelqu'un qui vit avec Sola d'un 'amour' où les sentiments 'amoureux' cèdent vite la place aux sentiments de mépris, de jalousie, de colère. On dirait que Nkonda vit dans la peur qu'on ne lui ravisse Sola.

Sola se trouve mariée à Nkonda malgré elle :

*C'était par contrainte qu'elle avait accepté ce misérable mariage*⁵³¹.

⁵²⁹ Ainsi, en ces latitudes, nul ne se marie, on est marié. Cependant trois cas se présentent :

1.- *Mariage par rapt* : Deux jeunes gens se voient et se plaisent. L'homme enlève son amie et va la présenter à son père. Si le père approuve l'union, tout va bien. Car le père de la fille n'a qu'une feinte colère, et il ne vient pas pour la rechercher, mais discuter le prix qu'il recevra pour elle. Ainsi tout le monde est d'accord, et surtout la jeune fille ; c'est à peu près le seul cas où elle puisse manifester son consentement ; s'il y a rapt, c'est un rapt désiré.

2.- *Mariage par échange* : Si le groupe prime l'individu, un mariage est un appauvrissement du groupe qui donne une fille au profit de celui qui la reçoit. C'est une sorte d'injustice, il faut donc la réparer. La manière la plus équitable, c'est que le groupe auquel appartient le fiancé rende une autre fille au groupe de la fiancée. On échange alors deux valeurs égales. Et, dans les longues tractations qui précèdent, le fiancé est toujours accompagné de son chef de famille, quand celui-ci n'est pas seul à traiter ; souvent même, le chef de famille consulte les parents, les plus importants dans l'affaire, surtout s'il s'agit de la première femme...

3.- *Mariage par dot, appelé communément mariage par achat* : Mais il est encore une manière plus simple. Au lieu de dédommager le groupe Bekomo en lui versant une fille en retour, il suffit de lui en donner l'équivalent, petit bétail, hoes, tissus, et même un peu de la monnaie de fer dont usaient les Noirs pour les rares échanges qu'ils faisaient au loin. On dit qu'on « dote » la fille. Comme le précédent, ce mariage est conclu par le chef de famille. Comme lui aussi, il peut être précoce et il n'est pas rare qu'une fille soit mariée dès sa naissance. Un acompte versé par la famille du garçon scelle les fiançailles. [...] Reste à s'entendre sur le mot achat, ou plutôt à ne pas l'interpréter à l'européenne. Certains voyageurs, notant que la femme est vendue comme une vache, en concluent à sa situation d'esclave. C'est raisonner par analogie. Autant dire qu'un bourgeois français est esclave de sa femme parce qu'elle le paie avec sa dot. Une analogie un peu moins grossière rapprocherait le mariage au Cameroun du mariage ambilien. Un jeune homme sert quelques années chez ses beaux parents, après quoi il a le droit d'emmener sa femme, les services qu'il a rendus étant jugés équivalents à la perte qu'il cause à ses beaux parents ; mais si le jeune homme est riche, au lieu de servir, il paie, et se marie tout de suite. Que signifie cet argent, achat de la femme-chose ou rachat de l'homme-serf ? ... *Le Cameroun, op. cit.* pp. 40-43.

⁵³⁰ *SMC, op. cit.*, p. 18.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 107.

Les choses se sont passées sans elle,
*Il suffit que tel homme riche s'introduise dans la famille et fasse honneur à la cupidité de celle-ci, et voilà le mariage conclu*⁵³².

Sola se retrouve à Mbani chez son 'mari', l'ayant suivi,
*Tout comme une chèvre suit celui qui l'a achetée*⁵³³.
Sa jeunesse a fait qu'elle n'a pas pu affronter l'autorité de ses parents.

Un jour, après le marché, par le plus grand des hasards, les yeux de Nkonda sont frappés au passage d'une jeune fille. Il se trouve bouleversé par cette beauté juvénile. Dès lors, un désir va s'enraciner en lui et ne plus le quitter. Ce désir est produit probablement par l'argent qu'il a en poche. Ce désir de Nkonda est-il utopique (positif) ou dystopique (négatif) dans *SMC* en contexte camerounais ?

Désir utopique

Nous entendons par désir utopique tout désir à caractère imaginaire et idéal dans le domaine des sentiments.

Acquérir la beauté de Sola, en devenir le possesseur, voilà la nature du désir qui habite Nkonda. En dehors de cette loi du marché, rien ne destine ces deux êtres (personnages) à la rencontre, il n'existe aucune harmonie entre le désir et le sujet. Avec Catherine Millot, dans son ouvrage intitulé *La vocation de l'écrivain* on dirait :

*Le désir est aussi peu accordé à son objet que le nom à la chose*⁵³⁴.

En d'autres termes, Sola et Nkonda sont à l'opposé l'un à l'autre.

Le regard de Nkonda posé sur Sola se situe dans l'état d'un 'marché aux bestiaux' et rend impossible la naissance de désirs chez Sola. En effet, la nature du désir de Nkonda est dénuée de tout amour et de toute sexualité, elle ne peut ainsi que rencontrer un rejet de la part de Sola. Or, le mariage sera bel et bien conclu. On a ainsi le sentiment que René Philombe va construire la relation entre Sola et Nkonda sur la base de l'utopie, de l'illusion de la rencontre des désirs dans un mariage sans amour.

À Mbani, la beauté de Sola ne laisse personne indifférent.

⁵³² *SMC, op. cit.*, p. 98.

⁵³³ *Idem*, p. 98.

⁵³⁴ Catherine MILLOT, *La vocation de l'écrivain*, St Amand, Éd. Grasset, 1991, 222 p., p. 16.

Au nom de l'amour, les jeunes gens protestaient contre le mariage. Ils trouvaient qu'il était injuste, scandaleux, révoltant de voir Sola – fraîche et belle colombe – à côté de Nkonda – horrible et vieux hibou.

Dans les buvettes, au champ, partout, ils n'avaient que ce sujet à la bouche. Certaines nuits, ils se rassemblaient dans la cour du village à une heure avancée ; et on les entendait qui poussaient des rires sauvages, ponctués par des battements de mains. Que faisaient-ils en ces sabbats nocturnes ? Ils n'ergotaient que sur Nkonda et Sola, raillant et plaignant celle-ci d'avoir accepté pour époux, un homme déjà moisi par l'âge⁵³⁵...

Sola est admirée et désirée par tout le village, et notamment par 'les jeunes gens'. Chez Nkonda, elle n'est pas à sa place. C'est un gâchis ! Il ne reste donc que peut-être le narrateur lui-même pour croire au mariage entre Sola et Nkonda. On a l'impression que Philombe veut 'bénir' un mariage sans le consentement ni de l'intéressée, ni particulièrement de la jeunesse de Mbani. Ne cherche-t-il pas à nous montrer un cas de mariage sans amour, et donc 'utopique', en milieu camerounais où, une catégorie d'hommes, pourvus de richesses, se permettent de contracter un mariage avec la jeune femme de leur choix au mépris de la théorie du désir en particulier, et des sentiments d'amour en général, qui sont au commencement de toute relation amoureuse ?

Selon René Girard, parlant de sa 'structure triangulaire'⁵³⁶, dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée,

Le désir sexuel, comme tous les désirs triangulaires, est toujours contagieux. Qui dit contagion dit forcément second désir portant sur le même objet que le désir originel. Imiter le désir de son amant c'est se désirer soi-même grâce au désir de cet amant. Cette modalité particulière de la médiation double s'appelle la coquetterie⁵³⁷.

À en croire Girard, le désir qui anime Nkonda n'est pas triangulaire, encore moins contagieux. C'est un désir unilatéral et par conséquent non contagieux. L'aimée et le corps de l'aimée font cruellement défaut. Il ne reste donc qu'un seul sommet du triangle. Ici, ce sommet solitaire, isolé, peut être aussi bien Sola (seule, solitaire) que Nkonda, ceci dans la mesure où chacun constitue un sommet du 'triangle' (mariage) qui n'a pas de référent ou encore de répondant. Sola et Nkonda sont 'mariés', mais, des 'mariés' déjà 'divorcés' depuis le premier instant de leur rencontre, autrement dit, ils sont mariés coutumièrement, mais, on pourrait relever avec une certaine législation qu'il y a vice de forme, que c'est un mariage

⁵³⁵ SMC, op. cit., pp. 34-35.

⁵³⁶ Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit., p. 124.

⁵³⁷ Ibidem, p. 125.

forcé, et donc légalement nul et non avenu, faute de sentiments de désirs réciproques et triangulaires.

En outre, quand Sola dit :

« *Un jour viendra* »⁵³⁸ ...

N'était-ce pas purs fantasmes, pures illusions ? Pourrions-nous ajouter. Ce rêve qu'elle formule ne naît pas de rien. Il naît sans doute du fait qu'elle a laissé derrière elle un amant, son amour à elle, qui est bien vivant et la fait espérer contre tout. Elle pourrait se consoler par ces paroles de Marcel Proust :

*La vie est semée de ces miracles que peuvent toujours espérer les personnes qui aiment*⁵³⁹.

Il faut espérer contre toute espérance, c'est ce que pense Sola, en vue d'apaiser son cœur. Car :

*Naturellement, son séjour à Mbani s'assombrissait davantage. Son âme devint pareille à une dépouille déchirée chaque jour par des charognards invisibles. Beaucoup plus que de nourriture, la malheureuse Sola vécut désormais de prières, de larmes et de lamentations muettes. Et derrière cet impénétrable rideau de silence douloureux, elle se répétait à elle-même : « Un jour viendra »*⁵⁴⁰.

*Un jour vint...*⁵⁴¹

Ce jour, ce temps, il est là, où Sola va désirer son amant jusqu'à quitter Nkonda, ce jour où le rêve de Sola va devenir une réalité, où Tsango est amené par son ami chez Nkonda par le fait du hasard ou d'une visite arrangée. Pour Sola les beaux jours vont venir où enfin elle pourra appeler son amant par les mots que lui dicte son cœur : *Écoute, mon chéri !*⁵⁴² ... ou encore : *Ô joli dieu de mon cœur !*⁵⁴³, en un mot, beaucoup de choses vont survenir, selon toute vraisemblance.

En effet, il s'agit d'un transfert de sensations qui, sans attendre, va avoir lieu dans la mémoire involontaire de Tsango. Le 'miracle', comme par enchantement, s'opère. On passe d'un état de douleur à un état de désir. La douce et tendre métaphore nominale (que nous

⁵³⁸ SMC, *op. cit.*, p. 49.

⁵³⁹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, in *La vocation de l'écrivain*, *op. cit.*, p.18.

⁵⁴⁰ SMC, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 113.

⁵⁴³ *Idem*, p. 113.

citons pour la deuxième fois) va déclencher chez Tsango une réminiscence de jouissance, une image de corps à corps qui va créer le désir.

Tsango lui-même laisse parler son cœur et appelle Sola par le nom que lui seul peut prononcer, son désir ayant rejoint celui de Sola : *Sola ma chérie*⁵⁴⁴. Et c'est le moment que René Philombe a choisi pour lever le voile sur l'énigme du titre de son roman.

Le personnage de notre première de couverture s'anime pour le lecteur, l'énigme levée du titre de *Sola ma chérie* vient donner à ce personnage ses lettres de noblesse. René Philombe, poète, fait l'éloge de la beauté et c'est ainsi que nous pouvons lui faire dire ces paroles du très beau et allégorique poème du 'Cantique des Cantiques' de la Bible :

Le bien-aimé : *Que tu es belle, ma bien aimée,
que tu es belle !
Tes yeux sont des colombes, [...]
tes cheveux comme un troupeau de chèvres, [...]
Tes lèvres, un fil d'écarlate,
et tes discours sont ravissants.
Tes joues, des moitiés de grenades, [...]
Tes deux seins, deux faons,
jumeaux d'une gazelle,
qui paissent parmi les lis ...
Que tu es belle, que tu es charmante,
Ô amour, Ô délices !⁵⁴⁵*

La bien-aimée : *Que tu es beau, mon bien-aimé
combien délicieux ! ...
Tes amours sont plus délicieuses que le vin ;
l'arôme de tes parfums est exquis ;
ton nom est une huile qui s'épanche, ...
À son ombre désirée, je me suis assise
et son fruit est doux à mon palais [...]
par les gazelles, par les biches des champs,
n'éveillez pas, ne réveillez pas mon amour,
avant l'heure de son bon plaisir⁵⁴⁶.*

Le bien-aimé : *« ... Lève-toi, ma bien-aimée,
ma belle, viens-t'en [sic]. »⁵⁴⁷*

*L'Autre*⁵⁴⁸, cette fois-ci, est concerné (e) et impliqué (e). Et c'est lui / elle qui est à l'origine de l'enlèvement de Sola, soutenu par la magie des mots.

⁵⁴⁴ SMC, op. cit., p. 115.

⁵⁴⁵ B. J., A. T., *Le Cantique des Cantiques*, 4, 1 ; 4, 5 ; 7, 7.

⁵⁴⁶ *Idem*, 1, 16 ; 1, 2-3 ; 2, 3 ; 2, 7.

⁵⁴⁷ *Idem*, 2, 10.

⁵⁴⁸ *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p.101.

*Seul le langage articulé peut réaliser la promesse de jouissance annoncée et en démontrer la réalité. La révélation accordée par ces 'impressions' mystérieuses reste inaccomplie tant que leur vérité n'est pas dégagée par le travail des mots*⁵⁴⁹.

‘Les mots’, qu’ils soient ceux de J.-P. Sartre ou de C. Millot ont leur importance dans une ‘communication sentimentale’. Dans le cas de la rencontre entre Nkonda et Sola, il n’y avait pas eu échange de mots, c’est probablement la raison pour laquelle cette relation était vouée à l’échec ; par contre dans celui de Tsango et Sola, l’usage des mots, comme vecteurs de leurs désirs fait des ‘miracles’. Il pousse à l’enlèvement de Sola, mieux, au triomphe de l’amour.

Désir dystopique

Un désir dystopique peut se définir comme la négation du désir utopique.

Ici, il est question de relever quelques méfaits du désir dans *SMC*. Nkonda, à l’égard de Sola sera notre principale cible. On se demande si Nkonda n’est pas là pour traquer et tuer tout désir en Sola et pour traduire sa jalousie face à cette beauté dont il croit être le maître absolu ? Ce propos de reconnaissance de la beauté de Sola est révélateur :

*— Sola, vois-tu, j’ai été à Garoua et à Foumban, où les femmes sont si belles ! ... J’ai même été au pays des hommes blancs. Mais j’avoue Sola que sur mon chemin, le hasard n’avait jamais mis une femme qui te rivalisât en beauté*⁵⁵⁰.

Nkonda est bien convaincu que Sola est une ‘perle rare’ qu’il faut garder jalousement, mieux, qu’il faut désirer. À côté d’elle, on a le sentiment que le grand planteur de Mbani est complexé, qu’il est même une ‘beauté’ quelconque, mais qui a tenu en quelque sorte à défrayer la chronique en allant prendre une belle femme qu’il aurait pu épargner pour ne pas la détruire. Il se trouve malgré lui dans la situation où

*« ... le mari d’une belle femme porte sur son dos une ruche d’abeilles invisibles*⁵⁵¹ ! »

Avec Sola, Nkonda n’aura que des soucis. Son désir pour Sola ne va trouver aucun écho favorable, mais au contraire sera celui de la destruction. Détruire chez Sola l’objet même

⁵⁴⁹ *La vocation de l’écrivain, op. cit.*, p. 50.

⁵⁵⁰ *SMC, op. cit.*, p. 41.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 85.

du désir, sa beauté, pour que nul ne puisse se laisser saisir autre que lui. À partir de là, va prendre corps le sentiment de jalousie avec ses corollaires. Citons notamment toutes ces brutalités, ces violences, ces humiliations, ces maltraitances qui ne laissent personne indifférent à Mbani.

*Tsango tremble. Manga tremble. Sola tremble. Katarina tremble. Nkonda, comme doué d'un sixième sens, farfouille dans l'obscurité en reniflant de fureur. Par bonheur, Manga a touché du pied la lampe ; il la ramasse et la rallume ! ... Nkonda bondit alors sur Sola qui, tapie dans une encoignure, pousse des cris de détresse. Il fait pleuvoir sur elle des coups de poing, des gifles, des taloches, des salves de crachats et d'injures... Pauvre Sola ! Elle pleure, pleure à fendre l'âme ; et l'homme cogne, cogne plus fort, encore plus fort. Soudain, au comble de la colère, il la saisit par les cheveux, la soulève, la soupèse un instant et la trimballe parmi les assiettes jonchant le sol...*⁵⁵²

Détruire Sola, pourrait être le résumé de ce 'tableau noir'. Nkonda est tombé dans l'autre extrême du désir qui consiste à désirer non plus ce qui est positif dans le mariage, mais exactement ce qui est négatif. Il faut, par tous les moyens, anéantir Sola, ceci, parce que le méchant et inélégant désir de Nkonda n'a pas pu rencontrer de désir qui lui convienne. C'est un désir sauvage, destructeur qui semble lutter contre un désir difficile sinon impossible à atteindre. En d'autres termes, Nkonda ne peut pas avoir l'esprit tranquille avec la beauté de Sola, c'est une beauté qui l'incite à l'animalité, à la haine. On pourrait même dire que le désir bestial qui habite Nkonda lui enlève ses facultés humaines morales et intellectuelles, au point qu'il est devenu une brute, et même un fou qui s'ignore.

Catherine Millot dirait au sujet de ce désir de Nkonda :

*La jalousie est le rêve d'une Vision en Dieu*⁵⁵³.

En d'autres termes, malgré tous les efforts de Nkonda à vibrer sur la même longueur que Sola (désir réciproque), il ne pourra atteindre son objectif. Malheureusement pour lui, il ne peut empêcher que quelqu'un d'autre ait le désir de pénétrer dans la divine âme de Sola. C'est une âme proche physiquement et en même temps lointaine qui restera impénétrable pour Nkonda. La preuve : Sola va finir par s'enfuir avec Tsango qu'elle désire toujours fortement en dépit de son mariage avec Nkonda.

⁵⁵² SMC, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵³ La vocation de L'écrivain, *op. cit.*, p. 29.

Calixte Beyala, romancière camerounaise, dans son roman intitulé *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, (2000) traiterait Tsango de *briseur de cœur*⁵⁵⁴, car en répondant aux désirs de Sola il vient contrarier ceux de Nkonda, même si ceux-ci répondent à des instincts malveillants.

À côté de Nkonda et Sola, nous avons aussi, tout au long de l'œuvre, le couple Linus Ossanga – Karalina qui semble incarner une certaine catégorie de couples camerounais dans *SMC*.

Karalina – Linus Ossanga

Dans le cadre de la chronotopie des sentiments, nous tenons aussi à dire un mot sur le couple Karalina – Linus Ossanga. Le couple en question a la particularité que l'époux de Karalina est

... un original personnage de soixante ans environ, qui cumulait à Mbani les fonctions de catéchiste et de chef de village, qui passait le plus clair de son temps à dévider un énorme rosaire, à lire dans de vieux paroissiens derrière les lunettes posées presque au bout du nez et dont la piété, poussée à l'extravagance, lui avait valu le surnom de « Papa-vobiscum »⁵⁵⁵ !

Par la prière et la lecture de la Parole de Dieu, Linus Ossanga semble être à la quête des désirs 'purs'. Il veut prêcher par l'exemple. La pratique de la foi chrétienne semble l'aider à avoir pour Karalina des désirs sains qui respectent les normes évangéliques. Et celui-ci n'est pas que 'catéchiste'⁵⁵⁶, c'est-à-dire, le représentant de Dieu sur terre, il est aussi 'chef de

⁵⁵⁴ Calixthe BEYALA, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000, 160 p., p.46.

⁵⁵⁵ *SMC*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁵⁶ Les Pères, même aidés des frères et des sœurs, ne suffiraient pas à leur tâche sans des auxiliaires indigènes, catéchistes-chefs et catéchistes ordinaires. Les chefs-catéchistes sont, par vicariat, une poignée ; plus exactement à chacun est confié un secteur du vicariat. Choisis parmi les catéchistes les meilleurs, ils sont chargés d'inspecter tous les catéchistes de leur région, trois ou quatre fois l'an, en des tournées dont chacune peut durer plus d'un mois. Alors, avec une intuition souvent plus pénétrante que celle d'un Blanc, ils regardent, interrogent, recueillent les sujets de palabres et, sans les régler, car ce sera l'affaire du Père, ils ne se gênent pas pour donner leur conseil. Les registres qu'ils tiennent servent de guides au missionnaire dans sa tournée : il l'entreprendra après celle du chef-catéchiste et souvent le chef-catéchiste, en l'y accompagnant, la rendra plus efficace. [...] Le *catéchiste ordinaire* ou *catéchiste de brousse* est chargé d'entretenir la vie chrétienne dans un village que le desservant ne peut visiter qu'une fois tous les deux mois, pendant un ou deux jours.

Jeune ou vieux, le plus souvent marié, de bonnes mœurs, connaissant sa doctrine, capable de l'enseigner, ayant de l'autorité et du tact, voilà l'idéal. Le Père s'en rapproche autant qu'il peut. Le développement des missions a été trop rapide pour qu'on ait pu instituer des écoles de catéchistes. Faute de formation adaptée, on nomme catéchiste quelque honnête paysan, sachant lire et écrire, quitte à lui retirer son titre, s'il est insuffisant ou s'il défaille. On choisit l'homme dans la tribu, mais non dans le village. D'une autre race, il ne serait pas accepté alors que de même famille il serait juge partial dans les histoires de femmes. *Le Cameroun*, *op. cit.*, pp. 129-130.

village⁵⁵⁷, autrement dit, ‘chef de terre’, cette double casquette que porte Linus Ossanga fait en sorte qu’il ne peut avoir que des désirs contrôlés qui honorent ses deux titres à Mbani.

Mais, n’empêche que sa ‘piété, poussée à l’extravagance’ nuit parfois non seulement à son épouse et ses enfants, mais aussi à l’ensemble du village. Le narrateur souligne que

Cette nuit-là, l’absence de père Linus et la compagnie de mère Karalina vinrent donner libre cours au plaisir des deux frères [Nama et Etoga]⁵⁵⁸.

En d’autres termes, Nama et Etoga et leur mère éprouvent des sentiments de bonheur en l’absence de Linus Ossanga. On a le sentiment que le ‘chef’ étouffe sa maisonnée, que ses désirs, en tant que responsable spirituel et temporel, ont, eux aussi, un caractère malsain, oppressif qui ne respecte pas les libertés individuelles et collectives.

La thématique de la liberté serait ici en confrontation avec les désirs, qu’ils soient utopiques ou dystopiques, sains ou malsains. C’est probablement cette problématique que Philombe a voulu soumettre à l’appréciation de ses compatriotes. Autrement dit, jusqu’où peuvent aller les désirs fondamentaux des dirigeants spirituels (catholiques) et temporels camerounais ? Ne représentent-ils pas un danger / un bonheur aux droits fondamentaux de l’homme en général et du Camerounais en particulier ? Linus Ossanga qui les incarne ici ne constitue-t-il pas en fin de compte un personnage bicéphale qui navigue entre ciel et terre malgré parfois son caractère rigoriste ?

BNAM : chronotopie de la cité

Nous abordons ici l’espace / temps qui touche à la politique du Cameroun au temps de Philombe. Il s’agit de nous intéresser particulièrement à *Bedi-Ngula, l’ancien maquisard*, son ‘roman politique’, depuis les années 60 (années de parution de *SMC* et d’*USBZ*) jusqu’à

⁵⁵⁷ Bien que les chefs de village soient juges, pour de petites affaires, leurs « parents » peuvent aussi s’adresser au tribunal du second degré – simple tribunal de conciliation – dont le juge unique est un *assesseur indigène* ; encore la conciliation doit-elle être rédigée et la rédaction sera signée par un des adjoints au chef de subdivision : première espèce de collaboration où l’initiative appartient à l’assesseur noir. Si les plaideurs n’arrivent pas à s’entendre, ils portent leur différend devant le tribunal de premier degré. [...] *Les chefs indigènes*, du moins dans la forêt, avaient, avant notre arrivée, assez peu d’autorité. Or ils doivent non seulement, comme autrefois, régler les petits conflits, mais entretenir les chemins, recruter les prestataires, assurer l’alimentation des chantiers publics, recueillir l’impôt, et demain ils seront officiers d’état civil. Ces fonctions ne sont pas toutes enviables. Conducteurs de corvéables, c’est eux qui ont la plus sale corvée. Collecteurs de taxes, ils sont responsables de leur rentrée. Aussi a-t-on cherché, par toutes sortes de mesures, à soutenir leurs pouvoirs défaillants. *Le Cameroun, op. cit.*, pp. 228-230.

⁵⁵⁸ *SMC, op. cit.*, p.29.

l'année 2002 (année de parution de *BNAM*) ; et notamment à quelques thématiques politiques qu'on y trouve, à savoir : la politique coloniale et postcoloniale, la condition féminine et l'évangélisation ou le rôle des missionnaires au Cameroun. Ces thématiques, regroupées dans une seule œuvre, *BNAM*, (œuvre posthume) semblent constituer l'essentiel et même l'esthétique de l'œuvre romanesque du romancier. Aussi allons-nous d'une part, nous pencher sur ces années 60, et d'autre part, sur les années 2000 que nous pouvons considérer comme le dernier 'regard rétrospectif' de Philombe sur le Cameroun. Autrement dit, qu'est-ce qui caractérise les années de rédaction et de réception du romancier ou l'intervalle de temps des premiers et du dernier roman de Philombe sur le plan politique ?

Nous nous intéresserons beaucoup plus aux personnages féminins dans notre démarche. Il s'agit d'un choix que nous avons fait pour mieux faire ressortir la chronotopie de la cité dans *BNAM* et son esthétique.

Les années 60 : politique et éthique

Le roman philombéen des années 60 peut être considéré comme le premier bout d'un segment ou alors les premiers pas de Philombe dans l'écriture. En effet, avec *SMC* (1966) et *USBZ* (1969), nous sommes, rappelons-le, six et neuf ans après l'Indépendance du Cameroun (1960), c'est-à-dire, dans un espace / temps capital où les Camerounais et particulièrement les écrivains vont 'revivre' le phénomène de la colonisation et ses conséquences à travers leur génie créateur. Il s'agit en effet de re – lire dans le rétroviseur ce qui vient de se passer au Cameroun et d'essayer d'attirer l'attention des uns et des autres sur tel ou tel aspect du fait colonial et de la politique / de l'éthique qui prévaut dans le triangle national.

C'est ainsi que *SMC*, notre 'roman d'amour', apparaît non d'abord comme une re-lecture de l'amour que vivent les couples Katarina et Linus Ossanga et particulièrement Sola et Nkonda, mais une recherche approfondie sur la femme et la condition féminine après la colonisation au Cameroun. Ceci, surtout lorsque nous comparons la femme camerounaise des années 30 par exemple à celle des années 60.

J. Wilbois, en 1934, nous la présente, dans le cadre de la formation du mariage :

La femme avant l'âge de quinze ans, l'homme avant l'âge de dix huit ans ne peuvent contracter mariage. La durée des fiançailles ne peut excéder un délai de six mois... Le consentement des futurs époux est indispensable pour assurer la validité du mariage. Cependant aucun mariage ne peut être conclu sans que les chefs de famille des futurs époux y aient consenti... La dot est

fixée par accord entre le fiancé et la famille de la femme. Cependant le montant ne peut excéder un maximum. » Ce maximum croît de la côte vers l'intérieur, 500 f à Douala, 400 f à Yaoundé, 200 f à Lomé, 100 f à Yokadouma. [...] « La mort du mari n'entraîne pas de facto pour la femme la reprise de sa liberté. Elle peut cependant se rendre libre en remboursant ou en faisant rembourser à l'héritier du défunt la dot payée pour elle. L'héritier a envers elle les mêmes obligations que le mari. La femme veuve est libre de son choix et peut en toute liberté contracter un nouveau mariage, à condition de s'être déchargée de ses obligations envers la famille du mari en remboursant la dot payée primitivement pour elle⁵⁵⁹.

La femme camerounaise des années 30 ne saurait être celle des années 60. Sola (*SMC*) et Andela (*USBZ*) présentent deux visages qui sont à peu près le reflet de la politique et de l'éthique camerounaise concernant la femme et le mariage au Cameroun. Chacune de ces femmes est un cas de figure qu'il convient d'étudier ici. Avec Nga-Zanga (*BNAM*), dans les années 2000, ce sera encore un autre visage qui va s'offrir à nous.

- Sola

Sola a vingt ans⁵⁶⁰ lorsqu'elle se marie avec Nkonda. Elle ne se marie pas comme la plupart des jeunes filles de sa génération : 'avant l'âge de quinze ans', mais étant déjà majeure, ceci probablement grâce à la législation et à la politique en vigueur introduites par l'administration coloniale et les missionnaires. Cette politique sur la majorité dépend ainsi des pays et des enjeux politiques, elle n'est par conséquent pas le fait du hasard ou d'une quelconque volonté individuelle.

Philombe regarde ainsi sans doute cette évolution avec satisfaction, car désormais il ne sera plus question de laisser une jeune fille 'aller en mariage' non seulement étant mineure, mais également sans son consentement comme c'était parfois le cas avant la politique de la majorité. L'auteur de *SMC* voit ainsi l'espace / temps du personnage Sola faire un pas vers une classification rigoureuse de l'âge des jeunes filles : la première classe est constituée de mineures et la deuxième de majeures. Il s'agit, sans aucun doute, selon le romancier, d'une victoire de la politique et de l'éthique camerounaise qui tient compte de l'être féminin dans ses dimensions physiologique, psychologique, morale...

⁵⁵⁹ *Le Cameroun, op. cit.*, p. 236.

⁵⁶⁰ *SMC, op. cit.*, p. 13.

Concernant la dot, avec Sola, c'est *le mariage par achat*⁵⁶¹ dont parle J. Wilbois dans *Le Cameroun*. Philombe lui-même en parle aussi dans *SMC* à travers son personnage Nkonda :

— *Elle [Sola] ose rire de moi, cette esclave que j'ai achetée avec mon argent*⁵⁶² !

Nkonda ne parle pas de dot qu'il a versée pour épouser Sola, mais d'achat. La femme camerounaise subit encore ici une forme d'esclavage, elle constitue un article de commerce comme tous les autres, et donc, une chose qu'on peut 'acheter' sans état d'âme, il suffit seulement d'avoir de l'argent.

Cette triste situation de Sola (seule) ne peut laisser Philombe indifférent. S'il ne peut l'évoquer directement avec les politiques et les moralistes, il faut qu'il en parle au moins dans son roman pour attirer l'attention du public sur le phénomène de la dot au Cameroun. Sola, seule, mieux, la femme camerounaise seule, ne peut pas mener le combat contre l'achat et la chosification de la femme. Ce combat doit faire l'objet d'une politique générale au Cameroun qui défend les droits de l'Homme et particulièrement ceux de la femme. Ce personnage (seul) apparaît ainsi dans le rétroviseur du romancier comme un personnage abandonné à son triste sort sur lequel il y a encore beaucoup à faire, car aucune avancée sensible n'a encore été opérée. Nous avons l'impression que l'espace / temps de Sola est statique, sans éthique, alors que nous sommes déjà dans les années 60, synonyme de la sortie de la Traite négrière, de l'esclavage et de la colonisation pour une entrée dans les libertés individuelles, collectives et les indépendances.

La jeunesse de Sola, dans les années 60, n'est pas un fait négligeable non plus. Elle représente toute la jeunesse camerounaise. Celle-ci est victime de nombreuses difficultés liées surtout à la parenté irresponsable, à la scolarisation tardive, à la délinquance précoce des jeunes, pour ne citer que celles-là. Or ces difficultés sont censées être résolues, du moins en grande partie par l'éducation nationale.

À regarder Sola, on a le sentiment que cette 'beauté' n'est que physique, autrement dit, intellectuellement, Sola n'est pas belle. Son esthétique est formelle et extérieure et non intérieure et métaphysique (éthique). Elle appartiendrait ainsi à cette catégorie de jeunes femmes qui manquent plus ou moins de personnalité parce que n'ayant pas reçu une solide formation intellectuelle et morale leur permettant de se défendre efficacement aussi bien

⁵⁶¹ *Le Cameroun, op. cit.*, p.41

⁵⁶² *SMC, op. cit.*, p. 15.

devant le genre de mari jaloux et cruel comme Nkonda, que devant Tsango avec qui elle éprouve des désirs adultérins du fait qu'elle soit régulièrement et légalement mariée.

Trois ans auparavant, nul ne pouvait croire qu'un jour viendrait où, déesse impassible, la Fatalité mettrait une borne au bonheur de Sola et de Tsango ! Nul ne pouvait croire qu'un jour viendrait leur apporter, telle une manne sacrée, ces instants qui semblaient relever du domaine des songes ! Se retrouver, s'embrasser, se contempler un instant, les remplir d'une joie folle. Cette joie se trouvait seulement tempérée par cette ambiance d'horreur et d'inquiétude qui les enveloppait... Sola et Tsango ne résistèrent point à ces envols euphoriques qui arrachent l'homme ivre d'amour à son monde réel, pour le placer sur l'orbite de la vie idéale. Ils restèrent un long moment, les yeux dans les yeux, sans mouvement, sans pouvoir souffler mot.

C'est qu'ils s'aimaient encore, Tsango et Sola, en dépit d'une longue séparation. Ils s'aimaient encore et, les yeux dans les yeux, Sola et Tsango furent transportés à leur premier jour d'amour⁵⁶³ !

Certes, Sola est encore follement amoureuse de Tsango, et réciproquement, mais ces jeunes ont besoin d'être encadrés moralement pour ne pas aller à la dérive et à la délinquance juvénile. Pour y parvenir, les autorités politiques camerounaises ont un rôle important à jouer. Elles doivent apprendre aux jeunes entre autres le respect du lien du mariage, le sens de la responsabilité, de la liberté, le goût de l'effort... Dans le cas contraire, les jeunes camerounais vont finir dans la nature comme Sola et Tsango, en d'autres termes, dans un espace / temps ouvert à toutes sortes d'obstacles et où les lendemains de la jeunesse (le Cameroun à venir), seront à la merci d'autres politiques et idéologies malsaines et destructrices.

Philombe semble ainsi non seulement faire prendre conscience à la jeunesse camerounaise des réalités de la vie quotidienne comme le mariage, mais également rendre plus ou moins coupables les responsables politiques camerounais qui ne jouent pas leur rôle concernant la jeunesse. Le romancier aurait sans doute des propositions concrètes à faire à la jeunesse camerounaise et surtout aux politiques afin de sauver ses jeunes compatriotes de l'aventure et du désespoir. Autrement dit, il serait temps en ces années 60, de se pencher résolument sur la jeunesse camerounaise qui semble ne pas maîtriser ou confondre les espaces / temps dans lesquels elle évolue et qui en même temps sèment le doute dans les esprits. Existerait-il alors, dans ce contexte, une esthétique / politique / éthique romanesque philombéenne ambiguë qui ne tienne pas compte de la chronotopie de la jeunesse camerounaise, surtout lorsqu'elle ne sait pas vers où se diriger ? Les désirs utopiques qu'elle

⁵⁶³ SMC, *op. cit.*, pp. 106-107.

incarne n'ont-ils rien à voir avec ou très peu avec une certaine esthétique / politique et une certaine éthique de l'œuvre romanesque de Philombe ?

Le manque de politique / éthique appropriée pour encadrer la jeunesse camerounaise semble montrée du doigt selon l'auteur de *SMC*.

- Andela

Ce personnage féminin d'*USBZ* mérite ici une attention particulière. Contrairement à Sola qui est mariée, Andela ne l'est pas, c'est une 'chargée de mission' auprès du R. P. Marius pour le séduire et « sauver » la population de Pala.

IL [Azombo] y trouva Andela pelotonnée dans une encoignure, se parlant à voix basse, reniflant, sanglotant tour à tour. Son cœur se mit à tambouriner sous le marteau de la crainte que ces sanglots indiscrets ne parvinssent aux oreilles de la population déjà massée sur la place du village. Il se souvint en même temps que le chef l'avait béni la veille et qu'il l'avait supplié avec insistance de faire quelque chose, afin de le faire entrer dans les bonnes grâces du « Commandant Marius » ! Que fallait-il faire ? ... Très vite, son intelligence pétillante lui suggéra de donner à la population l'impression que la princesse Andela avait été agréée⁵⁶⁴.

Andela constitue une 'bonne affaire' qu'il faut exploiter. Pour l'intérêt du village, comme déjà Azombo, il faut absolument qu'elle entre dans les bonnes grâces du 'Commandant Marius'. Le chef se sert ainsi de la 'princesse Andela', de son esthétique, pour chercher à répondre aux sollicitations d'ordre politique et social de la population dont il a la charge. Sans scrupule, il veut 'placer', mieux, utiliser Andela comme un appât susceptible de conquérir le cœur du R. P. Marius, même sans son consentement et son désir.

Philombe s'insurge ainsi contre ces 'désirs forcés', qui sont bien évidemment malsains, et qui malheureusement existent encore au Cameroun dans les années 60. Il faudrait que 'les chefs' changent de politique, qu'ils considèrent la femme non comme un objet de plaisir et une 'affaire' avec laquelle on peut résoudre les problèmes politiques, mais comme une personne humaine à part entière, tout comme l'homme, qui a droit au respect, à la dignité, et qu'on ne saurait réduire à une simple chose.

⁵⁶⁴ *USBZ, op. cit., p. 95.*

Avec René Girard, on pourrait parler de la dialectique du « maître et de l'esclave », car le chef se comporte envers Andela comme à l'époque de l'Esclavage. *Le désir triangulaire*⁵⁶⁵ n'est pas respecté. Mais, quelques temps après, il va naître entre le R. P. Marius et Andela.

Le R. P. Marius lança d'une voix négligée à Azombo qu'il fallait faire vite...

— ... *que mon Patron t'aime ! acheva le petit imposteur en chuchotant. La fille sautilla, battit des mains en poussant un « ho » de joie*⁵⁶⁶.

C'est le couronnement de deux désirs qui étaient jusqu'ici éloignés l'un de l'autre et l'accomplissement du 'désir triangulaire' de R. Girard. De 'désir' ou de la volonté du chef est né un autre désir, celui-là qui a les contours du triangle girardien.

Andela apparaît ainsi comme un personnage que le chef, en tant qu'homme politique, a 'motivé' pour se faire une place au soleil. Selon Philombe, il serait ainsi temps, une fois de plus, que les politiques cessent d'exploiter la femme camerounaise pour des fins politiques, car la femme en général ou la femme camerounaise en particulier ne doit pas être perçue comme seulement un moyen de séduction, de désir, mais toujours comme une fin en soi sur laquelle il est nécessaire et même indispensable de débattre en politique / éthique au Cameroun.

En outre, contrairement à Sola que Nkonda a doté, Andela, elle, n'a pas été 'achetée' par son *époux*⁵⁶⁷, le R. P. Marius, on peut la considérer comme une célibataire sui generis. Avec le R. P. Marius, ils constitueraient des 'époux célibataires' qui seraient peut-être à l'origine de la pièce de théâtre intitulée *Les Époux Célibataires* (1974) du même auteur, René Philombe. Serait-ce là une thématique qui intéresse le romancier jusqu'à ce point ? Surtout lorsqu'on se rend compte que Sola et Nkonda étaient mariés, mais ils vont finir comme des 'époux célibataires'. Chacun va prendre sa propre direction et commencer une nouvelle aventure.

Il s'agit en fait de l'éclatement d'un espace / temps en deux : celui de Sola et celui de Nkonda ; par contre, avec Andela et le R. P. Marius, l'espace / temps semble stationnaire pendant qu'*Andela finissait de défaire les cordes du R. P. Marius*⁵⁶⁸ condamné à mort⁵⁶⁹. On a ainsi l'impression qu'à travers les espaces / temps suggérés de ses personnages dans *SMC* et *USBZ*, Philombe glisse une ou plusieurs esthétiques / éthiques romanesques qui constituent

⁵⁶⁵ *Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit.*, p. 15

⁵⁶⁶ *USBZ, op. cit.*, p. 100.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 170.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 169.

autant de politiques individuelles ou sociales à mener au Cameroun. Chaque espace / temps des personnages féminins Sola et Andela serait synonyme d'au moins une esthétique / politique / éthique dans les deux premiers romans de Philombe, et le personnage Nga-Zanga dans *BNAM* comme un échantillon de la femme camerounaise des années 2000.

Les années 2000 : politique et éthique

Dans cette partie de notre étude, nous allons nous concentrer sur l'unique roman posthume de Philombe, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* (2002) et particulièrement sur son personnage féminin Nga-Zanga qui nous semble non seulement très représentatif dans cette œuvre, mais également dans l'ensemble du corpus en contexte camerounais qui nous préoccupe ici. Comme avec Sola et Andela, nous allons nous attarder sur quelques aspects de la vie de ce personnage, et notamment sur son identité, son rôle auprès de son fils Bedi-Ngula et sa vie publique à Nkol-Azombo.

Mais nous ne voulons pas ouvrir ici un débat où la politique au Cameroun occupe le premier rang, ceci, pour la simple raison que les années 2000 ne sont encore qu'à leur début et surtout pour nous éviter de sortir de l'objet de notre recherche, à savoir, l'esthétique romanesque de René Philombe.

- Identité de Nga-Zanga

Si Sola est jeune, belle et mariée ; Andela, aussi est jeune et belle, mais pas encore mariée, Nga-Zanga, elle, est adulte et veuve⁵⁷⁰. Elle est le symbole de la femme camerounaise dans sa maturité et en pleine activité. Sa place et son rôle sont par conséquent très significatifs dans *BNAM* ; surtout lorsque nous nous rendons compte que cette femme semble interpeller plus d'une personne dans la société camerounaise.

Veuve de son état, Nga-Zanga est une femme 'diminuée' psychologiquement, moralement, qui a besoin d'être soutenue par ses compatriotes et défendue par les politiques. Mais, on a l'impression qu'elle est, comme Sola et Andela, elle aussi seule. Autrement dit, la

⁵⁷⁰ *Le Cameroun, op. cit.*, p. 45. : Au Cameroun il n'y a pas de vraies veuves : *Le veuvage n'est pas la fin de l'union*. Il serait plus exact de prétendre que *c'est une union nouvelle*, à un autre patron ou à un autre époux, suivant l'âge de l'une, et le caprice de l'autre, mais une union fatale. Ou encore, comme l'unité impérissable est la famille et non le ménage et que le chef de famille a seul qualité pour répartir entre ses fils, frères et neveux, les femmes liées à cette famille à jamais, la mort du premier époux ne donne lieu qu'à une répartition nouvelle, si bien qu'on peut dire qu'en dépit du veuvage *la même union se continue*.

situation de la femme camerounaise reste préoccupante que ce soit au niveau des jeunes femmes ou des adultes.

Voyez-vous, suivant la tradition, les filles ne comptent guère. Elles n'ont vrai-ment [sic] pas de place au sein de leur famille d'origine. « Voyageurs de passage », elles se voient transplantées par l'amour conjugal, pour d'autres cieux, d'autres pays, d'autres familles⁵⁷¹.

Triste réalité que celle que le narrateur évoque de nouveau au sujet des filles dans les années 2000 et qui ne peut laisser Philombe indifférent. Selon ce dernier en effet, la fille ou la femme camerounaise a encore du chemin à faire. Elle est un 'voyageur de passage' qui a besoin d'être considéré non seulement par sa 'famille d'origine', mais aussi par les autorités (sous entendu) politiques. En d'autres termes, le chronotope bakhtinien des personnages féminins n'a presque pas bougé, il serait temps de changer les choses en matière de traditions et de coutumes qui les discriminent et particulièrement la politique / l'éthique en vigueur à l'égard de la femme camerounaise.

Avec M. Bakhtine, on pourrait dire que le chronotope du personnage féminin dans *BNAM* tarde à avancer, à suivre l'évolution du temps, c'est-à-dire, les années 2000. Philombe serait-il en avance sur son temps par rapport au traitement qui est encore réservé à ses compatriotes féminines et qu'il voudrait dénoncer? Le romancier aurait-il alors des propositions à faire aux autorités politiques camerounaises concernant la condition de la femme ?

Nous sommes tentés de l'affirmer. En effet, les années 2000 ou *BNAM* devrait constituer des années de *variations de vitesse* ou « *anisochronies* », selon les termes de Gérard Genette dans *Figures III* (1972). Concrètement, les deux premiers romans ne sont plus à la traîne historiquement et politiquement. Or avec Nga-Zanga dans *BNAM*, on a l'impression que le temps a *suspendu son vol*, qu'il faut peut-être nécessairement recourir à un autre temps imaginaire qui serait en harmonie avec celui des années 60. En d'autres termes, l'espace / temps écoulé ne 'dialogue' pas tout à fait avec l'espace / temps présent qui pourtant serait plein d'espoir pour le Cameroun.

⁵⁷¹ *BNAM*, *op. cit.*, p. 158.

- Nga-Zanga et Bedi-Ngula

Il s'agit de la mère et du fils. Ces deux personnages sont inséparables et couvrent l'espace / temps du roman *BNAM*. On peut même dire que ce sont eux qui 'font' le 'roman politique et éthique' de Philombe.

Mentionnée pour la première fois à la page 14, Nga-Zanga, ne sortira presque plus de la scène jusqu'à la fin du roman. Elle incarne plusieurs rôles comme celui de la mère de Bedi-Ngula.

*Nga-Zanga appartenait à la race de ces femmes qui semblent respirer uniquement pour le bonheur de leurs enfants. Surtout quand il s'agit d'un fils unique*⁵⁷².

Une mère entièrement dévouée à la cause des enfants et particulièrement de son 'fils unique'. Sur le plan purement politique, au Cameroun, elle pourrait représenter le Ministère de l'Éducation nationale ou alors celui des Affaires sociales. Après la mort de son mari, c'est elle qui doit assurer 'seule' l'éducation de son fils et son intégration sociale.

Zanga [son mari] saisit le petit espiègle par une menotte et l'entraîna vers l'école du village...

*Huit ans plus tard, alors que l'enfant venait d'être inscrit à un collège, son père « suspendait la cuiller ». Restée seule, sa mère n'épargna aucun sacrifice pour continuer à payer la pension. Brave femme ! Elle se lança à corps perdu au travail des champs*⁵⁷³.

Après la disparition de son mari, Nga-Zanga ne se croise pas les bras. Elle doit poursuivre l'œuvre entreprise par son mari pour leur progéniture par 'le travail des champs', car, comme dirait Monsieur La Fontaine, *Un trésor est caché dedans*⁵⁷⁴. C'est une 'brave femme' qui prône une politique et une éthique de continuité et de responsabilité non seulement à ses compatriotes camerounaises, mais également à l'ensemble des populations camerounaises. Elle serait ainsi un symbole et un exemple à suivre pour le Cameroun des années 2000.

Toujours en contexte camerounais, Nga-Zanga représenterait aussi un espace / temps agricole qui devrait permettre aux Camerounais de s'ouvrir à un autre espace / temps : celui

⁵⁷² *BNAM, op. cit.*, p. 158.

⁵⁷³ *Idem, op. cit.*, pp. 158-159.

⁵⁷⁴ Jean de LA FONTAINE, *Le laboureur et ses enfants*, Fable IX, Livre cinquième, Classiques de poche, Paris, 2002. 542 p., p. 170.

par exemple de l'autosuffisance alimentaire, de l'industrialisation, synonyme d'une esthétique de développement économique et social du Cameroun.

Pour Philombe, Nga-Zanga serait l'exemple de la femme camerounaise par excellence qui fait rêver aussi bien les femmes que les hommes à Nkol-Azombo, même dans les moments les plus difficiles que son fils ait connus.

- Nga-Zanga : une résistante

Veuve, Nga-Zanga ne s'est jamais laissée faire ; elle a toujours montré qu'elle était une résistante face non seulement aux désirs malsains, mais également à une certaine politique proche de la colonisation qui ne respecte pas les droits de l'Homme. Le spectacle qu'elle donne à tout le village, à Nko-Azombo, au sujet de Nyamodo-Edu est très significatif :

Cette nuit-là, des cris réveillèrent soudain les villageois. Des cris désespérés. Des cris de détresse, et des appels au secours. Il y eut bientôt un attroupement. Étendue à plat ventre à côté du tombeau, Nga-Zanga se tordait dans des convulsions hystériques. Elle poussait des abois, s'arrachait les habits et les cheveux, en appelait à son défunt mari. Tout le village en fut sidéré. À la question de savoir ce qui était arrivé, elle répondit :

— Allez tous voir dans ma chambre ! Un danger de mort sur mon lit.

D'aucuns pensèrent d'abord à un serpent. « Un danger de mort sur mon lit ». Ce ne pouvait être qu'un serpent ; l'un de ces serpents audacieux qui fixent leur couchette n'importe où dans les cases. On pensa surtout à une vipère. Quelques jeunes gens s'armèrent aussitôt de machettes, [sic] de gourdins et de pierres. S'éclairant à la lumière de lampes - tempêtes, ils observèrent, ils fouillèrent, ils guettèrent partout. En vain ! De serpent, il n'y en avait goutte. Ils revinrent dehors en riant entre eux. Interrogés sur les raisons de leur hilarité déplacée en cette circonstance, ils répondirent à qui mieux mieux :

— Il y a une énorme vipère d'un genre spécial sur le lit de Nga-Zanga. C'est Nyamodo-Edu⁵⁷⁵ !

Pour résister aux avances de Nyamodo-Edu⁵⁷⁶, un homme d'une cinquantaine d'années, à qui on prêtait des manières juvéniles, car il s'amusait avec les gosses, sourd à toutes les injures dont ils pouvaient l'agonir, ce qui lui valut le sobriquet de Nyamodo-Edu ; *allusion aux souris âgées qui se comportent, dit-on, de la même manière que les jeunes⁵⁷⁷*, Nga-Zanga n'hésite pas à ameuter tout le village et à se rouler par terre 'à côté du tombeau' de Zanga, son défunt mari. En effet, ce qui lui arrive est inadmissible. Il semble qu'elle ait fait

⁵⁷⁵ BNAM, *op. cit.*, pp. 160-161.

⁵⁷⁶ Nyamodo-Edu, de son vrai nom Nkulbu.

⁵⁷⁷ BNAM, *op. cit.*, p. 159.

vœu de chasteté après la mort de son mari, Zanga, et c'est Nyamodo-Edu qui veut la pousser à rompre ce vœu. Autrement dit, il ne suffit pas d'une provocation pour succomber. Nga-Zanga passe ainsi pour une résistante active et pacifique⁵⁷⁸ qui défend une certaine éthique concernant la femme camerounaise.

Elle apparaît ainsi comme une femme qui a des principes solides, qui vit, qui incarne un certain *réalisme*, car, comme dit George Sand au sujet de l'art dans sa Lettre à Flaubert « *on est homme avant tout* » (18 et 19 décembre 1875). En d'autres termes, l'art philombéen n'exclut aucune expression de tout ce qui concerne l'homme, la vie. La désagréable surprise de Nga-Zanga dans son lit en est une, elle témoigne du souci de « *l'auteur (de) guider le lecteur* ». Entendons, pour bien présenter à son public que Nga-Zanga est un personnage singulier et polyvalent, Philombe choisit de le mettre en scène, à certains moments, d'une façon remarquable. On a l'impression que le romancier manque de mots pour le qualifier, il préfère laisser le soin au public d'en juger lui-même. Il s'agit probablement de pointer davantage Nga-Zanga du doigt et de confirmer qu'elle est bel et bien une résistante acharnée confrontée au *mensonge romantique et vérité romanesque*, (1961) selon le titre de l'ouvrage de René Girard. C'est un prototype qui s'intéresse plus particulièrement à Bedi-Ngula.

— *Voilà des heures que je vous entends prononcer le mot de politique. Je n'aime pas ce mot porte-malheur. Que ne parlez-vous pas d'autre chose ? Il faut laisser ces gens-là tranquilles avec leur politique. C'est Dieu lui-même qui les a placés là où ils sont*⁵⁷⁹.

Bedi-Ngula venait de sortir de prison pour des raisons politiques, d'où cette réaction de sa mère. Celle-ci suit, même de loin, la conversation 'politique' de son fils avec son neveu Mekinda.

Elle veut faire changer le sujet de conversation de son fils, Bedi-Ngula, l'ancien maquisard, entendons, l'ancien homme politique. Mais on se rend compte que 'l'interdit' va vite devenir 'le permis'. Apparemment, la politique dont Nga-Zanga ne veut pas entendre parler, est au contraire ce qui constitue le principal sujet à l'ordre du jour dans l'œuvre de Philombe dans les années 2000. L'art de l'interdit donne naissance à l'art de la permission, du feu vert.

En réalité, Bedi-Ngula, l'ancien maquisard ne serait ainsi qu'un mensonge, un trompe l'œil, un maquillage qui a pour objet de désigner ce personnage comme un 'nouveau

⁵⁷⁸ *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais, op. cit.*, p. 119.

⁵⁷⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 169.

maquisard'. Il s'agit en effet pour le romancier de 'camoufler' et aussi de 'guider' son lectorat vers un espace / temps auquel il ne s'attend pas. Au lieu de découvrir un Bedi-Ngula repent ou résigné en matière politique, on a affaire à un personnage actif dont les déclarations ne correspondent pas à ce qu'il est en réalité. Le roman de Philombe serait-il alors synonyme du mensonge ou de la politique, en ce sens que même le titre de celui-ci ne reflète pas son contenu ? Mieux, s'agissant de l'esthétique du roman de Philombe, il ne faut pas se fier uniquement aux apparences du titre de l'œuvre, à sa forme, mais aussi à son contenu.

Jacques Vassevière et Nadine Toursel avaient déjà attiré notre attention à ce sujet dans leur ouvrage lorsqu'ils parlent de *L'Écriture et ce qui s'y joue*⁵⁸⁰.

C'est dire que, en milieu camerounais, la politique en général, est considérée comme un mensonge, au sens moral du terme. C'est un espace / temps auquel Nga-Zanga résiste à sa manière, mais qui semble le poursuivre même dans son village Nkol-Azombo où elle amène son fils après ses déboires en ville.

— *La ville, tu sais bien Mekinda, la ville s'est montrée très méchante envers ton oncle, dit Nga-Zanga. Mais le village lui sourira. C'est au village, et non pas en ville qu'il pourra vivre caché. Et puis il y a tout le monde qui l'attend*⁵⁸¹ !

« ... il y a tout le monde qui l'attend » de Yaoundé à Nkol-Azombo, d'un espace / temps 'méchant' à un espace / temps 'souriant', et encore, de la politique (en ville) à la non politique (au village), semble dire Nga-Zanga. Le village serait ainsi le revers de la médaille qui incarnerait une esthétique / éthique rurale à l'opposé de celle de la ville (esthétique urbaine ou citadine) où Bedi-Ngula pourrait 'vivre caché'. Nga-Zanga appartiendrait-elle à cette catégorie de gens qui pensent que 'pour vivre heureux, vivons cachés' ?

Nkol-Azombo (Cf. tableau 7) se révèle ainsi comme un espace / temps 'caché' où il fait bon vivre, où une nouvelle esthétique romanesque de Philombe est également cachée. En d'autres termes, le village de Nga-Zanga et Bedi-Ngula ne constitue pas seulement un espace / temps géographique, c'est également une cachette et même une énigme susceptible de donner lieu à une esthétique. Ce n'est donc pas seulement ce qui est visible qui peut produire une esthétique romanesque dans *BNAM*, ce qui est invisible en a aussi les moyens.

En effet, dans l'imaginaire de Nga-Zanga, Nkol-Azombo est 'caché', elle peut par conséquent aller y vivre en sécurité, en paix et continuer à faire de la politique (sous entendu).

⁵⁸⁰ *Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p. 63.

⁵⁸¹ *BNAM, op. cit.*, p. 173.

Elle transfère ainsi son imaginaire dans la réalité, elle fait de son désir de paix une vérité, quelque chose dont elle a beaucoup besoin, et même un mythe. Elle nous suggère ainsi qu'une esthétique de l'invisible n'est pas à négliger dans l'étude d'une œuvre littéraire camerounaise en particulier et africaine en général. Il faut par conséquent résister aux théories purement rationalistes et scientistes qui excluent toute forme d'invisibilité, de 'caché' en littérature, qui pourtant est voisine de l'espace / temps du doute, du mensonge romanesque, et donc de l'esthétique du scepticisme. *BNAM* apparaît ainsi comme un espace / temps polyphonique où tout le monde ne peut accéder facilement, mais comme un roman plein de 'cachettes esthétiques' surtout d'ordre culturel et politique. Heureusement, Nga-Zanga est là pour nous servir de guide dans 'cette montagne du courage' (Nkol-Azombo) des années 2000.

Contrairement à ce que pense Nga-Zanga, Nkol-Azombo n'est pas du tout le lieu où Bedi-Ngula est tranquille, et même Kungu, le chef de village, en est quelque peu inquiet.

— ... Depuis un certain temps, les vents de la subversion soufflent dans le pays. J'en connais les auteurs. Qu'ils ne poussent pas ma patience à bout. Un jour viendra...⁵⁸²,

Probablement, Kungu fait allusion à Bedi-Ngula qui vient d'arriver à Nkol-Azombo et avec qui il ne s'entend pas. 'Un jour viendra' où il va dénoncer les coupables de son unité de commandement auprès des autorités administratives et politiques. Nkol-Azombo va ainsi montrer son deuxième visage : celui où il ne règne pas que la paix. Pourtant Nga-Zanga y vit et résiste à tous ces 'vents de subversion'. Elle n'est pas tentée de quitter son village pour aller chercher fortune ailleurs malgré la présence des *méchants*⁵⁸³ et les *combats*⁵⁸⁴ qu'elle doit mener à Nkol-Azombo avec Bedi-Ngula. C'est une femme prête à résister même à tous les assauts de Kungu et à tous ceux qui veulent du mal à son fils unique.

II. Étude synchronique

Nous entendons par synchronie dans ce second volet de 'corpus en contexte camerounais', non au sens saussurien, c'est-à-dire, *ensemble des faits linguistiques considérés*

⁵⁸² *BNAM*, op. cit., p. 235.

⁵⁸³ *Ibidem*, pp. 228-229.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 263.

comme formant un système à un moment donné, selon Le Robert illustré de 2012, mais comme une vue d'ensemble de toute l'œuvre romanesque de Philombe depuis les années 60 jusqu'aux années 2000. Il s'agit de faire ressortir les traits caractéristiques de cet espace / temps où Philombe a écrit et produit son œuvre dans la perspective de dégager ce que les trois romans ont en commun sur le plan du fond et qui semble donner lieu à un tout, une combinaison esthétique / éthique qu'il convient de mettre en exergue. Cette étude viendrait ainsi compléter celle, diachronique, qui la précède.

D'aucuns verraient dans cette étude une étude intertextuelle, ce qui n'est pas faux, car nous allons essayer de regarder les trois textes romanesques ensemble pour y découvrir l'art, la technique de composition propre à Philombe.

À ce niveau, à en croire le titre du roman *SMC*, le personnage Sola est aimé par son mari Nkonda, or, concrètement, ce n'est pas le cas ; *USBZ*, lui, décrit les pratiques coloniales du R. P. Marius à Zangali, pourtant ces pratiques sont plutôt bienfaites pour les populations (il soigne la maladie des fantômes); et enfin *BNAM*, quant à lui, présente le changement de statut de Bedi-Ngula, or celui-ci n'a pas changé : il est resté maquisard. Vraisemblablement, on a affaire à un paradoxe, à un jeu de cache-cache sur lequel le romancier s'est appuyé pour construire son œuvre romanesque. Philombe semble dire dans les titres de ses romans le contraire de ce qu'il veut dire. Ce paradoxe ou cette technique philombéenne tourne autour de quelques principes :

La dualité

Le Robert illustré de 2012 définit la dualité comme *caractère ou état de ce qui est double en soi ; coexistence de deux éléments de nature différente*. Dans chacune des œuvres de notre corpus cette dualité occupe une place importante.

Dans *SMC*, Sola ne semble être 'chérie' que de nom. Elle est seule (sola) et vit seule contrairement à ce que le titre de l'œuvre peut nous faire croire. C'est une unité et non une dualité au sens matrimonial du terme. À Mbani, cette femme vit un enfer chez Nkonda. 'Chérie' dont Philombe l'a qualifiée traduit dans les faits tout ce qui est contraire au supposé amour, aux règles fondamentales du mariage. Sont plutôt à l'ordre du jour quotidiennement dans ce curieux mariage : cruautés, jalousies, sévices de toutes sortes.

*Il [Nkonda] braqua sur sa femme un regard de fauve*⁵⁸⁵.

En présence de ses visiteurs (Manga et Tsango), Nkonda lui-même, un peu comme pour illustrer (peut-être inconsciemment) que Sola n'est pas du tout 'sa chérie', malgré les appellations, agit comme un 'fauve' envers son épouse. Nous avons ainsi d'un côté Sola (une personne) et de l'autre Nkonda (un animal sauvage) ; ou encore, d'un côté, une jeune femme qu'on a poussée au mariage, et de l'autre, un 'vieux' homme pour qui aimer est synonyme de puissance de l'argent, de la dot, et ensuite, de la force des biceps. Or le véritable amour se situe aux antipodes de l'argent et des biens matériels, il est paix, joie, bonheur. Selon Saint-Exupéry dans son roman *Terre des hommes* on pourrait dire qu'aimer ce n'est pas se regarder en chiens de faïence comme Nkonda et Sola, mais c'est plutôt *regarder ensemble dans la même direction*⁵⁸⁶. Car, en tant que couple, ils ne reflètent pas cette dualité qui est censée les caractériser. Ce sont, en fait, deux unités ou deux individualités en couple qui nous font penser à *l'opposition stérile des contraires*⁵⁸⁷ autrement dit, à une dualité sans objet, sans avenir. Aussi la fugue de Sola semble se situer dans la logique normale des choses, car les dés étaient déjà pipés à l'avance. Et pour bien l'exprimer à son lecteur, Philombe passe par l'évocation des sentiments amoureux et des désirs susceptibles de l'attirer, de le flatter au besoin, ceci en vue de lui faire découvrir les contours esthétiques de la dualité dans l'unité d'un couple, sans oublier l'autre versant du phénomène, à savoir, l'unité d'un couple dans la dualité.

Amour / haine, rester / partir, jeunesse / vieillesse, pauvreté / richesse, célibataire / mariage, pour ne citer que ceux-là, seraient des paradoxes constructeurs et des 'duels' auxquels Philombe a bien voulu faire participer son public dans *SMC*. Il s'agit d'un procédé alternatif littéraire qu'on retrouve également dans *USBZ*.

Le 'sorcier blanc' dont il est question n'en est pas un, du moins, au sens camerounais du terme sorcier ou féticheur⁵⁸⁸, mais, au contraire, quelqu'un qui sait prendre soin des autres.

L'exemple de Mekula que le R. P. Marius a guéri 'miraculeusement' l'illustre.

⁵⁸⁵ *SMC, op. cit.*, p. 90.

⁵⁸⁶ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Terre des hommes*, 1939.

⁵⁸⁷ *Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit.*, p.119.

⁵⁸⁸ Féticheur : est au village un homme puissant. Sa puissance du reste est moins en lui que dans son entourage. La mentalité collective exige qu'il fasse des merveilles. Le voilà contraint d'émerveiller. Il y réussira d'autant mieux que la fonction qu'on lui prête est multiple. Il est *médecin*. Pour le Noir, la maladie n'est jamais naturelle. Au féticheur d'y opposer un contre sortilège. Il le fera consister dans les rites. Sans doute il y ajoutera, comme un médecin européen, des herbes dont il a le secret. Mais le malade ne croit pas à la chimie des herbes. Il ne croit qu'aux paroles et aux gestes émis pendant qu'on les absorbe. *Le Cameroun, op. cit.* p 87

— *Homme blanc, tu es vraiment un grand sorcier ! Moi encore en vie ?
Personne n'oserait le croire à Zangali ! Que faire pour te rendre le bienfait ?
Moi si pauvre !*⁵⁸⁹

Le sorcier blanc de Zangali est bien différent du sorcier féticheur de Zangali reconnu par ses pratiques occultes et ses fétiches. Le premier soigne avec la *quinine*⁵⁹⁰, le second

*... a recours à la seule voix souveraine et inefficace des sorciers. Pour eux, c'est la maladie des fantômes ! Ils prétendent l'enrayer en organisant le rite tsoغو*⁵⁹¹.

Deux façons pour soigner la 'maladie des fantômes', l'une par des comprimés de 'quinine', et donc la science, et l'autre par le 'rite tsoغو'. D'un côté la médecine moderne occidentale et de l'autre la médecine traditionnelle africaine, ce qui constitue, une fois de plus, une dualité. Dans cette dualité, Philombe semble surtout lancer un appel à ses compatriotes d'observer la médecine du R. P. Marius, qui a des résultats rapides. Un duel entre ces deux médecines n'est pas envisageable.

En outre pour les populations de Zangali, le R. P. Marius est vraiment 'un sorcier blanc' qui n'est pas comme les autres, c'est-à-dire, un envahisseur, un 'méchant'. C'est un personnage qui les soigne et les guérit. Il porte en plus de sa 'casquette coloniale' (il est un Blanc) une autre qui le classerait parmi les hommes de cœur. Serait-il ainsi venu à Zangali comme colon ou comme missionnaire ? Ce qui nous préoccupe ici est qu'il incarne une dualité dont l'une des voies est malveillante et l'autre bienveillante, le bien et le mal.

En considérant le sorcier camerounais comme un malfaiteur qui opère dans les ténèbres pour nuire à son entourage, l'expression 'sorcier blanc' peut aussi être considérée comme un oxymore et serait l'équivalent de 'noir blanc' (sorcier = noir), c'est-à-dire une dualité où un mélange des couleurs noire et blanche a été fait. *USBZ* serait par conséquent 'Un Noir Blanc à Zangali', entendons, un mélange de deux couleurs, une hétérogénéité qui 'opère' dans un espace / temps qui d'ailleurs est lui aussi flou (Zangali est une énigme). Philombe serait-il à la fois un adepte d'une esthétique / éthique de la dualité, de la mixité, de l'hétérogénéité, de la multiplicité, et même de l'absurdité ? Finalement, quelle est la couleur intermédiaire entre le noir et le blanc (le marron ou le chocolat) que le romancier veut promouvoir à Zangali et qui semble faire son admiration ?

⁵⁸⁹ *USBZ, op. cit.*, p.152.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 173.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 172.

Apparemment, le romancier rêve d'un monde où toutes les couleurs de toutes les races humaines cohabitent en paix. Ce qui importe c'est que par exemple les dualités Blancs / Noirs, colons / colonisés, riches / pauvres se déroulent sans qu'une race ou une catégorie de personnes cherchent à envahir et à dominer l'autre de quelque manière que ce soit. Autrement dit, que l'Homme tienne compte de l'Homme. Il s'agit en réalité d'une esthétique / éthique de l'Homme tout court, avec ce que cela peut comporter comme :

... *respect ou mépris, amour ou antipathie, confiance ou crainte...*⁵⁹²

c'est-à-dire des dualités ordinaires inhérentes à la vie en société. *USBZ* apparaît ainsi comme une œuvre camerounaise qui prône une esthétique romanesque du quotidien, de l'ordinaire des relations interpersonnelles. Philombe en effet *exprime la conscience collective*⁵⁹³ des Camerounais après le choc de la colonisation. Avec Lucien Goldmann, il traduit *une vision du monde* qui, en fin de compte, fait d'*USBZ* un chef-d'œuvre.

*Un chef-d'œuvre [selon Goldmann] se distingue de l'œuvre médiocre par sa capacité à exprimer de façon rigoureuse la structure virtuelle d'un groupe, auquel il permet d'objectiver et de comprendre ce qui, dans ses façons de penser et de sentir, fait système*⁵⁹⁴.

En d'autres termes, au moyen des thématiques courantes de la société camerounaise, on aboutit à des 'systèmes', entendons, des dualités sans équivoques qui donnent l'impression qu'on est en face d'un tout qui ne souffre d'aucun dysfonctionnement. De la 'structure virtuelle', ou encore de la multiplicité des possibilités et des tendances d'un groupe ou d'une société, on atteint à l'essentiel, à la dualité phare de ce groupe ou de cette société. Goldmann semble ainsi dire qu'une dualité romanesque n'est pas le fruit du hasard, pour y arriver, il faut procéder au préalable à une sélection rigoureuse des éléments sociologiques susceptibles d'entrer dans le roman qui peuvent 'faire système'.

Philombe serait par conséquent un artiste, un compositeur de roman dont le mérite est d'évoquer les sujets sensibles du quotidien des Camerounais en les regroupant par deux d'une façon accessible à tout le monde. Il laisse ainsi découvrir une esthétique de la dualité qu'on ne peut percevoir que si on fait appel à *[ses] tendances affectives, intellectuelles et pratiques*⁵⁹⁵

⁵⁹² *USBZ, op. cit.*, p. 8.

⁵⁹³ *Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p 70.

⁵⁹⁴ Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p 70.

⁵⁹⁵ *Pour une sociologie du roman*, in *Littérature : 140 textes théoriques et critiques, op. cit.*, p 71.

Toujours dans cette perspective de la dualité, *BNAM* présente, lui aussi, quelques traits caractéristiques qui, d'ailleurs, se rapprochent de ceux évoqués dans *SMC* et *USBZ*.

En nous arrêtant sur le titre de l'œuvre qui met en exergue Bedi-Ngula, et nous révèle qu'il est 'ancien maquisard', qu'il nous soit permis de penser qu'il peut aussi être un 'nouveau maquisard'. D'une expression à une autre, il n'y a que le qualificatif qui change : l'ancien est devenu le nouveau. Une dualité s'offre ainsi à nous : ancien / nouveau, et en même temps, le ton ambivalent de l'architecture du roman *BNAM* est aussi donné.

Dans la plupart du temps, cette dualité est suggérée, il faut donc imaginer son second volet. Nous en avons pour preuve les termes 'méchants' et 'combat' qui reviennent plusieurs fois et avec insistance dans le roman de Philombe.

Les méchants, ce sont d'abord ces gens de [sic] radio qui, confortablement installés dans un fauteuil, débitent les slogans révoltants, des contre-vérités...

Les méchants, ce sont ensuite ces Moniteurs agricoles, ces animateurs ruraux, ces Agents régionaux de développement, ces coopérants du C. I. D. R. et du Corps de la paix, tandem interminable d'étrangers qui passe et repasse en se gargarisant des mêmes slogans, sans pouvoir apporter quelque chose de concret...

Les méchants, ce sont aussi le Curé et ses catéchistes qui, l'œil cupide, prêchent la charité humaine du bout des lèvres, soutirent des sommes d'argent et des denrées alimentaires même à de vieilles personnes auxquelles ils ne promettent qu'un paradis imaginaire...

Les méchants, ce sont surtout ces agents du commandement, avec leur suite de secrétaires, de gardes, de plantons, de commissaires et de gendarmes, princes féroces de la nation et artisans des lois scélérates... Les méchants ! De quel droit bénéficient-ils de toutes ces faveurs⁵⁹⁶ ?

S'agissant de 'combat', nous avons :

Le travailleur des champs, il est vrai, est un soldat non armé, mais il se voit engagé dans un combat inégal et douteux. Combat contre le ciel trop sec ou trop pluvieux. Combat contre la terre trop pauvre ou trop riche. Combat contre les animaux dévastateurs et contre les agents de l'état [sic] cupides ou tyranniques. Combat contre la faim et la misère. Combat contre la maladie et les accidents⁵⁹⁷...

En essayant de trouver les unités qui manquent aux termes 'méchants' et 'combat', on peut avoir les dualités suivantes : méchant / bon, combat / paix. Philombe semble dénoncer

⁵⁹⁶ *BNAM*, op. cit., pp. 228-229.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p 263

les méchants en rêvant d'une société de 'bons' d'une part, et envisager de mener la guerre contre les obstacles que rencontre 'le travailleur des champs' pour avoir la 'paix'. Les termes 'méchants' et 'combat', au départ, des unités singulières, constituent en réalité des dualités auxquelles il manque une unité imaginaire. Ce sont des dualités anaphoriques chargées du message fondamental de Philombe qui doivent, semble-t-il, passer par une prise de position, une résistance par exemple, face à tous ces maux qui minent la société camerounaise.

In fine, les dualités sur la base des connotations à la fois linguistiques, littéraires, parfois fictives, constituent le 'jeu' esthétique dans la trilogie romanesque de Philombe. Cette mesure à deux temps suggère un autre principe : celui de la résistance.

La résistance

La résistance dans le corpus philombéen en contexte camerounais sous l'angle synchronique apparaît comme une suite logique au principe de la dualité. Elle suppose une opposition, un para-doxe, une alternative qui peut être *active ou passive, pacifique ou violente*⁵⁹⁸. En réalité, il s'agit pour Philombe d'indiquer une attitude générale concernant cette unité (contraire de la dualité) qui ne fait pas toujours l'unanimité et est généralement contraire à l'éthique. C'est ainsi que *SMC*, *USBZ* et *BNAM* incitent à la résistance camerounaise face à la colonisation, aux us et coutumes en matière de mariage, à la politique... Philombe serait ainsi un romancier qui prône la résistance synonyme du changement dans les thématiques clés sur lesquelles porte son œuvre romanesque. Il faut résister à tout ce qui peut faire obstacle ou nuire à l'homme camerounais en *situations*.

Dans *SMC*, Sola doit résister non seulement à ses parents qui l'obligent à épouser Nkonda, mais également à ce mari pour lequel elle n'éprouve aucun désir ; dans *USBZ*, le R. P. Marius doit résister à ses compatriotes colons, et enfin Bedi-Ngula doit résister à la politique de son pays, à ses compatriotes de Nkol-Azombo et même parfois à sa mère Nga-Zanga et sa femme Amvuna, dans *BNAM*, pour ne citer que ces cas de résistance. En réalité, l'œuvre romanesque de Philombe semble une suite de résistances, d'oppositions qui s'orientent vers la politique camerounaise entre les années 60 et les années 2000. Que ce propos de Bedi-Ngula qui va suivre nous en donne une idée à ce sujet :

⁵⁹⁸ *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais, op. cit.*, pp.117-134.

— *Assez ! tonna Bedi-Ngula en faisant trembler les deux femmes [sic] plantées à genoux. Si vous désirez que je foute le camp, continuez à déraisonner comme vous le faites ! Oui je m'en irai n'importe où et sans tarder.*

Bedi-Ngula se pelotonna à nouveau dans sa couverture. Prise de peur, Amvuna s'était relevée et demeurait debout, pétrifiée, les mains jointes sur la poitrine. Elle posa sur son mari un regard traqué, puis elle entraîna Nga-Zanga hors de la chambre.

Ne plus le voir auprès d'elles, les deux femmes ne le souffraient pas. Elles tomberaient malades et Nga-Zanga s'enfoncerait davantage dans le deuil.

Bedi-Ngula, au plus profond de lui-même, n'avait jamais été effleuré par l'idée de devenir chef coutumier un jour. Pour lui, ces fonctions n'apportaient aucune contribution à l'épanouissement d'un être humain. Rien qu'un petit honneur local illusoire, inséparable de toutes sortes de tracasseries. Et les villageois qui vous soupçonnent toujours d'être de mèche avec les autorités ; qui vous accablent de tous les crimes et qui savent que vous êtes la source de leurs maux. Non, la chefferie, c'est un sacré enfer⁵⁹⁹ !

Bedi-Ngula résiste ouvertement et vigoureusement à Nga-Zanga, à Amvuna et aux populations de Nkol-Azombo. Il s'oppose à 'l'idée de devenir chef coutumier un jour'. « Non, la chefferie, c'est un sacré enfer ! », nous dit-il. En un espace / temps où 'les deux femmes' font leurs prières, Bedi-Ngula semble déployer une esthétique romanesque multiforme de la résistance. Il est violent dans son langage, fait 'peur', mais, prends le temps de raisonner, esthétiquement, sa mère et son épouse sur les fonctions de chef qui lui sont proposées.

Ancien maquisard, Bedi-Ngula ne veut probablement plus 'être de mèche avec les autorités' (sous entendu) administratives et politiques. Il devrait donc aussi résister moralement à lui-même, c'est-à-dire, défendre ses principes qui pourraient trahir la dimension éthique de sa résistance, de sa politique.

SMC, *USBZ* et *BNAM* apparaissent en définitive comme un corpus de la résistance qui s'intéresse aux faits sociaux, culturels et économiques du Cameroun et surtout à la politique qui y est menée en vue de l'amélioration des conditions de vie des populations depuis l'espace / temps colonial jusqu'à nos jours. Résister dans le cadre de la politique serait par conséquent un acte bon et à encourager dans l'esthétique / éthique romanesque de Philombe. Nous serions même tentés de dire que, chez Philombe, au Cameroun, l'esthétique romanesque va de pair avec l'esthétique de la résistance et réciproquement.

⁵⁹⁹ *BNAM*, *op. cit.*, pp. 271-272.

La politique / éthique

S'il est vrai que la trilogie romanesque de René Philombe privilégie la politique comme un moyen par lequel beaucoup de situations peuvent être améliorées au Cameroun, il n'en demeure pas moins vrai que l'éthique a, elle aussi, son mot à dire dans ce processus de changement et de redressement sociopolitique, culturel, économique du pays natal du romancier. L'éthique apparaît ainsi comme indissociable de la politique, et même comme une dimension importante. Or, que ce soit dans *SMC*, *USBZ* ou *BNAM*, la politique, synonyme de vérité, justice, paix et leurs corollaires, semble purement et simplement un vœu que le romancier aimerait voir se réaliser au Cameroun. À ce titre, la politique ne saurait être comme dit Bedi-Ngula

... pur jeu de hasard ; et comme dans tout jeu de hasard, elle a des gagnants et des perdants⁶⁰⁰.

Philombe ne s'en trouve pas convaincu. Pour lui, la politique devrait avoir des fondements éthiques solides susceptibles de regrouper au départ les 'perdants' et les 'gagnants' et non un 'jeu' discriminatoire où le résultat est connu d'avance.

Ou encore, dans *SMC*, ces moments où Nkonda chasse Sola de la table.

Un violent coup de poing fait sauter tout ce qui était posé sur la table : Nkonda exige que la femme se retire ! La femme se lève docilement⁶⁰¹.

Nkonda ne connaît pas les règles de bienséance, mieux, la politique / éthique domestique qu'il doit mener pour mettre sa femme et ses hôtes à l'aise. C'est un personnage 'violent' qui semble prôner une politique / esthétique / éthique de la violence et de la discourtoisie, tandis que son épouse est l'incarnation même de la non violence et la victime résignée qui a cru au 'roman d'amour' de Nkonda et à sa politique 'mensongère'.

L'œuvre romanesque de Philombe serait en un mot une œuvre politique à tendance moralisante qui corrige les mœurs en rêvant (en paraphrasant Molière) d'un Cameroun où l'éthique serait au rendez-vous dans toutes les formes possibles de la politique en vigueur.

Elle s'apparente à un code moral, un guide du Camerounais appelé à gérer l'héritage colonial, ses sentiments et ses désirs, sans oublier la cité dans laquelle il vit. C'est une

⁶⁰⁰ *BNAM*, op. cit., p. 287.

⁶⁰¹ *SMC*, op. cit., p. 88.

littérature dotée d'un engagement certain qui rejette l'art pour l'art pour affronter les réalités quotidiennes de l'existence en général, et des Camerounais en particulier.

Ce qui nous amène, dans le cadre de l'intertextualité, à conclure avec Mallarmé dans l'ouvrage de J. Vassevière et N. Toursel que :

*Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée*⁶⁰².

Autrement dit, l'œuvre romanesque de Philombe constitue un recouplement, une 'fusion' de diverses formes de politique / esthétique / éthique qui semblent se regrouper dans le 'roman politique' ou *BNAM*. Car :

*Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue. De fait, on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes [...] Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression. Et pour une large part, c'est ce rapport qui la définit*⁶⁰³.

La synchronie ou la fusion des textes *SMC*, *USBZ* et *BNAM* apparaît en définitive comme un seul texte divisé en trois romans qui tournent tous autour de la politique camerounaise en période postcoloniale. Cette intertextualité montre combien Philombe s'intéresse à l'esthétique de l'espace / temps camerounais et sensibilise ses compatriotes sur le phénomène de la politique auquel il est nécessaire d'associer l'éthique. L'œuvre romanesque de Philombe ressemble ainsi à une œuvre 'révolutionnaire' qui veut rompre avec des méthodes colonialistes et post colonialistes, des mentalités qui ne respectent pas l'Homme. La dualité ou la pluralité philombéenne semble ainsi traduire la possibilité de faire un choix juste et conséquent conforme aux principes de l'éthique.

Enfin, s'agissant de la façon d'écrire de René Philombe entre les années 60 et les années 2000, on peut dire que le romancier a une plume plutôt réaliste et acerbe, mais pleine d'humour, d'ironie, dont le genre littéraire roman sert de moyen pour combattre, résister aux différentes politiques en vigueur au Cameroun. Rêvant d'un Cameroun où tout le monde peut trouver son compte, l'ancien instituteur ou alors 'l'ancien maquisard' semble avoir pour

⁶⁰² MALLARMÉ, cité par Laurent JENNY, *La stratégie de la forme in Littérature : 140 textes théoriques et critique, op. cit.*, p. 56.

⁶⁰³ *La stratégie de la forme in Littérature : 140 textes théoriques et critique, op. cit.*, p. 56.

principe pédagogique et même politique *qui bene amat bene castigat*⁶⁰⁴. Il donne ainsi à la littérature en général et au roman en particulier des pouvoirs qu'aurait un parent à l'égard de son enfant.

Quant à la fusion de l'œuvre romanesque de René Philombe, en contexte camerounais, on pourrait la schématiser par cette addition : *SMC + USBZ + BNAM* = un roman politique à caractère éthique dont *BNAM* serait le principal représentant non seulement au Cameroun, mais aussi en Afrique subsaharienne.

Chapitre IX

Contexte africain subsaharien

Ce chapitre vient compléter celui qui précède. Il nous donne l'occasion de voir comment René Philombe a écrit ses romans pour non seulement les seuls Camerounais, mais aussi pour l'Afrique en général, et l'Afrique subsaharienne en particulier. Le plus important sera ainsi, pour nous, de reconsidérer notre corpus par rapport à ce nouvel espace / temps qui, pour les uns, relève de l'illusion, et pour d'autres, de la 'magie' du roman qui peut s'investir même au-delà de ses frontières originelles et dans un espace / temps plus grand.

Corpus ouvert

Géographiquement, l'Afrique subsaharienne, appelée aussi Afrique noire, compte 47 pays dont le Cameroun. Il s'agit d'un macro-espace / temps auquel Philombe fait beaucoup allusion dans notre corpus.

— *Voilà ! Je suis très content de vous ! Aucun de vos professeurs n'a été déçu. Aussitôt après votre ordination très prochaine, je vous envoie... en Afrique noire, et puis...*

— *En Afrique ! s'écria Marius en se signant machinalement, inconsciemment, comme dans un rêve.*

⁶⁰⁴ *Qui bene amat bene castigat* : locution latine, *qui aime bien châtie bien* : celui qui aime vraiment ne craint pas de faire preuve de sévérité.

— *Si, mon garçon ! C'est moi qui ai conçu ce projet un peu insolite ! Depuis votre admission, votre cas n'a cessé de me préoccuper. L'Afrique noire, voyez-vous, c'est presque aussi intéressant pour vous que la Trappe*⁶⁰⁵ !

De cet extrait du dialogue entre le Père directeur et le séminariste Marius, l'Afrique est citée une fois et l'Afrique noire deux fois. S'agit-il d'un fait de hasard ? Philombe n'a-t-il pas voulu indiquer l'Afrique en général et l'Afrique noire en particulier comme un espace / temps privilégié pour son œuvre romanesque ? C'est ainsi que, dans *SMC*, le narrateur nous donne le profil de la mère de Sola en faisant une allusion claire et nette à l'Afrique.

*Sa mère était une femme d'environ quarante ans ; elle accusait la valeur éducative de toutes ces Africaines illettrées qui passent la plus grande partie de leur existence dans les sombres quartiers des centres urbains et qui sont toujours disposées à admirer tout ce qui brille*⁶⁰⁶.

Philombe compare la mère de Sola non à une autre Camerounaise, mais à 'toutes ces Africaines illettrées'. De l'espace / temps camerounais, il passe à l'espace / temps africain. Son roman serait par conséquent destiné surtout aux Camerounais et aux Africains illettrés, et notamment aux Africaines. La mère de Sola, 'disposée à admirer tout ce qui brille' serait-elle ainsi visée et à l'origine de l'échec du mariage de sa fille ?

— *Tu as la chance, Sola, d'être l'épouse de Nkonda, lui disait sa mère d'une voix fière et grave*⁶⁰⁷.

Des compliments d'une Africaine illettrée ! Selon Philombe, il y a urgence à éduquer la femme africaine afin d'assurer une politique / éthique domestique à sa progéniture, qui se résumerait en de bons conseils qui tiennent compte de l'espace / temps de l'ouverture de l'Afrique à la civilisation, à la modernité.

Quant à *BNAM*, il exprime cette ouverture par les noms des pays africains comme Ghana, Guinée, Mali, Algérie, et par ce

... *vieux numéro, mille fois lu, de la Révolution Africaine...*⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ *USBZ, op. cit.*, p. 134.

⁶⁰⁶ *SMC, op. cit.*, pp. 19-20.

⁶⁰⁷ *Idem*, p. 19.

⁶⁰⁸ *BNAM, op. cit.*, p 17

Le titre du journal que lisait Bedi-Ngula en prison est très évocateur. Apparemment, c'était son 'journal de chevet' et sa mémoire. Il ne peut par conséquent l'oublier en prison ou le laisser à un autre détenu. On peut dire que ce journal annonce l'essentiel du roman de Philombe. Il s'agit de la 'révolution africaine' dont le Cameroun n'en constitue qu'un espace / temps choisi à dessein pour abriter et organiser cette révolution. L'on peut se poser la question de savoir de quel genre de révolution africaine Philombe rêve-t-il ? D'une révolution pacifique ou violente ? passive ou active ?

Dans tous les cas, le romancier rêve d'une révolution en Afrique. Il serait ainsi le promoteur d'une esthétique romanesque révolutionnaire 'mille fois lu', autrement dit, bien réfléchie en accord avec les principes éthiques.

En parlant de 'révolution africaine', Philombe privilégie ainsi la non violence dans sa démarche, et semble montrer du doigt sinon condamner fermement tous les chefs africains qui font usage de la violence en guise de révolution.

— ... *J'ai l'impression, Père Marius, que vous n'avez pas encore lu les notes de voyage de Binger ? Vous auriez su, en effet, que Samory vendit quinze mille de ses sujets comme esclaves, afin de se procurer la poudre destinée à combattre son adversaire Tiéba à Sikasso ! On frémit d'horreur quand on sait qu'en une seule journée, il fit égorger cinq mille personnes de tous âges à Bissandougou ! Enfin, ses victimes, d'après Binger, sont estimées à cent mille ! Qu'on aille donc appeler Samory « libérateur nationaliste » cela me ferait bien rire ! Les Abd-el-Kader, les Rabah, les Behanzin étaient des bandits du même acabit⁶⁰⁹ !*

Cette intervention du Commandant Doubi évoque quelques révolutions qui se sont déroulées en Afrique. Toutes sont sanglantes, horribles, et ne cadrent pas avec l'idée que Philombe et beaucoup d'autres Africains se font de la révolution africaine. Pour Philombe, en effet, 'Révolution africaine' n'est pas forcément synonyme de violences, de massacres. D'autres voies existent, ce sont celles-là qu'il faut préconiser, même en période coloniale (*USBZ*), lors des mariages (*SMC*) ou lorsqu'il s'agit des questions d'ordre politique (*BNAM*).

Notre corpus, en contexte africain subsaharien, est principalement ouvert sur trois points :

⁶⁰⁹ *USBZ, op. cit.*, pp. 182-183.

– Il est ouvert aux autres genres littéraires comme la poésie, le théâtre, avec lesquels il est possible de faire une étude comparatiste *féconde*⁶¹⁰. Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling donnent cette précision importante au sujet de ce comparatisme.

*Dans ces conditions il vaut mieux parler d'intertextualité suivant le sens donné, naguère, dans **Poétique** : « Non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens. » [...] J'entends par là que deux textes à priori incomparables, ou apparemment fort lointains l'un de l'autre, deviennent proches par la médiation d'un troisième qui les polarise*⁶¹¹.

En d'autres termes, notre corpus peut être comparé à d'autres textes d'autres genres littéraires qui n'ont pas les mêmes normes de construction et d'objectif.

– C'est aussi un corpus ouvert au troisième millénaire commençant avec ses défis. Citons avec G. Mendo Ze et son équipe :

*... la vie, les mentalités, l'enfant, l'école, la femme, la santé, l'identité, la monnaie, la mondialisation, l'environnement, la ruralité, la ville, la science et la technologie, le droit, la politique, la religion, la langue, la communication, la paix, la solidarité*⁶¹².

Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle nous donne l'essentiel des préoccupations non seulement des Africains subsahariens, mais également du monde. Et presque toutes, se retrouvent, d'une manière ou d'une autre, dans l'œuvre romanesque de Philombe. On peut ainsi considérer cette œuvre comme étant une œuvre à caractère universel.

– Enfin, nous disons que ce corpus est ouvert au dialogue à travers ses divers et différents personnages. En effet, dans *USBZ*, c'est le missionnaire blanc aux prises avec ses ouailles noires ; ce sont les parents, Kuya et Tumbé, en dialogue avec Azombo... ; dans *SMC*, c'est le mari, Nkonda, à couteaux tirés avec sa femme, Sola ; c'est également Linus Ossanga, le catéchiste, en tête-à-tête avec Kara et leurs enfants, Etoga et Manga... ; dans *BNAM*,

⁶¹⁰ *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p.16 et suivantes.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 22.

⁶¹² Gervais MENDO ZE, *20 Défis pour le millénaire*, Paris, Office d'Édition Impression Librairie (O.E.I.L.), 2000, 424 p., p. 7.

suivons les multiples interventions de Bedi-Ngula face à sa mère, Nga Zanga, son épouse, Amvouna, les autorités politiques et administratives, pour ne citer que ces quelques exemples.

Un corpus ouvert à tous les Africains et particulièrement à la jeunesse, autrement dit, à cette couche de la société qui incarne l'Afrique de demain et qu'il faut initier à la politique et à l'éthique aujourd'hui. C'est probablement à ce titre que Philombe a mis Azombo et Andela dans *USBZ*, Sola, Nama, Etoga dans *SMC* et Atouba Caralina dans *BNAM*, pour ne citer que ces jeunes-là, qui mis en exergue représentent la jeunesse camerounaise en particulier, et africaine en général.

Les deux adolescents avaient, l'un et l'autre, délaissé leurs muscles molasses de clergeon et de princesse, et s'étaient taillé les muscles endurants des conquérants de la jungle. L'exemple du missionnaire européen les avait entraînés comme dans un grand courant de dynamisme. Au fil des jours, une mystérieuse transformation s'était progressivement opérée en eux⁶¹³.

Grâce au R. P. Marius, Azombo et Andela vont être initiés non seulement au travail manuel, mais également aux techniques agricoles que le missionnaire va leur apprendre. On a le sentiment que ces deux adolescents attendaient ce moment favorable pour s'appliquer à eux-mêmes une politique / éthique contre la paresse et l'oisiveté, et qui relève de l'éducation. C'est dire qu'avec la jeunesse africaine, il y a lieu d'espérer pouvoir sortir un jour l'Afrique aussi bien du sous développement alimentaire que des autres maux qui la minent.

En réalité, il s'agit pour Philombe d'attirer l'attention des jeunes africains sur les opportunités qui leur sont offertes, c'est-à-dire, les espaces / temps susceptibles de leur procurer 'une mystérieuse transformation en eux' et bien évidemment en Afrique.

En d'autres termes, jusqu'ici, il n'y avait rien à espérer chez ces jeunes gens. Physiquement, matériellement, spatialement et chronologiquement, ils sont *stériles*⁶¹⁴, mais, heureusement, ils vont bénéficier du concours du 'missionnaire européen', c'est-à-dire d'un espace / temps venu d'ailleurs qui a le souci d'en créer d'autres en Afrique. On assiste ainsi non à une domination d'un espace / temps par un autre, mais à un rapport de complémentarité entre les espaces / temps.

Nama et Etoga dans *SMC* ont leur place dans ce contexte africain subsaharien. Ils sont d'ailleurs très représentatifs, car ils entendent rompre avec une certaine politique parentale et une certaine mentalité qui veut que les jeunes soient interdits de fréquenter un espace de jeu et de divertissement comme le 'Club d'Amour' mis sur pied par Ateba Mimba.

⁶¹³ *USBZ, op. cit.*, p. 140.

⁶¹⁴ Jacques FAME NDONGO, *Le Prince et le scribe*, Paris, Berger-Levrault, 1988, 338 p., p. 87.

Le narrateur raconte les préparatifs des deux jeunes gens.

Celui-ci [Etoga] se redressa en s'écriant avec joie :

—Ha haaaaa ? ... Vite ma culotte ! vite ma chemisette blanche ! et vite le fer à repasser ! ... Il faut que je sois prêt à la rencontre de ce soir, à danser avec elle ! ... Lève-toi aussi, fils-de-ma-mère, pour te préparer au « Club d'Amour » !

Comme par enchantement, Nama s'était levé à ces cris d'exaltation. Et comme son petit frère, il se mit à battre des mains en cadence, à esquisser un pas de danse en sifflant un air d'assiko. Les deux jeunes gens s'affolaient ainsi lorsqu'une silhouette s'encadra soudain dans la porte de la chambre, en poussant un grondement :

—À quoi vous préparez-vous ?

C'était père Linus Ossanga ! Un original personnage de soixante ans environ, qui cumulait à Mbani les fonctions de catéchiste et de chef de village...⁶¹⁵

Des préparatifs auxquels Linus Ossanga est absolument opposé, mais qui offrent pourtant une bonne occasion de donner une discipline et une éducation à Nama et Etoga. Malheureusement le 'catéchiste', qui est en même temps 'le chef de village', ne voit pas les choses de cette manière-là. Dans son 'grondement', il rate un espace / temps formateur pour embrasser un autre, fait d'énervement et de colère, mais qui ne profitera pas à Nama et Etoga.

Cette situation ressemble un peu à celle que vit Laye avec sa mère dans *l'Enfant noir*⁶¹⁶ du Guinéen Camara Laye, où il joue avec un serpent, mieux, son malheur. En effet, Laye doit tuer tous les serpents qui viennent à lui, sauf le serpent noir qui se dirige vers la case de son père.

En termes bibliques, on pourrait dire que Laye peut manger de tous les fruits du jardin sauf :

« ... du fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin, Dieu a dit : Vous n'en mangerez pas, vous n'y toucherez pas, sous peine de mort. »⁶¹⁷

En revenant sur *SMC*, Nama et Etoga pourraient aller 'partout' où ils veulent, sauf au Club d'Amour organisé par leur oncle. Leur liberté est en fait réduite.

En contexte africain subsaharien, on pourrait dire que 'tous' les espaces / temps africains sont ouverts à Nama et Etoga à l'exception de celui où ils peuvent se retrouver avec

⁶¹⁵ *SMC, op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁶ CAMARA LAYE, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953, 222 p.

⁶¹⁷ B. J. *op. cit.*, Gn. 3, 3.

d'autres Africains pour se divertir. Il leur faut par conséquent se créer un autre espace / temps et un autre passe-temps.

Ce qui arrive à Nama et Etoga n'est-ce pas le fait de la maladresse de Linus Ossanga qui, malgré ses titres de catéchiste et de chef de village, n'est pas à la 'hauteur' de l'une et de l'autre de ses fonctions. On serait tenté aujourd'hui de lui dire que les années 60 ne sont pas les années 2000, que les espaces / temps ont changé, et qu'il serait temps de se mettre à la page. En d'autres termes, que la politique / éthique parentale consisterait non à réprimander ou à réprimer au moindre geste supposé immoral de la part des jeunes Africains, mais à tenir compte de 'nouveaux' espaces / temps culturels en mesure d'assurer leur épanouissement physique, moral, psychologique...

Philombe ferait ainsi bien partie de ces formateurs ou pédagogues qui ont à cœur de développer chez les jeunes Africains et leurs parents une esthétique politique et éthique, car l'avenir de l'Afrique subsaharienne en dépend.

Atouba Caralina qu'évoque dans le car, sa grand-mère qui l'accompagne à Nkol-Azombo, semble, elle, un produit purement imaginaire, mais qui va lui ravir la vedette pendant quelques moments. Le portrait que le narrateur nous fait de cette jeune fille est remarquable.

— ... *Ah, elle est belle, et obéissante, et pieuse, et elle fréquente un bon collègue. Et puis...*⁶¹⁸

Selon la grand-mère, l'éducation reçue par 'sa fille' (comme elle l'appelle) Atouba Caralina, est un succès sur tous les plans. C'est peut-être même l'incarnation de *la Perle* dont parle le Nigérian Wole Soyinka dans *Le Lion et la Perle* (1959). Ou alors *la perle fine* de l'Évangile de Matthieu 13, 46 pour laquelle le négociant va vendre tout ce qu'il possède pour l'acheter. Esthétiquement, Atouba Caralina n'a rien à envier aux jeunes filles de son âge. Le narrateur semble la citer en exemple, car elle a, et la beauté physique et la beauté morale. C'est un exemple qui fait honneur non seulement à son pays le Cameroun, mais aussi à l'Afrique noire. *BNAM* apparaît ainsi, grâce à Atouba, comme un 'beau' roman, un roman initiatique africain plein d'espoir pour l'avenir des Africains en général et des jeunes africains scolarisés en particulier. Il suggère en définitive une esthétique romanesque de l'initiation de la jeunesse africaine dans la politique / éthique qui semble l'objet des préoccupations de l'ancien instituteur René Philombe.

⁶¹⁸ *BNAM, op. cit.*, p. 181.

En somme, notre corpus apparaît non seulement comme un corpus qui évoque largement les réalités ‘quotidiennes’ de l’Afrique, mais aussi comme un espace / temps littéraire et philosophique qui a besoin d’être encadré par une éthique qui défend et protège ‘les victimes’, c’est-à-dire les révolutionnaires africains non violents, mais actifs. Philombe évoquerait enfin ces pages sombres de l’Histoire de l’Afrique non pour encourager la violence, mais pour au contraire la combattre avec la dernière énergie. Notre corpus en contexte africain subsaharien serait en définitive un espace / temps ouvert à tous les peuples africains avec la particularité de promouvoir une éthique appropriée à laquelle il faut au préalable s’initier.

Corpus pédagogique et didactique

Notre corpus a aussi quelques traits pédagogique et didactique. En effet, nous avons, d’un côté, les apprenants comme Azombo, Andela, Sola et de l’autre les ‘enseignants’ et les ‘éducateurs’ comme le R. P. Marius, le R. P. Baezer et son vicaire, sans oublier Linus Ossanga, le catéchiste et chef de village de Mbani. Mais quel(s) est (sont) le(s) système (s) éducatif (s) que ces enseignants appliquent dans le cadre de leur enseignement, surtout lorsqu’on sait qu’il en existe plusieurs ?

Avec Aan Tjomb, dans une récente étude faite à Yaoundé (Cameroun), on peut citer deux systèmes éducatifs significatifs et représentatifs : le système belge dans *La Salle des profs* (1994) de Liliane Wouters et le français dans *La Salle des professeurs* (2003) de Gaston Paul Effa. Le premier est :

Un sujet bâti sur des méthodes pédagogiques antagonistes, la condition des enseignants, les programmes scolaires au primaire, les relations entre membres de la communauté éducative⁶¹⁹.

Tandis que le second :

⁶¹⁹ AAN TJOMB, (P. J. C.), *Une étude épistémologique de La Salle des profs de Liliane Wouters et de La Salle des professeurs de Gaston Paul Effa à la lumière du système éducatif camerounais*. Mémoire soutenu à l’École Normale Supérieure de Yaoundé en vue de l’obtention du D.I.P.E.S. II, année 2008-2009, 91 p., p. 6.

... met en évidence le statut de l'enseignant, les rapports qui existent entre le personnel enseignant et les administrations concernées, les problèmes de discipline dans les lycées, les programmes scolaires au secondaire⁶²⁰.

Nos 'enseignants' ne font pas leur preuve dans une institution spécialisée comme le lycée, ils n'ont donc pas besoin d'un système éducatif approprié, ils évoluent dans un cadre informel, dans 'l'école de la rue' qui, comme toute école, a néanmoins ses règles et ses modes de transmission des connaissances.

Qu'à cela ne tienne, avec Philombe, on a l'impression que les personnages enseignants et apprenants évoqués précédemment sont porteurs de messages, ils constituent les premiers artisans pédagogiques, et non des moindres, en terme d'éducation et d'avenir de l'Afrique noire en proie aux vicissitudes sociopolitiques, économiques et culturelles. Le corpus romanesque de Philombe apparaît ainsi comme un corpus qui souhaite voir mettre l'accent sur l'éducation et la formation des jeunes mais dans un système éducatif camerounais digne de ce nom. Il semble ainsi dénoncer 'l'école de la rue' (informelle) ou faite au hasard des rencontres 'historiques' avec les missionnaires et la colonisation de l'Afrique. Citons l'exemple d'Azombo qui va apprendre quelques rudiments de la langue allemande auprès des pères à Mvolyé, ou celui d'Andela qui va bénéficier de quelques cours d'agronomie auprès du R. P. Marius.

Ces personnages apprenants de notre corpus ont envie d'apprendre, de s'ouvrir à d'autres cultures et civilisations, mais, il semble leur manquer des structures et des enseignants qui peuvent leur permettre de réaliser leur rêve et surtout d'une volonté politique / éthique des dirigeants camerounais de mettre sur pied un système éducatif adéquat susceptible de répondre aux besoins de la jeunesse camerounaise en particulier et des Camerounais en général.

Notre corpus, à ce niveau, semble ainsi avoir un double objectif : celui d'attirer l'attention sur l'art d'enseigner et celui de faire prendre conscience aux Africains de l'importance d'apprendre, même lorsqu'on a déjà un âge mûr comme Amvouna. En effet, avec Philombe, en Afrique subsaharienne, l'heure est à l'école, c'est-à-dire, aux fondamentaux, à une esthétique / politique / éthique qui consiste à donner l'occasion aux jeunes non seulement de s'instruire mais aussi de se cultiver.

⁶²⁰ *Une étude épistémologique de La Salle des profs de Liliane Wouters et de La Salle des professeurs de Gaston Paul Effa à la lumière du système éducatif camerounais, op. cit., p. 6.*

*Dans la plupart des villages camerounais, on vit coupé du reste du monde par un étroit horizon*⁶²¹.

C'est ce que nous fait remarquer le romancier. En d'autres termes, les enfants, les jeunes et les adultes ne sont pas ouverts au monde. Beaucoup vivent encore dans leur petit cercle fermé, selon les traditions et les coutumes. Il serait ainsi temps que ces villages 'clos' s'ouvrent à l'éducation, à ce qui se passe ailleurs.

La quête de 'l'ailleurs' par opposition à 'l'ici' serait ainsi l'une des préoccupations littéraires et philosophiques de Philombe. Elle constitue un binôme important sans lequel on ne peut parler d'éducation, de formation, car ce que l'on enseigne ou transmet c'est généralement ce qui vient d'ailleurs, c'est ce que l'on a appris et qu'on veut voir désormais fructifier ici. 'Ici', à son tour, devient un nouveau point de départ pour 'l'ailleurs', et ainsi de suite. Autrement dit, la mise en scène de l'ailleurs ne doit pas occulter l'ici, mais il doit essayer de le prendre en compte, autant que possible, en vue de l'enrichir.

C'est dire que Philombe, à travers son œuvre romanesque, a tendance à 'enseigner' et 'éduquer' même au-delà des frontières camerounaises et africaines. Il donne ainsi à celle-ci une dimension universelle. Mais son ambition, semble-t-il, ne serait pas de donner des recettes de pédagogie et de didactique, mais d'amener les principaux acteurs de l'éducation à réfléchir sur les principes susceptibles de faire tache d'huile dans l'acquisition des connaissances venues d'ici et d'ailleurs, et notamment au Cameroun, en Afrique et dans le monde.

C'est probablement à ce titre que le romancier a choisi Azombo et Andela dans *USBZ*, Sola, Nama, Etoga dans *SMC* et Atouba Caralina dans *BNAM*, pour ne citer que ces jeunes personnages, pour souligner l'importance de l'éducation dans sa double dimension pédagogique et didactique. Ces jeunes, en effet, représenteraient la jeunesse camerounaise et africaine 'à l'école' auprès de leurs parents et des étrangers.

Dans *BNAM*, Lili fait savoir à son interlocuteur que Monsieur Tombo

*... possède une solide éducation, lui. Il est docteur en médecine, lui !*⁶²²

En d'autres termes, Monsieur Tombo se distingue des autres Noirs par son savoir. 'L'ailleurs' qu'il a acquis à l'école des Blancs a fait de lui un 'docteur en médecine'. À 'l'ici', il a ajouté 'l'ailleurs'. Par son ouverture à la médecine occidentale, il peut mieux comprendre

⁶²¹ *SMC, op. cit.*, p. 32.

⁶²² *BNAM, op. cit.*, p. 89.

et servir ses compatriotes et même aller à la conquête d'autres 'ailleurs' ou 'ici', synonymes tout simplement d'autres connaissances.

Monsieur Tombo serait ainsi un exemple que Philombe veut donner à ses compatriotes et à ses pairs africains, qui a mission et vocation de prendre en considération ce qui se passe ici tout en allant à la recherche de ce qui se passe ailleurs. Il est le symbole de la conciliation de la science occidentale et des traditions et coutumes africaines.

L'esthétique romanesque de Philombe englobe ici deux espaces / temps imaginaires littéraires (l'ailleurs et l'ici) associés à la pédagogie et à la didactique. Elle s'apparente à une forme d'exotisme, autrement dit, à l'intérêt et à la recherche de ce qui se passe 'ailleurs' pour entretenir et développer ce qui se passe 'ici', sur les plans intellectuel, moral, matériel...

Par ailleurs, nous considérons l'œuvre romanesque de Philombe comme un corpus pédagogique et didactique parce que la politique / éthique qu'elle prône ne concerne pas seulement les jeunes camerounais, elle concerne aussi toutes les autres couches de la population. Il faut par conséquent l'appliquer par tranche d'âge par exemple afin qu'elle devienne l'affaire de tout le monde et de chacun. Éduquer toutes les populations camerounaises à la politique / éthique apparaît à cet égard comme un vœu qui tient le romancier à cœur et un projet national dont il rêve. Sinon qu'est-ce qui justifierait ce propos du narrateur dans *BNAM* ?

Comme tous les autres villageois, Bedi-Ngula comptait les jours fastes où il consommait de la viande ou du poisson. Les produits des pièges tendus par son fils aîné Zanga Joseph se faisaient rares. Le poisson péché [sic] dans les eaux de la Sanaga ou dans un cours d'eau voisin coûtait plus cher que celui vendu en ville et péché [sic] à Kribi ou à Douala, à des centaines de kilomètres. Bedi-Ngula ruminait mille et une pensées. Parfois, il se demandait s'il ne valait pas mieux céder aux attraits de la ville. Il se souvint de ces paroles de Mekinda Colinx disant : « Il y a une loi pour la ville et une loi pour le village. » Et il paraphrasa intérieurement en pensant : « Il y a une vie d'homme en ville et une vie de chien dans le village. »⁶²³

Cette différence de vie au village et à la ville, est due, selon le narrateur et Bedi-Ngula, au fait qu'il existe, au Cameroun, une politique qu'on peut résumer à deux poids, deux mesures. Les populations rurales ne sont pas 'égales' à celles de la ville, pourtant elles sont toutes camerounaises. Ceci, parce que la dimension éthique qui doit veiller sur la justice sociale n'y est pas.

⁶²³ *BNAM*, op. cit., p. 262.

Moralement, il s'agit bien d'un 'péché' que commettent les autorités politiques et administratives. On a l'impression que c'est à dessein que Philombe a écrit 'péché' au lieu de 'pêché'. Il aurait préféré cette écriture non seulement pour indiquer la faute morale à ses compatriotes et aux Africains, comme le ferait un bon pédagogue – didacticien, mais aussi pour désigner habilement les véritables coupables de cette situation d'injustice qui, évidemment, ne sont pas les habitants des eaux comme 'le poisson', mais ses compatriotes.

Par ailleurs, les paroles souvenirs de Mekinda Colinx, 'il y a une loi pour la ville et une loi pour le village' comportent aussi un aspect pédagogique et didactique important. Elles résonnent comme une réponse de catéchisme, une vérité absolue, à laquelle on ne peut rien ajouter ni retrancher, mais qu'il faut essayer tout simplement de s'approprier, de s'en convaincre. ' Il y a une vie d'homme en ville et une vie de chien au village', en est le résultat et la compréhension de Bedi-Ngula. Mekinda Colinx pourrait se féliciter que son enseignement a bien pris et qu'il est un enseignant efficace. Car il a fait passer son enseignement au moment où il fallait le faire, comme il devait le faire, en tenant compte de celui à qui il était proposé. Il reste une seule chose à Bedi-Ngula c'est de le 'ruminer', c'est de le 'paraphraser' tel qu'il l'a brillamment fait.

Or, cette pédagogie et cette didactique semblent faire défaut à beaucoup de personnes au Cameroun et en Afrique, ou alors ces théories sont insuffisamment mises en valeur. Philombe serait par conséquent l'un des promoteurs de ces sciences de l'éducation dans notre corpus, surtout qu'il donne l'impression de faire de la thématique de la politique / éthique un enseignement prioritaire pour toutes les catégories sociales, aussi bien camerounaises qu'africaines. Le romancier, en effet, s'inscrit en faux contre cette éducation que J. Wilbois décrit dans son ouvrage *Le Cameroun*⁶²⁴.

⁶²⁴ À dix ans, il [l'enfant] ne rentre pas tous les soirs dans la case. On ne s'inquiète pas. On ne s'indigne pas. Il n'avait pas à demander de permission. Cependant il est parti avec un copain, par la brousse, pour trois ou quatre jours, il sera reçu dans d'autres villages, avec l'hospitalité qu'on accorde à tout voyageur, et il rentrera quand il aura assez du pays. Ainsi l'éducation de ces petits Noirs ressemble à celle des petits animaux : sollicitude, d'abord ardente, qui s'éteint avec les années. En France, les parents restent penchés sur leurs enfants jusqu'à leur adolescence ; nos mères sont plus esclaves à leurs foyers qu'une Africaine sur les champs. [...]

Toutefois, dans cette liberté précoce, l'enfant reçoit, sans qu'on y tende, une formation ; ce sont les circonstances qui nous élèvent le mieux ; l'éducation la plus puissante est celle qui se passe d'éducateur ou plutôt celle où l'éducateur s'attache à constituer pour son élève un milieu. Mais c'est aussi celle de l'anarchie. L'enfant, garçon surtout, doit se débrouiller. [...] Au hasard, il imite tout. Il imite donc aussi ce qu'il voit que font ses parents, car bien des cases n'ont pas de cloisons et tous les murs ont des trous.

De ces deux traits opposés, le premier, la soumission, s'efface, le second, l'initiative, s'accroît peu à peu. Les Blancs en sont la cause. Boy, manœuvre, employé même, le petit Noir a désormais cent façons d'échapper à l'autorité paternelle, qui, à son tour, exige d'autant moins qu'elle sait [sic] devoir moins obtenir. La faible cohésion du groupe familial se relâche d'année en année. Et c'est dans l'éducation qu'on trouve la cause première de ces traits contradictoires, qui constituent l'actuelle crise de la société camerounienne [sic].

Telle est l'éducation qu'on donnait aux petits Camerounais au temps de Wilbois, aujourd'hui, avec Philombe, les temps ont changé, il faut proposer autre chose : une pédagogie et une didactique qui sauraient tenir compte de l'âge, des enseignements, du milieu, bref, du contexte camerounais en particulier, et de celui africain en général. Car, effectivement, il y a 'crise de la société camerounienne [sic]'. Et cette crise ne peut être jugulée, selon Philombe, qu'avec l'avènement de l'esthétique de la politique / éthique qui résonne dans son œuvre romanesque.

L'esthétique romanesque de Philombe apparaît ainsi comme une école de principes, une promotion de valeurs susceptibles de hâter une révolution, un changement au niveau des mentalités, à court, moyen et à long terme. Avec son caractère initiatique parfois choquant, et même bouleversant, le romancier fait ainsi de la littérature un moyen privilégié pour lutter contre toute forme d'inertie, d'attitude béate concernant l'enseignant et l'apprenant. Il s'agit, en un mot, d'une esthétique romanesque dont la beauté réside à la fois sur l'engagement et le changement de la politique en matière de l'éducation en vigueur au Cameroun et en Afrique.

Ainsi, on n'aura peut-être pas à chercher de bouc émissaire, à soutenir certains préjugés défavorables, à entretenir des complexes à l'égard de la race noire, des peuples africains dont les prophéties sont souvent étonnantes, en littératures francophones.

Corpus prophétique

Selon Le Robert illustré de 2012, un prophète est une *personne inspirée par la divinité, qui prédit l'avenir et révèle des vérités cachées*. Dans le deuxième sens qui fait allusion à la Bible nous retrouvons les énoncés, *nul n'est prophète en son pays* et *prophète de malheur*. Au moins un de ces énoncés, sinon tous les deux, figure dans les récits de notre corpus.

Nga-Zanga et Amvouna

... remplies d'admiration pour lui [Bedi-Ngula] [...] lui lançaient à tout bout de champ : « Tu es un prophète ! » Et lui, en leur rendant le sourire, de répliquer : « Un prophète de malheur ! »⁶²⁵.

⁶²⁵ BNAM, *op. cit.*, p. 307.

D'une manière ou d'une autre Bedi-Ngula est un prophète. Et pourquoi pas Philombe lui-même ? Notre préoccupation, ici, est donc de voir dans quelle mesure il ne serait pas possible de dire que *SMC*, *USBZ* et *BNAM* constituent un corpus romanesque prophétique ?

Notre préoccupation est d'autant plus grande qu'il ne peut y avoir de pédagogie et de didactique sans enseignant, c'est-à-dire, sans 'prophète', sans livre du maître, autrement dit, sans corpus. En d'autres termes, peut-on affirmer ou infirmer que Philombe joue le rôle de prophète dans l'esthétique de son œuvre romanesque pour ses compatriotes et les Africains au sud du Sahara ?

Vraisemblablement habité par un souci de changement, de révolution, dans ses trois romans, Philombe, semble être inspiré par les muses auxquelles il devra rendre des comptes un jour. Car ce qu'il dit, en réalité, ne vient pas de lui, il est juste un intermédiaire, un porte-parole entre le public appelé à découvrir son message contenu dans le corpus et les muses. C'est donc par devoir qu'il a pris sa plume pour écrire et non pour se divertir tout simplement. On pourrait rapprocher ces paroles du livre du Deutéronome au devoir de René Philombe :

« ... Je leur susciterai, du milieu de leurs frères, un prophète semblable à toi, je mettrai mes paroles dans sa bouche et il leur dira tout ce que je lui ordonnerai. Si un homme n'écoute pas mes paroles, que ce prophète aura prononcées en mon nom, alors c'est moi-même qui en demanderai compte à cet homme. Mais si un prophète a l'audace de dire en mon nom une parole que je n'ai pas ordonné de dire, et s'il parle au nom d'autres dieux, ce prophète mourra. »⁶²⁶

Comme auteur du corpus qui nous intéresse, Philombe semble accomplir sa mission prophétique auprès des siens en dépit de ce qui pourrait lui arriver. Sa trilogie romanesque peut ainsi être considérée comme l'ensemble des paroles, des vérités, à transmettre absolument, sinon, il 'mourra'. Or le romancier, à ce qui nous semble, veut vivre, pas simplement physiquement, mais littérairement et spirituellement. Il doit ainsi rester fidèle au message reçu et aux muses.

Que Bedi-Ngula par exemple soit aujourd'hui ancien maquisard ou qu'il redevienne nouveau maquisard demain, constituerait par conséquent une trajectoire normale prophétique à laquelle il ne peut pas se dérober. Son métier de prophète lui commande d'aller jusqu'au bout, malgré vents et marées.

⁶²⁶ B. J., *op. cit.*, A. T., Dt. 18, 18-20.

C'est sans doute à ce titre que Linus Ossanga, dans *SMC*, joue ce rôle délicat et ingrat dans sa famille auprès de Kara, Nama et Etoga, chez Sola et Nkonda, et même au Club d'Amour.

Stupeur générale. Chuchotements d'horreur partout dans la cour. Les joueurs de guitare arrêtent de jouer et les danseurs de danser. Etoga et Nama veulent prendre la fuite ; mais une vocifération s'abat sur eux comme un assommoir :

— Un mouvement ! et je cingle de mon rosaire ! et vous saurez sur l'heure que c'est bien à Dieu Tout-Puissant que vous devez votre petite existence⁶²⁷ ! ...

Le catéchiste et 'prophète' Linus Ossanga vient de faire son apparition au Club d'Amour, non pour danser, mais, bien évidemment, pour jouer son rôle de prophète. Il est furieux de trouver ses propres enfants prendre part à ces réjouissances populaires diaboliques. Il veut les 'cingler de son rosaire' pour les exorciser, c'est-à-dire, leur enlever le mauvais esprit qui semble les habiter. Linus Ossanga apparaît ainsi comme un prophète qui n'a pas que sa parole pour exprimer la volonté de Dieu, il a aussi 'son rosaire' 'magique'.

Le R. P. Marius, dans *USBZ*, a à peu près les mêmes pratiques prophétiques.

Naguère au cours de ses tournées effectuées à travers les villages de sa paroisse, il menait une inlassable croisade contre les danses indigènes. Il y consacrait la plupart de ses sermons. Il faut avouer que ceux-ci n'étaient guère entendus qu'entre les quatre murs de la chapelle. Finis la messe et les sermons, toute la populace ne résistait pas à la tentation, la nuit venue, d'aller noyer leurs soucis dans l'allégresse collective, bruyamment alimentée par les tam-tams ou les balafons. Et lui, après avoir gigoté dans son lit, n'hésitait pas à se lever, à s'engouffrer certaines nuits dans les ténèbres, armé de sa carabine et « pan ». Puis c'était un silence inquiétant. Arrivé près des lieux, le curé de Mvolyé visait en l'air. À la détonation du fusil, les danseurs nocturnes se dispersaient sans demander leur reste...⁶²⁸

Le R. P. Marius, qui tient lieu de prophète ici, est, comme Linus Ossanga, contre 'les danses indigènes'. C'est un prophète qui fait 'des sermons', mais qui a aussi 'sa carabine' pour lui venir en aide, pour faire passer son message, en cas de besoin. Car, son message 'prophétique' qui doit absolument passer même si 'la populace ne résistait pas à la tentation, la nuit venue, d'aller noyer (ses) soucis dans l'allégresse collective bruyamment alimentée par les tam-tams et les balafons'.

⁶²⁷ *SMC*, op. cit., p. 29.

⁶²⁸ *USBZ*, op. cit., p. 74.

En faisant intervenir la plupart de ses personnages comme des prophètes, Philombe semble non seulement rappeler l'importance du ministère de la parole à ses pairs d'Afrique noire, mais également les risques de ce métier. En effet, le prophète doit savoir encourager quand il le faut, et aussi et surtout avoir le courage de dénoncer, de condamner le mal que ses compatriotes font. C'est sans doute à ce titre que Philombe s'intéresse aux problèmes de société dans son œuvre romanesque. On a l'impression qu'il tient plus à jouer son rôle de prophète, malgré vents et marées, qu'à se taire, car son silence pourrait être interprété comme une lâcheté ou alors une complicité.

Il accorde ainsi à la littérature en général et au roman en particulier une vocation prophétique qui doit en principe faire changer les mentalités en Afrique noire. Philombe serait ainsi contre ces prophètes qui ne jouent pas leur rôle de prophètes par peur de représailles ou qui sont des adeptes de l'immobilisme, de l'inertie. On pourrait, dans une certaine mesure, les qualifier de traîtres et d'adeptes d'une certaine 'littérature désengagée' où les œuvres d'art comme celles de Philombe n'auraient pas de valeur aussi bien sur le plan de la forme que du contenu.

Selon l'auteur de *SMC*, *USBZ* et *BNAM*, la fiction romanesque irait ainsi de pair avec la 'prophétie romanesque', car cette dernière semble sortir le roman de son côté rêveur, passif, pour lui donner un caractère vivant, opérationnel.

Corpus emblématique

Nous entendons par le terme 'emblématique', ce qui représente quelque chose de manière forte. Il s'agit du second sens que le Robert illustré de 2012 donne à ce mot. Ceci veut dire qu'à travers les lignes qui vont suivre, il s'agit de relever quelques traits représentatifs de l'œuvre romanesque de Philombe concernant la littérature camerounaise en particulier et les littératures francophones subsahariennes en général.

Écrite entre les années 50 et 2000, l'œuvre romanesque de Philombe marque en quelque sorte les débuts de la littérature camerounaise et les moments actuels où celle-ci est soumise à notre critique. Elle représenterait ainsi l'histoire de la littérature du Cameroun que les théories et les thématiques coloniales et postcoloniales, la politique, la tradition, la condition féminine, ont beaucoup influencée.

C'est dire combien notre corpus évoque de sujets littéraires et philosophiques qui sont toujours aujourd'hui d'actualité, qu'il continue à alimenter bon nombre de débats et à inspirer les écrivains camerounais.

Avec son caractère imagé, on peut comparer ce corpus au *langage des sages*⁶²⁹ africains dont nous n'avons ici que trois paroles, entendons, trois œuvres romanesques : *Soloma chérie*, *Un sorcier blanc à Zangali* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*.

Copieusement émaillé de proverbes, de devinettes, d'allusions, d'euphémismes, de digressions, de plaisanteries [sic], il [le langage des sages] instruit autant qu'il divertit. Il a le don de piquer l'attention de l'auditeur, d'entretenir l'angoisse dans les esprits. L'un de ses grands mérites, c'est de ne jamais lasser l'oreille. Cela jusqu'au moment où, riche en figures de mots ou pensées, le discours lève progressivement le voile sur l'intrigue et livre le mystère du dénouement. Cette rhétorique, il est vrai, entretient la chaleur humaine sous les « cases à palabres ». Un véritable sport intellectuel⁶³⁰.

En d'autres termes, notre corpus est multiforme et 'riche' : 'il instruit autant qu'il divertit'.

Il représente autant la littérature camerounaise que toutes les autres littératures francophones de l'Afrique subsaharienne. C'est, en un mot, leur incarnation, leur miniaturisation, leur emblème, synonyme d'une esthétique romanesque de René Philombe.

⁶²⁹ *BNAM, op. cit.*, p. 199.

⁶³⁰ *Idem*, p. 199.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il importait, dans le cadre de la présente étude, de mettre en lumière les spécificités de l'écriture de René Philombe, une esthétique qui jette un regard nouveau sur la poétique des œuvres d'inspiration négro-africaine... À travers le réinvestissement du contexte culturel, géographique et historique de l'Afrique, et par ricochet du Cameroun, il a été agréable de relever combien de l'écriture à la réception, l'œuvre de René Philombe fait de l'espace et du temps le fatum d'une problématique complexe des réalités dynamiques de l'Afrique.

L'écrivain et le lecteur se sont révélés comme les principaux acteurs de l'œuvre romanesque dont le romancier est le concepteur et l'ingénieux metteur en scène. Ayant chacun son espace et son temps, ils apparaissent comme deux acteurs interdépendants artisans de l'esthétique romanesque de René Philombe que nous percevons déjà par ses 'seuils romanesques'. De ces seuils, René Philombe n'a rien omis des moyens artistiques capables d'en faire un élément esthétique de son œuvre, nous les considérons, non comme une entrée en matière, ou tout simplement un avant-goût des ses romans, mais comme vraiment déjà de l'art qu'il faut prendre en compte. Le romancier nous montre par là qu'il est bel et bien un artiste, un artiste littéraire qui sait prendre soin de la forme de ses œuvres.

C'est ainsi que les péritextes éditorial et auctorial n'ont pas manqué d'intérêt dans cette recherche. Ils nous ont permis de réaliser que le contenu d'*Un sorcier blanc à Zangali*, *Sola ma chérie* et *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard* n'était que le prolongement et l'amplification de leur forme. Beaucoup d'éléments esthétiques déchiffrables et suggestifs nous en sont donnés à titre de preuve. Les seuils romanesques chez Philombe seraient ainsi tout aussi importants que les textes qui les accompagnent. Ils constituent en quelque sorte les 'entrées' d'un repas.

Dans la présentation de chacun des romans nous avons relevé les acteurs : qu'ils soient personnages, lieux, qu'ils soient faune et flore. Cela nous a permis de mettre en évidence le nombre élevé de personnages, plus masculins que féminins, surtout camerounais ou africains aux noms empruntés à l'ethnie territoriale et à la langue ewondo dont nous avons pris soin de donner la signification en français. Les tableaux que nous avons élaborés ne sont pas des pauses dans l'écriture mais ils sont là pour concrétiser nos observations. Nous avons reconnu en René Philombe un écrivain amoureux de son pays et soucieux de le mettre en scène en utilisant toutes les formes de l'art : les métaphores, les proverbes, les comparaisons, les

‘camerounismes’, les chants et les danses... témoins d’un environnement enchanteur ont été convoqués pour participer à la transformation du lecteur et célébrer le contexte camerounais de son œuvre.

Dans *Un sorcier blanc à Zangali*, nous avons noté de nombreux personnages (tableau 1) que nous avons divisés en deux groupes : les personnages administratifs et étrangers (tableau 2) et les personnages autochtones (tableau 3). La plupart de ces personnages portent des noms significatifs (tableau 4), quelques uns ont été fabriqués par l’auteur. René Philombe traduit ainsi sa volonté de regrouper, pour la cause de son esthétique romanesque, les personnages identifiables et les anonymes, ceux qui sont visibles et ceux qui sont invisibles, ceux qui ont une appartenance religieuse et ceux qui n’en ont pas...

Des noms de lieux (tableau 5) dont les villages occupent une place visible, avoisinent une faune et une flore abondantes (tableau 9). Il ne s’agit pas d’accumulation d’éléments naturels ou d’espaces mais de la représentation de l’environnement de ce ‘roman colonial’, tel que nous l’avons dénommé, où les populations de Pala, Béti-Belongo, Zangali exercent l’art oratoire avec admiration (lexique des proverbes).

Sola ma chérie, le ‘roman d’amour’ de René Philombe, présente la même architecture. Dans un premier temps, nous avons inventorié tous les personnages (tableau 1), il est apparu que trois seulement sont étrangers (tableau 2). Après le constat de ce tableau, une étude des noms des personnages et des lieux a attiré notre attention : C’est l’objet des tableaux 3 et 4 de ce travail, auquel nous avons ajouté les lexiques de mots *ewondo* (tableau 6 et 7), pour certains écrits en italique, et ceux de la faune (tableau 9) et de la flore. (tableau 10).

Cette œuvre apparaît comme une œuvre d’art où tout concourt à mettre en évidence la dualité entre Sola et Nkonda, synonyme d’une certaine esthétique romanesque que l’espace / temps va attaquer et déstabiliser. Nous n’allons ainsi ‘consommer’ cet amour avec les principaux intéressés que partiellement. Une esthétique du destin ou de la fatalité aura pesé sans doute de tout son poids dans ce mariage, mais aussi la ‘politique’ qui avait son mot à dire.

Bedi-Ngula, l’ancien maquisard, semble répondre à cette préoccupation. C’est ainsi que les personnages étrangers (tableau 2), féminins (tableau 3), étrangers aux Betis (tableau 4), et ceux beti proches de René Philombe (tableau 5) vont dans le sens de cette politique / éthique sur laquelle nous avons insisté tout au long de cette recherche, et qui passe aussi par des noms *ewondo* ayant une signification (tableau 6). L’étude des noms de lieux (tableau 7), et les lexiques des sobriquets (tableau 8), des proverbes et adages, des ‘camerounismes’

(tableau 10), des énoncés récurrents (tableau 11), de la faune (tableau 12), et de la flore (tableau 13) vont eux aussi produire du sens.

À cette profusion du dispositif de l'environnement de René Philombe, nous n'avons pas manqué d'ajouter les autres caractères remarquables que sont la poésie, les danses, les objets d'art, les rites et les expressions bibliques (chap. 5)...

Ainsi, la multiplicité des principes que René Philombe a mis à la disposition de ses lecteurs pour, non seulement faire une démonstration de l'esthétique romanesque dans son roman, mais également pour traduire un style propre à créer le décor et à valoriser l'environnement.

Dans l'œuvre de René Philombe nous pouvons remarquer que les trois romans présentent une répétition d'éléments relevant la richesse des espaces parcourus et créant de ce fait une certaine unité. Ils obéissent à la logique des ressemblances et des dissemblances, que ce soit sur le plan des personnages, des lieux, de la faune et de la flore (chap. 6). On se croirait devant un seul et même roman contenu dans l'espace et le temps dont le récit est divisé en trois parties, et dont *BNAM* est le point culminant avec son message qui tourne autour de la politique / éthique que semble prôner le romancier.

En approchant l'œuvre romanesque de René Philombe de l'intérieur, on se rend aussi compte que son esthétique s'appuie sur des principes poétiques, philosophiques, stylistiques, sociologiques, anthropologiques incontestables. Ces fondements s'inspirent de la culture africaine et de la culture européenne. Il s'agit d'un passage obligé au terme duquel on a affaire à une esthétique de la compromission, du métissage culturel. Cette œuvre apparaît complexe comme un mélange culturel que Philombe propose au public camerounais, africain, en quête de savoir être, de savoir vivre, de savoir faire aujourd'hui et à l'avenir. C'est une 'panacée' en mesure de 'résoudre' la problématique de la colonisation (*USBZ*), celle de l'amour (*SMC*), avec une seule et même recette l'esthétique politique / éthique (*BNAM*).

René Philombe accorde ainsi des pouvoirs aux œuvres d'art et à tout ce qui a trait à l'art, car il y voit, à travers ces derniers, un signe et un début de solution à nos ambitions d'ordre littéraire, politique, et autres. C'est, en un mot, l'art ou l'œuvre d'art, d'abord au service du Cameroun et au service de tous et de chacun.

Ici, nous sommes revenu tour à tour sur le fait colonial, en tant qu'espace / temps révolu, sur les sentiments, en tant qu'ils sont marqués par les désirs utopiques et dystopiques, et enfin sur la cité, en tant qu'elle évolue entre les années 60 et 2000. Trois espaces / temps fondamentaux traversent l'œuvre romanesque de Philombe et en créent non une seule

esthétique romanesque, mais plusieurs. Nous avons intitulé ‘étude diachronique’ cette partie de notre recherche.

Quant à l’aspect synchronique ou l’entre-texte romanesque de Philombe, nous nous sommes penché sur trois principes essentiels qui président à son œuvre, à savoir, la dualité, la résistance et la politique / éthique. Le romancier, en ‘bon’ artiste, semble avoir privilégié ces théories pour véhiculer efficacement son message. Il n’exclut aucune forme de résistance dont parle S. Atangana Essomba dans son ouvrage⁶³¹.

Ceci aboutit, bien évidemment, à une esthétique romanesque de la dualité, de la résistance et de la politique / éthique. En d’autres termes, l’esthétique romanesque de René Philombe en contexte camerounais est pluridimensionnelle. Autant elle peut être pacifique, autant elle peut être violente ; autant elle peut être active, autant elle peut être passive, mais avec pour principal objectif d’apporter du changement au Cameroun, sur les plans sociopolitique, économique, culturel...

La littérature en général, et l’esthétique romanesque de René Philombe en particulier, apparaissent ainsi comme une arme de combat pour les générations présentes et futures.

De toutes ces investigations, nous pouvons dire que René Philombe utilise dans son œuvre plusieurs langages esthétiques : des données linguistiques écrites, des manifestations gestuelles savantes, des instruments de musique, des chants, des figures pouvant témoigner d’une tradition de sculpture sur bois... Nous ne pouvons qu’être fascinés par ce foisonnement de langages esthétiques dans toute son œuvre ; ceci nous permet de deviner un environnement artistique / esthétique riche qui ne pouvait que l’impressionner lui-même et qu’il n’a pas voulu laisser muet et sombrer dans l’oubli.

Toutes ces traditions esthétiques, lien entre le visible et l’invisible, représentent l’essentiel d’un peuple, le peuple camerounais : son âme. Elles ne donnent leur sens et n’acquièrent leur dimension esthétique que lorsqu’elles sont portées à la connaissance du public d’où elles émanent. Les garder jalousement chez soi, c’est leur refuser un droit inhérent à leur condition, et même les méconnaître et les tuer dans une certaine mesure.

Avec sa plume, le romancier crée, un peu comme le sculpteur ou le forgeron. Il joue le rôle d’intercesseur. Seulement, la beauté de son œuvre d’art sert-elle fidèlement celui qui l’interprète ? Saurons-nous, même en essayant de la placer dans le contexte où elle a été créée, lui éviter toute trahison et toute dépréciation ? N’est-elle pas aussi impénétrable que l’est un masque africain sans la danse qui l’accompagne ?

⁶³¹ *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais, op. cit.*

René Philombe a placé l'homme dans son milieu camerounais commun à toute l'Afrique subsaharienne, avec son climat équatorial, sa faune et sa flore, ses forêts souvent hostiles, et où l'animal sauvage est tout proche. Ces cités, ces villages, que fait parcourir René Philombe à son lecteur, délivrent leur mode de vie, leurs coutumes, leur population, mais aussi leurs artistes qui se déplacent de lieu en lieu tel un joueur de *mvet* : à la fois instrument et chant, union esthétique de la musique et du chant. Il n'est donc pas singulier de penser que René Philombe ait voulu mêler tradition et évolution, laissant aux générations futures la dure tâche de sauver l'une et de poursuivre l'autre. À ce sujet, le titre de son roman *Un sorcier blanc à Zangali* est très significatif, en réalité : où est la 'sorcellerie' du sorcier et où est la 'rationalité' du raisonneur ?

Nous l'avons dit, le milieu équatorial est hostile et il faut conjurer ses forces. Les sociétés africaines fonctionnaient en produisant leurs propres fondements, et René Philombe ne veut pas nous laisser faire l'erreur de nier que l'esthétique fait partie intégrante de cette construction comme dans toutes les sociétés, qu'elles soient africaines ou autres. Chaque art en tant qu'il parle et récapitule le monde est révélateur de ce monde.

C'est l'occasion pour nous de souligner que nous n'avons pas la prétention d'avoir tout dit sur l'esthétique romanesque de René Philombe. Nous avons tout simplement ouvert un chantier qu'il faut continuer à explorer, surtout quand c'est l'Homme qui y occupe le premier rang. Cet Homme tiraillé de part et d'autre, mais qui reste et demeure fondamentalement beau. Au lieu donc de parler de l'esthétique romanesque de René Philombe, on pourrait bien parler de l'esthétique de l'Homme. Cette esthétique, certes, nous est généralement servie au premier contact avec les autres, mais, elle l'est davantage lorsque nous essayons d'aborder son côté métaphysique, c'est-à-dire, son être profond.

Pour y accéder, il faut emprunter des passerelles ou des poétiques qui convergent vers ce noble objectif. L'organisation et la solidarité des poétiques semblent ainsi un passage obligé pour apprécier l'Homme, le revaloriser, depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours, en passant par certaines institutions millénaires comme le mariage et certaines traditions et coutumes, non seulement au Cameroun, mais également en Afrique au Sud du Sahara.

Sola ma chérie, Un sorcier blanc à Zangali et Bedi-Ngula, l'ancien maquisard apparaissent ainsi comme diverses présentations et représentations de l'Homme dans l'espace et le temps, aux prises avec les contingences de la vie quotidienne. Contingences au bout desquelles l'espoir est toujours au rendez-vous. Autrement dit, toute l'esthétique romanesque de Philombe, que ce soit celle de la résistance, de la violence, de la paix, du bonheur, du malheur... revêt un caractère de changement, de révolution porteur des lendemains meilleurs.

La laideur pourrait ainsi se changer en beauté, le pire en meilleur, le malheur en bonheur... Et ce qui est déjà et suffisamment beau le rendre encore plus beau. On passerait ainsi d'un camp à un autre toujours animé de cet espoir de renouvellement, de passage à un degré supérieur.

Synonyme de beau, l'esthétique romanesque de René Philombe serait donc aussi synonyme de tout ce qui est bon, de tout ce qui est bien, bref, digne de valoriser l'Homme, sur tous les plans. C'est une esthétique qui n'est pas donnée d'avance, sauf par les apparences, mais qu'il faut rechercher, conquérir ; qui tient celui ou celle qui veut en tirer profit toujours en haleine. Il faut travailler sans cesse pour la reconnaître, car elle 'sort' à la fois de 'l'intérieur' (contenu) de l'œuvre romanesque et de 'l'extérieur' (forme), et réciproquement. Elle serait par conséquent à cheval entre le visible et l'invisible, entre ce qui est physique et ce qui est au-delà du physique (métaphysique).

Cette esthétique romanesque de René Philombe ne concourt-elle pas à faire prendre conscience à l'Homme de sa grandeur qui ne serait pas moins élevée que la beauté de son environnement. La lutte pour sa survie, pour la préservation de ses libertés ne conduit-elle pas l'Homme à se reconnaître lui-même et à développer une éthique de ses comportements envers son milieu et envers son semblable.

Ainsi René Philombe, après avoir reconnu la beauté de l'Homme libéré, uni à son milieu, pourrait universaliser son esthétique éthique de l'Homme. C'est une esthétique qui fait de l'art en littérature en général, et de l'art romanesque en particulier une quête permanente, une enquête passionnée et une conquête laborieuse pour et avec l'Homme. Qui est cet Homme ? C'est « L'Homme qui te ressemble » de René Philombe lui-même :

*J'ai frappé à ta porte
J'ai frappé à ton cœur
Pour avoir un bon lit
Pour avoir un bon feu.
Pourquoi me repousser ?
Ouvre-moi, mon frère ! ...*

*Pourquoi me demander
Si je suis d'Afrique,
Si je suis d'Amérique,
Si je suis d'Asie,
Si je suis d'Europe ?
Ouvre-moi, mon frère ! ...*

*Pourquoi me demander
La longueur de mon nez,
L'épaisseur de ma bouche,
La couleur de ma peau*

*Et le nom de mes dieux ?
Ouvre-moi, mon frère ! ...*

*Je ne suis pas un Noir,
Je ne suis pas un Rouge,
Je ne suis pas un Jaune,
Je ne suis pas un Blanc,
Mais je ne suis qu'un Homme.
Ouvre-moi, mon frère ! ...*

*Ouvre-moi ta porte,
Ouvre-moi ton cœur
Car je suis un Homme,
L'Homme de tous les temps,
L'Homme de tous les cieux,
L'Homme qui te ressemble ! ...⁶³²*

Yaoundé, (1977).

René Philombe en écrivant ce poème renvoie l'Homme à lui-même et à sa Vérité d'Être dépendant de son milieu et dépendant de l'Autre. L'Homme, cherchant l'ultime reconnaissance, l'alliance parfaite avec le monde, doit nécessairement se tourner vers celui qui lui ressemble, lui donner sa place, sa noblesse, sa dignité universellement.

Ce beau poème c'est-à-dire une esthétique du poème résume en quelques vers l'esthétique romanesque de René Philombe et consacre la science littéraire comme un motif de fierté, d'élégance, où notamment la politique / éthique est à l'honneur pour changer la face du Cameroun, celle de l'Afrique et du monde en ce début du troisième millénaire.

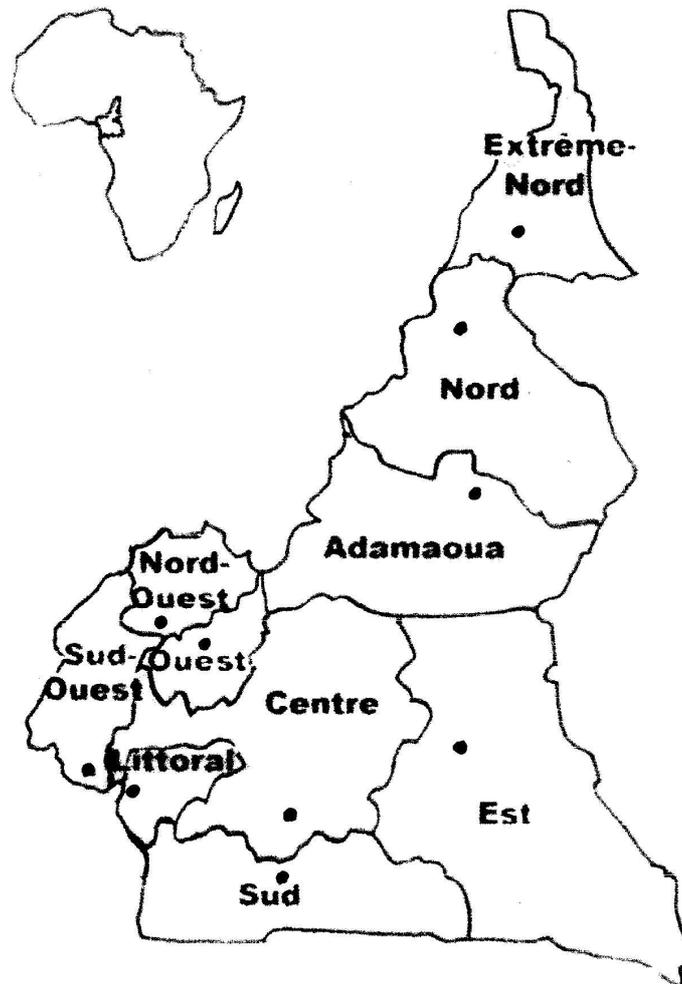
⁶³² René PHILOMBE, *L'homme qui te ressemble*, Yaoundé, 1977, www. Africultures. Com.

ANNEXES

Carte de l'Afrique



Cameroun – Carte des régions

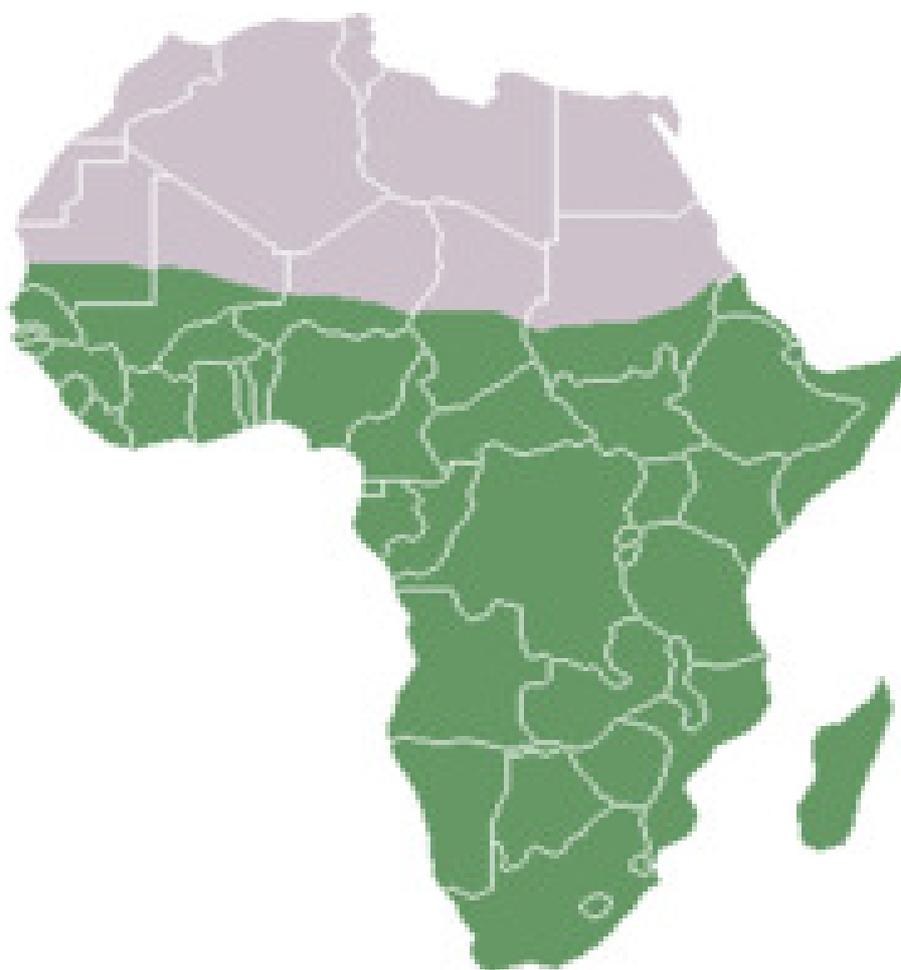


(lecameroun.net)

Les 10 régions camerounaises et leurs chefs-lieux :

Extrême-Nord : Maroua ; Nord : Garoua ; Adamaoua : Ngaoundéré ; Centre : Yaoundé ; Nord-Ouest : Bamenda ; Ouest : Bafoussam ; Sud-Ouest : Buéa ; Littoral : Douala ; Est : Bertoua ; Sud : Ebolowa.

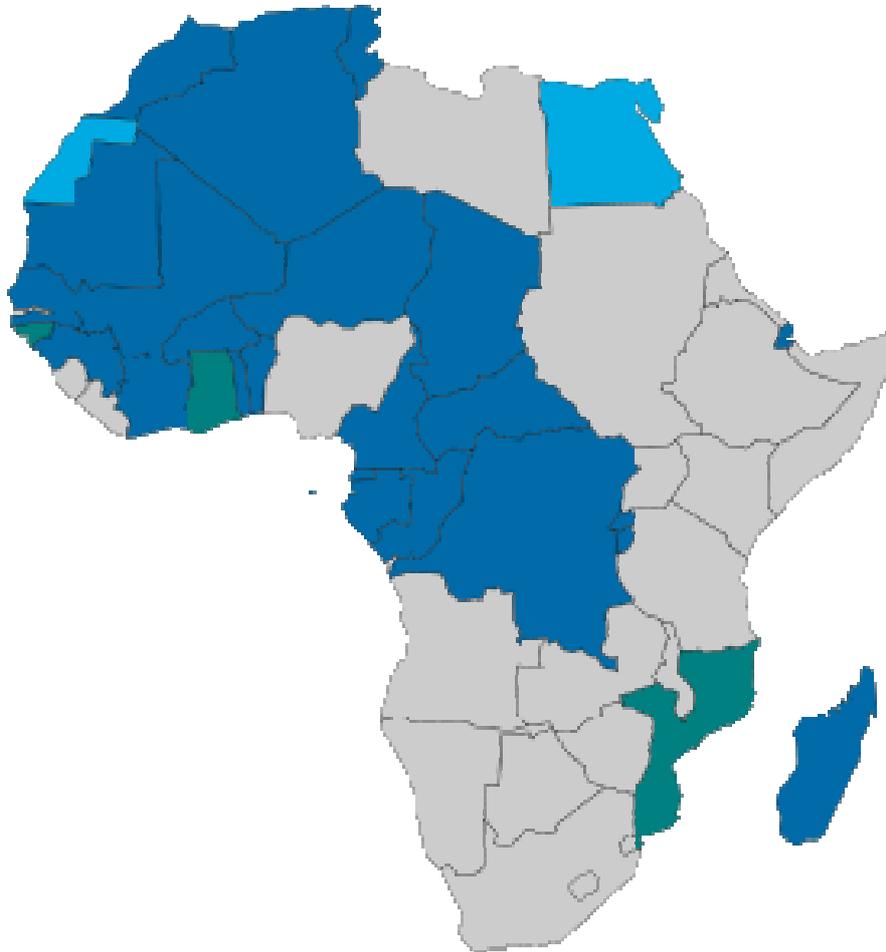
Afrique subsaharienne



(fr.wikipedia.org/wiki)

Pays de l'Afrique sub-saharienne : Afrique du Sud ; Angola ; Bénin ; Botswana ; Burkina Faso ; Burundi ; **Cameroun** ; Comores ; Côte-d'Ivoire ; Djibouti ; Érythrée ; Éthiopie ; Gabon ; Gambie ; Ghana ; Guinée ; Guinée Équatoriale ; Guinée-Bissau ; Îles du Cap-Vert ; Kenya ; Lesotho ; Libéria ; Madagascar ; Malawi ; Mali ; Maurice ; Mozambique ; Namibie ; Niger ; Nigeria ; Ouganda ; République Centrafricaine ; République Démocratique du Congo ; République du Congo ; Rwanda ; Sao Tomé et Príncipe ; Sénégal ; Seychelles ; Sierra Leone ; Somalie ; Soudan ; Swaziland ; Tanzanie ; Tchad ; Togo ; Zambie ; Zimbabwe.

Afrique francophone



(fr.wikipedia.org/wiki)

États africains où le français est une langue officielle :

Bénin ; Burkina Faso ; Burundi ; **Cameroun** ; Comores ; Côte d'Ivoire ; Djibouti ; Gabon ; Guinée ; Guinée équatoriale ; Madagascar ; Mali ; Niger ; République centrafricaine ; République démocratique du Congo ; République du Congo ; Rwanda ; Sénégal ; Seychelles ; Tchad ; Togo.

États africains où le français est la deuxième langue :

Algérie ; Maroc ; Maurice ; Mauritanie ; Tunisie.

Autres États africains membres de l'OIF (organisation internationale de la francophonie):

Cap-Vert (lusophone) ; Égypte (arabophone) ; Ghana (anglophone) ; Guinée-Bissau (lusophone) ; Mozambique (lusophone) ; Sao Tomé-et-Principe (lusophone).

Entretien avec René Philombe sur son œuvre dramatique

(Cet entretien pourrait aussi servir son œuvre romanesque)

René PHILOMBE et Wolfgang ZIMMER

[PAGE 61]

Wolfgang Zimmer : Monsieur Philombe, vous êtes surtout connu comme romancier, comme poète, mais vous êtes également l'auteur de quelques pièces dramatiques. Lorsque vous concevez une pièce théâtrale, procédez-vous de la même façon que lors de la rédaction d'une nouvelle, d'un roman, ou bien tenez-vous compte des possibilités qu'offre le théâtre de communiquer avec un autre public par son caractère oral, je pense aux analphabètes; – une de vos interprètes – au dire de Marcel Mvondo – était également analphabète... Autrement dit, le public que vous voyez devant vous et pour lequel vous écrivez, est-il dans votre œuvre romanesque identique au public visé par vos pièces de théâtre ?

René Philombe : La question est intéressante. Le genre théâtral est différent de celui de la nouvelle ou du roman. La nouvelle et le roman sont obligatoirement lus par des gens qui savent lire. C'est un peu différent pour le théâtre; on écrit une pièce de théâtre non pas pour être lue, mais pour être jouée devant le public. Ceux qui peuvent assister à une pièce de théâtre ne sont donc pas forcément des lettrés, des gens instruits. C'est surtout vrai pour notre pays où l'analphabétisme est encore très répandu. Le théâtre s'adresse aussi à des illettrés qui, sans comprendre le texte, peuvent en saisir le sens par le jeu des acteurs. Quand j'écris une pièce de théâtre, je vise donc un public beaucoup plus large que lorsque je compose un roman ou une nouvelle.

Z. : Et le français n'est pas une gêne ?

*P. : Le français n'est pas une gêne car tout le monde au Cameroun parle plus ou moins le français même sans être allé à l'école. Il est, comme l'anglais, l'une des deux langues officielles de notre pays. Et dans les villes, où la plupart des pièces sont jouées, pratiquement tout le monde le comprend. *[PAGE 62]**

L'AMOUR EN PAGAILLE

Z. : *L'amour en pagaille traite le thème du mariage entre un vieillard et une jeune fille, le problème de la dot, sujets communs à beaucoup de pièces camerounaises. En quoi consiste l'originalité que dans la préface des Histoires queue-de-chat vous érigez en principe pour l'auteur contemporain ?*

P. : *Le problème de la dot, celui du mariage famé, qui sont des thèmes un peu galvaudés si l'on peut dire, ne font pas l'originalité de L'amour en pagaille. J'ai surtout voulu montrer l'emprise que peut avoir l'argent sur les populations camerounaises. Pourquoi la jeune fille va-t-elle en mariage ? D'abord parce que le prétendant, Johnny, pense qu'on peut posséder une jeune fille, quel que soit son âge, grâce à l'argent et parce 'ensuite le père de cette jeune fille voit dans l'argent la réalisation de son bonheur matériel. Le mariage contracté est un mariage forcé à cause de l'argent. A la fin, la jeune fille se suicide; au lieu de se lamenter, de partager la douleur de son beau-père, le vieux mari, qui ne pense qu'à son argent, en demande le remboursement. J'ai voulu essayer de montrer jusqu'à quel point l'homme camerounais peut devenir l'esclave de l'argent dans la nouvelle société.*

Z. : *La dot a donc perdu la fonction qu'elle avait dans la société traditionnelle ?*

P. : *Absolument. A l'origine, la dot n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui; c'était un échange symbolique et réciproque de biens entre la famille du jeune homme et celle de la jeune fille. Actuellement la dot est unilatérale, ce qui lui donne faussement un caractère commercial. « Si tu veux avoir ma fille, dit-on couramment, donne-moi telle somme d'argent. » Ça, c'est le commerce. [PAGE 63]*

LES EPOUX CELIBATAIRES

Z. : *Dans quelle intention avez-vous écrit une autre de vos pièces, Les époux célibataires ?*

P. : *Dans Les époux célibataires il est question de deux époux camerounais et africains en général. Avec la colonisation, la scolarisation des garçons a été beaucoup plus poussée que celle des jeunes filles; celle-ci s'est d'ailleurs faite très tardivement car les Blancs ont d'abord encouragé les garçons à aller à l'école tandis que les filles, compte tenu de leur statut traditionnel de semi-esclavage, n'y avaient pas accès. Il se pose aujourd'hui au Cameroun un problème culturel entre les époux, lequel peut provoquer quelquefois le divorce. Le jeune homme qui a son certificat, son brevet ou le baccalauréat continue d'évoluer intellectuellement après son mariage; il se présente à des concours tandis que la jeune fille est confinée à la maison pour s'occuper de la cuisine et du ménage. Lorsque le jeune homme*

est promu à un haut poste dans la fonction publique ou dans le secteur privé, il se creuse entre les deux époux ce que j'appelle un fossé culturel; ils ne peuvent plus s'entendre. Dans Les époux célibataires le mari part en France faire un stage d'administrateur; lorsqu'il revient, au bout de trois ans, il retrouve une femme avec qui il ne peut plus converser ni communier. Autrement dit, ces deux époux, bien que mariés, sont des « époux célibataires » puisque, comme on dit, « le courant ne passe plus ». Or, l'entente et la bonne compréhension sont, à mon avis, les principes fondamentaux de tout mariage. Sans ces deux principes, je pense que le mariage n'existe pratiquement pas.

Z. : Quel message voulez-vous faire passer aux jeunes Camerounais à travers cette pièce ?
[PAGE 64]

UNE ECOLE DES FEMMES

P. : C'est surtout à la femme camerounaise que je m'adresse. Je voudrais faire comprendre à mes sœurs camerounaises qu'elles devraient se mettre au pas de l'histoire, ne pas rester passives devant l'évolution sociale. Je voudrais mettre en garde celles qui se contentent d'avoir de belles robes, de bien manger parce qu'elles ont pour mari un grand fonctionnaire. Si la femme n'a pas un certain niveau d'instruction, cette entente, cette compréhension, cette communion indispensables au mariage viendront un jour à manquer, et le mariage sera un échec. Certaines femmes sont venues me voir après la première représentation pour me dire qu'elles avaient compris le message et qu'elles allaient s'inscrire à un cours du soir. Je connais même une femme d'un sous-préfet qui était illettrée et qui a tout fait pour avoir au moins son certificat grâce à cette pièce !

Z. : Quel plaisir pour un auteur de voir les conséquences directes de son œuvre dans la réalité !

P. : Oui, c'est vrai. Je puis même ajouter que l'auteur éprouve la joie et la satisfaction d'une mère qui apprend les exploits d'un de ses enfants.

Z. : Vous dites, dans la préface, que l'idéal pour un dramaturge est de « trouver une formule d'expression théâtrale qui corresponde aux réalités quotidiennes d'un Cameroun nouveau... » et vous continuez « il faut donc que notre théâtre national montre le vrai visage du peuple camerounais. Et je m'insurge contre cette tendance qui ne prête aux personnages de théâtre que des qualités ou que des défauts » – vous vous dressez donc là contre ce que vous avez érigé en idéal dans la préface des Histoires queue-de-chat, contre la caricature originale [PAGE 65] en faveur d'un certain réalisme...? Quel est votre vrai but : représenter la réalité

telle que vous la voyez, la caricaturer pour ridiculiser des vices, créer des modèles d'hommes idéaux, des modèles à suivre ou bien de tout un peu; au public de choisir et d'interpréter ?

LE THEATRE – UNE GRANDE ECOLE PUBLIQUE

P. : Dans la préface de mes Histoires queue-de-chat, j'ai dit qu'un écrivain n'est pas un photographe et, le serait-il, qu'il ne parviendrait pas à reproduire exactement sa réalité visuelle. Même une photo en couleurs ne réaliserait pas une telle performance. Toute aspiration à un réalisme plat est donc à abandonner. Mais par contre, l'écrivain peut facilement être tenté de pécher par excès d'idéalisme en proposant un héros sans tache. L'homme, sous quelques conditions qu'on le considère, est un être imparfait par nature, mais perfectible par culture. Pour moi, le théâtre est donc avant tout une grande école publique où l'on doit montrer non seulement les qualités mais aussi les défauts. Lorsque vous voulez apprendre la propreté à un enfant, vous n'oubliez pas de lui faire comprendre également ce qu'est la saleté, la malpropreté. C'est, à mon avis, un principe didactique qui peut être efficacement appliqué au théâtre, surtout dans les jeunes pays en voie d'émergence. Sans donner de recettes toutes faites, l'écrivain a le droit de faire prendre conscience au peuple de ce qu'il doit être tout en lui montrant ce qu'il ne doit pas être. C'est un peu ce que je voudrais faire au théâtre : montrer les défauts et les qualités. Je critique les pièces où l'on n'exalte que le courage d'un personnage du début à la fin.

Z. – Le héros parfait...

R : Non, ça n'existe pas, pour moi. Je pense que c'est utopique surtout pour un pays en voie d'émergence comme le Cameroun. Il faut aussi montrer les faiblesses du héros car même un homme de génie peut avoir des points [PAGE 66] faibles. Sans quoi, l'on tomberait aisément dans le culte de la personnalité, une maladie endémique aux Etats africains.

LE THEATRE – UN MIROIR OU LE PUBLIC RECHERCHE SA PROPRE IMAGE

Z. : Donc, pas d'idéalisation sur la scène !

P. : Je ne pense pas que l'idéalisation doit devenir absolue. Il faut quand même laisser au spectateur une petite marge de libre arbitre et de choix.

Z. : Ne serait-ce justement pas les faiblesses du héros, ses petits côtés humains qui permettraient au public de s'identifier davantage avec lui ?

P. : Oui, sans doute. Mais il faut surtout faire comprendre au spectateur que malgré sa force physique et intellectuelle tout homme de génie peut avoir des côtés faibles, comme c'est

naturel pour le genre humain. Pour moi, il n'y a pas de héros parfait. Le théâtre peut être comparé à un miroir où le public ne recherche que sa propre image. Or, celle-ci est faite d'un peu de tout : beautés et laideurs confondues.

Z. : Votre thème de prédilection, ce sont les problèmes sociaux et humains de l'homme vivant en ville; vous écrivez donc pour un public citadin?

P. : Non, pas spécialement. Dans L'amour en pagaille le riche est un citadin, mais je mets aussi en scène un paysan pauvre. Ces deux personnages symbolisent deux types d'hommes différents. Ils mettent en évidence le caractère singulier, parfois dramatique, des rapports qui existent entre le Camerounais de ville et le Camerounais de campagne. Ce ne sont pas des rapports d'égal à égal, puisque le premier affiche à l'égard du villageois un mépris à peine voilé, tout simplement parce qu'il possède de l'argent et d'autres biens matériels. [PAGE 67]

Z. : Il existe deux versions de la pièce Les époux célibataires, l'une éditée aux éditions A.P.E.C. en 1971, l'autre présentée à l'O.R.T.F. en 1976. Les représentations vous ont-elles appris quelque chose ?

P. : Quand j'écris, je me fais un devoir de communiquer mes écrits à certains lecteurs, à des élèves parfois, à des enseignants pour voir leurs réactions; je suis un écrivain qui écoute les critiques et j'ai tenu compte de celles qui m'avaient été faites avant d'envoyer ma pièce au Concours Théâtral.

Z. : Molière, dit-on, lisait ses pièces à une bonne, à quelqu'un du peuple pour être sûr d'être bien compris !

P. : C'est un peu ce que je fais. Je donne à lire mes manuscrits à différentes personnes, à des élèves, à ma femme, qui a le niveau de la troisième; à mon fils aîné même...

Z. : Et votre fils aîné ose vous critiquer ?

P. : Bien sûr ! Lorsqu'il ne comprend pas une expression, il pose des questions et je m'efforce de la simplifier car je ne voudrais pas qu'il y ait de mots compliqués, surtout dans une pièce de théâtre.

Z. : J'ai regretté, pour ma part, la disparition de certains passages dans la deuxième version de cette pièce Les époux célibataires.

P. : Ça ne m'étonne pas. On dit souvent que la première ébauche est la meilleure. La troisième mouture que je prépare en ce moment sera certainement la dernière. Elle sera plus proche de l'ébauche que de la deuxième version. [PAGE 68]

L'UTILISATION DES PROVERBES

Z. – *Le lecteur européen est frappé par l'emploi constant de proverbes dans cette pièce. Dans quelle intention les avez-vous employés? Je pense surtout à la scène deux du premier acte où plane une atmosphère d'inquiétude quant à l'avenir et dans laquelle vous évoquez les problèmes posés par le parasitisme familial de la grande famille. Quelle est la fonction exacte de ces proverbes ?*

P. – *Il faut d'abord vous dire que la premier public auquel je destine mes productions littéraires n'est pas européen, mais camerounais et en général africain. Le français est une langue de travail que m'a imposée l'Histoire, et je l'utilise pour des raisons pratiques bien évidentes. Son utilisation ne m'a jamais totalement vidé de mon humanité négro-africaine. D'où, l'emploi fréquent des proverbes. Mais il faut voir dans la bouche de qui je les mets. Ce sont les hommes et les femmes de mon terroir natal qui s'expriment ainsi.*

Z. : *Vous caractérisez un certain genre de personnages ?*

P. : *Oui. Ce sont des proverbes que je ne mettrais jamais dans la bouche d'un professeur de lycée ou d'université; je pense qu'il faut donner à chaque personnage, non seulement son habit de classe et son langage, mais aussi sa mentalité propre, sa manière propre de voir les problèmes.*

Z. : *Contrairement à la plupart des auteurs européens actuels, vous n'employez pas les proverbes avec une intention ironique. Le proverbe en Afrique est quelque chose de sérieux, je crois ?*

P. : *Absolument. C'est un dépôt de la sagesse africaine. Aujourd'hui encore dans nos villages, tout comme dans la société traditionnelle; un homme est mieux écouté [PAGE 69] lorsque son discours est riche en proverbes. Mais le proverbe africain n'est pas seulement destiné à susciter une attitude sérieuse, il peut aussi détendre les esprits par de l'humour.*

Z. : *Dans quel but avez-vous introduit dans la deuxième version des Epoux célibataires la personnage du récitant qui en tant que conteur traditionnel, offre au dramaturge d'autres possibilités. Est-ce par méfiance envers les compétences des acteurs ou bien parce que sa conception est celle d'une pièce radiophonique?*

P. : *C'est parce que la deuxième version a été conçue pour la radio. Mais il y a aussi le souci, pour l'auteur, de faciliter la prestation de l'acteur.*

ÉLÉMENTS DRAMATIQUES TRADITIONNELS

Z: « *Qu'elle soit noire ou blanche, chaque civilisation a toujours quelque chose à prendre et quelque chose à laisser !* » – dit-on dans cette pièce. Vous soulignez dans la préface que vous n'aimez pas entendre parler de théâtre africain traditionnel. J'en parle quand même. Quels sont les éléments dramatiques de la tradition camerounaise – ou soyons plus précis, de la tradition beti – que vous aimeriez voir survivre dans la tradition théâtrale actuelle ?

P. : *Vous posez là deux problèmes intéressants. A la première question, je répondrai qu'une civilisation n'est ni tout à fait belle, ni tout à fait laide. A l'image même de l'homme qui en est l'artisan. La civilisation européenne, avec ses options fondamentales scientifiques, a beaucoup contribué à l'avancement matériel du genre humain. Mais en même temps, elle est dangereusement ambivalente; elle a fomenté et entretenu les guerres les plus [PAGE 70] sauvages qu'a connues le genre humain. Il y a donc là quelque chose à prendre et quelque chose à laisser.*

À la deuxième question, je vous dirai que, pour ma part, il n'existe pas de théâtre traditionnel. Par contre, je pense qu'il y a des éléments théâtraux dans la littérature orale mais ils ne peuvent pas être pris pour du théâtre.

C'est comme si on prenait un œuf de poule pour une poule ! Il y avait des joueurs de mvet, des conteurs dans mon village au même titre qu'il y a eu des ménestrels, des troubadours dans la littérature orale traditionnelle allemande ou française. Je ne crois pas que vous les considériez comme des gens de théâtre ! On a même été jusqu'à considérer le guérisseur ou le prêtre initiateur comme un homme de théâtre ! Pourquoi pas alors le prêtre qui dit la messe catholique ! Il me semble que certains éléments théâtraux peuvent être exploités pour caractériser le théâtre camerounais sans pour autant parler de théâtre traditionnel.

Z. : *Pensez-vous à des éléments précis que vous pourriez recueillir pour vos futures pièces, à des techniques dramatiques que vous pourriez utiliser ?*

P. : *Le théâtre, ai-je dit, est une école. C'est aussi une tranche de vie sur scène. Ainsi, j'aimerais pouvoir sauver la danse et le chant qui font partie intégrante de la vie sociale traditionnelle; chez nous, les gens dansent et chantent en toute occasion, même au cours des obsèques ou des funérailles. Je suis frappé, quand je lis des pièces de Molière, de voir combien les personnages sont crispés. Et je n'ai jamais rien compris dans *La cantatrice chauve* de Ionesco.*

Z. : *Ne pensez-vous pas que le joueur de mvet, par la danse, le chant, les gestes, le tam-tam ait de multiples possibilités pour communiquer, traduire son message dans des medias différents ? J'ai vu personnellement à Yaoundé un spectacle de mvet que j'ai trouvé extrêmement dramatique,*

P. : *Il y a des éléments dramatiques certains dans ces [PAGE 71] manifestations culturelles traditionnelles. Mais peut-on vraiment les considérer comme le théâtre camerounais traditionnel ? Tout dépend de la définition qu'on veut donner au mot « théâtre ».*

Z. : *Le Blanc est omniprésent dans la pièce, dans des allusions, dans le regard nostalgique vers le passé par lequel elle se termine : « Ah ! qu'ils vivaient heureux, nos ancêtres !... Ils n'avaient que leur langue à parler, que leurs coutumes à pratiquer, que leurs dieux à adorer !... Ils appartenaient tous à la race noire. Mais nous autres, les Noirs des temps modernes, à quelle race, à quelle culture appartenons-nous ? » C'est la question, la dernière que vous posez à votre public. Quelle a été sa réaction ?*

P. : *La réaction, a été très favorable. Beaucoup de gens m'ont dit que c'était la situation dans laquelle nous nous trouvons actuellement. Le Noir contemporain ne sait pas exactement à quelle rare il appartient. Est-il chrétien ou animiste, par exemple ? Certains chrétiens vont à la messe, communient et en même temps vont consulter le sorcier du village. L'Africain a été castré par la colonisation. Il a perdu sa virilité culturelle. Tous les efforts qu'il déploie aujourd'hui n'ont qu'un seul objectif : récupérer cette virilité. Et de là à parler de négritude, de négrité, de négritisme et d'authenticité, il n'y a qu'un pas, vite franchi par les élites intellectuelles. De là aussi naît l'embarras dans lequel nagent les nations négro-africaines.*

Cet homme et sa femme deviennent étrangers l'un à l'autre; ils ne peuvent plus s'entendre parce que l'homme a déjà une culture autre que la culture traditionnelle. Il veut prendre une deuxième femme, devenir polygame mais les contraintes de la modernité ne le permettent pas; il se sent partagé, déçu, embarrassé et, c'est là le problème de l'Africain moderne qui cherche son identité. Vous, les Européens, avez vos traditions, vous parlez votre langue, vous vivez dans le milieu culturel laissé par vos ancêtres; pour nous, tout a été bouleversé, nous vivons partagés entre plusieurs milieux culturels, c'est [PAGE 72] notre drame. D'où le titre d'un ouvrage en préparation : Les drames de la culture négro-africaine.

Z. : *Mais notre Culture est déjà le produit d'un métissage qui se fait depuis des siècles.*

P. : *Oui, mais pas au même degré, pas avec la même ambiguïté qu'en Afrique. Pas dans les mêmes conditions dramatiques que pour la nôtre...*

RÔLE DE LA FEMME

Z. : À propos d'ambiguïté, je voudrais encore aborder deux problèmes évoqués par cette pièce; d'abord le rôle de la femme en Afrique; d'un côté vous montrez l'anti-féminisme de facture traditionnelle – quelques citations : « la bouche d'une femme est un panier de mensonges ... Tu ne comprends rien parce que tu n'es qu'une femme »; d'un autre côté la femme est justement, dans la pièce, celle qui aide, qui pardonne. Est-ce par bêtise ou par générosité ?

P. : C'est par générosité. Malgré l'état d'esclavage dans lequel elle s'est trouvée, la femme africaine a toujours été généreuse. Je sais que les Européens sont un peu surpris mais c'est comme ça ! Je connais des maris qui ont battu leur femme jusqu'à leur crever un œil ou leur casser des dents, mais lorsqu'ils se sont trouvés en prison, la femme les a aidés en oubliant complètement ce qu'elle avait subi. Un comportement contraire eût été scandaleux. Surtout, si les époux ont eu des enfants, L'Africaine ne souhaite pas du mal au père de ses enfants.

Z. : Le rôle de l'acculturé, de l'aliéné, de l'évolué me paraît également, dans la pièce, ambigu, équivoque. Vous montrez en partie ses problèmes sans indiquer de solutions : entre deux cultures mais n'appartenant à aucune à part entière, voyant chacune d'elles avec les yeux [PAGE 73] de l'autre. Dans quel but avez-vous écrit cette pièce, à quoi voulez-vous sensibiliser le public ?

P. : Je vous ai dit que le négro-africain est un homme castré par les conquêtes coloniales. Il est écartelé entre deux cultures. D'où son embarras et l'ambiguïté de son comportement. C'est donc pour qu'on se mette à la recherche d'une voie qui permette de progresser. Pour se préparer dès maintenant peut-être à créer une nouvelle civilisation qui ne serait ni européenne ni africaine mais qui nous serait propre, qui refléterait notre identité culturelle actuelle.

AFRICAPOLIS

Z. : Venons-en à votre dernière pièce Africapolis. Fêté par la critique camerounaise avant sa parution, Africapolis vient d'être édité. Est-ce que la pièce a été représentée à Yaoundé ?

P. – Oui, dans une école primaire et devant un public choisi et restreint. Elle avait été jouée sans aucun problème à Bafoussam devant les responsables officiels lors d'une fête nationale de la jeunesse. C'est l'O.R.T.F. qui, pour des raisons extra-littéraires, extra-esthétiques, a mis cette pièce hors-concours lorsqu'elle a été envoyée pour le Concours Inter-Africain. Alors que j'avais déjà signé le contrat de réalisation, l'O.R.T.F. m'a signifié que la pièce était

impubliable en Afrique, à cause de son caractère satirique à l'égard de certains chefs d'Etat. En 1981, la troupe Les Eclaireurs de la Scène, ont joué une fois la pièce au Centre Culturel Français, mais la police est intervenue la deuxième soirée.

Z. : Sur la page de garde on croit reconnaître Idi Amin [PAGE 74] avec la couronne de Bokassa. Depuis que le livre est paru, l'un et l'autre ne sont plus au pouvoir – sans la révolution esquissée dans la dernière scène de la pièce. A-t-elle perdu de son actualité ?

P. : Pas du tout, car je n'avais jamais visé Idi Amin ni Bokassa. J'ai voulu synthétiser des situations qui prévalent dans différents pays africains : le parti unique, l'autorité suprême, la puissance des fonctionnaires, le culte de la personnalité, les abus de toutes sortes, le paupérisme des masses paysannes...

Z. : Le culte du pouvoir suprême et absolu, personnalisé dans la personne du roi, le peuple mécontent, des scènes de la vie de prison, la révolution qui triomphe – je reviens un peu à mes questions de tout à l'heure : s'agit-il là d'une caricature d'éléments observés sur le vif dans la réalité, de l'« expression théâtrale de choses qui correspondent aux réalités africaines » ou bien de l'esquisse d'un acte idéal, souhaité par vous, par le peuple dont vous vous considérez le porte-parole, d'un rêve idéaliste ?

P. : C'est un peu tout cela à la fois : la caricature d'une certaine situation, le souhait d'un changement par la révolution populaire, le désir de voir s'instaurer une certaine démocratie en Afrique, éclairée par le socialisme scientifique.

Z. : La solution, c'est-à-dire la révolte contre un régime impopulaire, paraît assez invraisemblable dans le contexte de la pièce, surprenante, comme un « deus ex machina » d'après Philémon Nguele. Le dénouement est-il vraiment plus heureux que vraisemblable ou bien est-ce que le critère de vraisemblance est mal appliqué ici ?

P. : Je ne vois pas pourquoi Nguele parle de solution invraisemblable. La situation évolue jusqu'à atteindre un certain degré de tension populaire. Des gens sont [PAGE 75] arrêtés dont le fonctionnaire, Boki, symbole de l'intellectuel qui veut travailler au bonheur du peuple. Les arrestations d'intellectuels sont loin d'être invraisemblables en Afrique ! Peut-on oublier les soulèvements populaires qui ont eu lieu en Afrique et qui se préparent de nos jours ?

Z. : Il est surprenant cependant de voir le peuple pour lequel vous avez tant de sympathie, si mal représenté parmi les personnages de la pièce. Ne pourrait-on pas concevoir le peuple comme personnage dramatique, comme héros d'une pièce de ce genre ? Ici, la révolution est

d'inspiration étrangère, Boki a fait ses études à l'étranger, il est porteur « d'idéologies subversives d'importation », selon vos propres paroles.

P. : Ce n'est pas tout à fait l'interprétation qu'il faut leur donner. Boki représente l'intellectuel africain qui fait ses études pour contribuer au développement national de son pays. Cette idée ne l'a jamais quitté, il veut mettre en pratique ce qu'il s'était juré de faire lorsqu'il était étudiant. Par contre, Doumbé, le directeur de la Sûreté, abandonne tous les serments faits en France; il veut faire comprendre à Boki que la France et le Cameroun sont deux pays différents où la politique n'est pas la même. J'ai voulu montrer qu'une élite intellectuelle pouvait faire quelque chose en Afrique mais que son action pouvait-être contrée par celle d'une autre élite intellectuelle qui démissionne, s'aligne aveuglément derrière le régime en place. Enfin, ces paroles que vous citez ne sont pas de moi, mais des tenants du pouvoir ou de l'anti-héros. En Afrique, pour un oui ou pour un non, on vous jette au visage le mot « subversif ».

Z. : Boki n'est pas coupé de la masse ?

P. : Pas du tout. Ce n'est pas le cas de Doumbé qui en est complètement coupé, qui suit le régime et en applique bêtement les mots d'ordre. [PAGE 76]

Z. : Quelle fonction l'auteur donne-t-il au rite de purification dans la séance d'exorcisme du début ?

P. : Quoi qu'on dise, le mysticisme dans l'Afrique actuelle a encore sa place dans tous les actes de la vie. Si vous lisez la biographie de Nkrumah, vous verrez qu'à Londres il avait invité ses compatriotes ghanéens à jurer autour d'une marmite sacrée et devant les dieux ancestraux à continuer la lutte après leur retour en Afrique. Cette mentalité reste dans le subconscient de tout Africain, qu'il soit ou non occidentalisé.

Z. : Cette scène est de votre invention, certes, mais de quelle inspiration ethnique ?

P. : J'ai mélangé beti, bassa...

Z. : La langue qu'on parle, c'est l'ewondo ?

P. : Non, il y a des mots bassa, par exemple « simgam » « l'arbre ».

Z. : Au début vous faites jouer à la reine un rôle inhabituel pour une femme en Afrique. Idéalisation ou réalité ? A-t-elle aussi ce rôle dans la société ?

P. : La femme est dans une situation ambiguë; parce qu'elle aime son mari, elle ne veut pas qu'il se compromette trop. C'est par amour conjugal qu'elle souhaite que le peuple obtienne certaines satisfactions. Il s'agit là d'une réalité, la femme africaine est prête à défendre ses intérêts d'épouse et de gardienne du foyer.

Z. : A-t-elle des conseils d'une telle importance à lui donner ?

P. : Oui, c'était et c'est toujours possible en Afrique.

Z. : Vous faites dire par Kwassi Tamtam, le poète révolté, [PAGE 77] qui est certainement à votre image, sinon votre porte-parole :

« Je chante les gémissements du faible sous la botte des puissants !

Je chante les gargouillements des ventres creux !

Je chante les cauchemars du vaillant peuple d'Africapolis

Je chante pour ceux qui n'ont pas le droit de chanter ! ».

Comment voyez-vous le rôle de l'écrivain, du dramaturge dans la société africaine actuelle ?

P. : C'est justement comme cela que je le vois : chanter pour ceux qui n'ont pas le droit de chanter. Il faut qu'il ait le courage de se substituer à ce peuple bâillonné, muselé, matraqué pour être son interprète. Ce sont là les risques du métier d'écrivain. L'écrivain pour moi est ce citoyen condamné à vivre dangereusement et qui se trouve mal à l'aise de marcher la main dans la main avec le pouvoir en place. Il a pour mission de bousculer les tabous, d'inviter le peuple à vomir l'indigeste, de susciter une réflexion responsable sur les problèmes du moment. Personne n'a le droit de l'empêcher de rêver, car le rêve est la matière première avec laquelle il travaille. Or le rêve est déjà un début de réalité. L'écrivain doit se battre sur tous les fronts.

Z. : Avec les armes qui lui sont propres ?

P. : Oui, avec la parole.

Propos recueillis par Wolfgang ZIMMER (Université de la Sarre)

Cet entretien a eu lieu le 17 mars 1980 à Sarrebruck, sa version rédigée a été revue et corrigée à Yaoundé au mois d'octobre 1984.

BIBLIOGRAPHIE

Sources :

PHILOMBE, René, *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, Éd. CLÉ, 1969, 186 p.

PHILOMBE, René, *Sola ma chérie*, Yaoundé, Éd. ABBIA / CLÉ, 1966, 126 p.

PHILOMBE, René, *Bedi-Ngula, l'ancien maquisard*, Bayreuth, Publisher/Editor, 2002, 310p.

Du même auteur :

- *Lettres de ma cambuse*, Yaoundé, Éditions ABBIA / CLÉ, 1965-1970, (Prix Mottart de l'Académie française, 1966).

- *Histoires Queue-de-Chat*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1971.

- *Nnan ndenn bobo*, (conte politico-philosophique) Yaoundé, Éditions du CRAC, 1994, Collection Plumes,

- *Lamentations du joueur de mvet*, Yaoundé, Éditions du CRAC, 1994.

- *Larmes tranquilles*, (poèmes), Yaoundé, Semences africaines, 1970.

- *Hallalis et chansons nègres* (poèmes), Yaoundé, chez l'auteur, 1965.

- *Choc anti-choc* (poèmes), Yaoundé, Semences africaines, 1978.

- *Petites gouttes de chant pour créer l'homme* (poèmes), Yaoundé, Semences africaines, 1970, 1977.

- *L'amour en pagaille* (théâtre), Yaoundé, Semences africaines, 1974.

- *Les époux célibataires* (théâtre), Yaoundé, A. P. E. C., 1971.

- *Africapolis* (théâtre), Yaoundé, Semences africaines, 1978.

- *Espaces essentiels*, (poèmes), Paris, Silex, 1982.

- *Les Blancs partis, les Nègres dansent* (poèmes), Yaoundé, Semences africaines, 1974.

- *Le livre Camerounais et ses auteurs* (guide), Yaoundé, inédit.

Œuvres consultées ou citées en lien avec le sujet :

ACHEBE, (C.), *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1972.

BEYALA, (C.), *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Stock, 1987.

BEYALA, (C.), *Comment cuisiner son mari à l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 2000.

CAMARA (L.), *L'Enfant Noir*, Paris, Plon, 1953.

CÉSAIRE, (A.), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956.
 EZA BOTO, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971.
 KANE, (C. H.), *L'Aventure Ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
 KOUROUMA (H.), *En attendant le vote de bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
 KOUROUMA, (H.), *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
 MARAN, (R.), *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921.
 MONGO BETI, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1956.
 OYONO, (F.), *Chemin d'Europe*, Paris Julliard (10 /18), 1960.
 OYONO, (F.), *Le Vieux Nègre et la Médaille*, Paris, Julliard, 1972.
 SARTRE, (J.-P.), *Les Mains sales*, Paris, Gallimard, 1948.
 TRAUTMANN, (R.), *Au pays de ' Batouala ',* Paris, Payot, 1922.

Ouvrage sur l'Afrique

CORNEVIN, (M), *Histoire de l'Afrique contemporaine de la deuxième guerre mondiale à nos jours*, Paris, Payot, 1972.

Ouvrages sur le Cameroun

De LYEE de BELLEAU, (M.), *Du Cameroun au Hoggar*, Paris, Éd. ALSATIA, 1945.
 LEMBEZAT, (B.), *Le Cameroun*, Paris, Nouvelles éditions latines, Collection survol du monde, 1964.
 MVENG, (E.), *Histoire du Cameroun*, Yaoundé, CEPER, 1978.
 WILBOIS, (J.), *Le Cameroun*, Paris, Payot, 1934.

Ouvrages critiques

FAME NDONGO, (J.), *L'esthétique romanesque de Mongo Beti*, Paris, Éd. ABC – Présence Africaine, 1985.
 FAME NDONGO, (J.), *Le Prince et le scribe*, Paris, Berger-Levrault, 1988.
 MENDO ZE, (G.), *Ecce Homo Ferdinand Leopold OYONO*, Paris, Karthala, 2007.
 MENDO ZE, (G.), *La prose romanesque de Ferdinand OYONO : Essai d'analyse ethnostylistique*, Yaoundé, P. U. A., 2006
 MOURA, (J. M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

NOUMSSI, (G. M.), *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2009.

OWONA KOUMA, (A.), *Mongo Beti et la confrontation. Rôle et importance des personnages auxiliaires*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Ouvrages méthodologiques et théoriques consultés ou cités

BAKTHINE, (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, (R.), *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, et 1972.

CARLONI (J. C.) et FILLOUX (Jean-C.), *Critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France., Que sais-je ? 1966, n° 664.

CLAUDON, (F.) et HADDAD-WOLTING, (K.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 2004, 2008.

COMPAGNON, (A.), *La seconde main*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CRESSOT, (M.), *Le style et ses techniques*, Paris, P. U. F., 1971.

DUCROT, (O.), *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris, Éditions du Seuil, 1968.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 2^e édition, 1989.

GENETTE, (G.), *Frontières du récit*, in Communications 8.

GENETTE, (G.), *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, (G.), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GIRARD, (R.), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1961.

GOLDENSTEIN, (J. P.), *Pour lire le roman*, Bruxelles, Éd. De Boeck, 1983, 2^e édition.

GOLDMANN, (L.), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

JOUBE, (V.), *L'Effet, personnage dans le roman*, Paris, P. U. F., 1992.

JOUBE, (V.), *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

KOTIN MORTIMER, (A.), *La clôture narrative*, Paris, Éd. José Corti, 1985.

MAINGUENEAU, (D.), *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

MITTERAND, (H.), *Le discours du roman*, Paris, P. U. F., 1980.

RICARDOU, (J.), *Le nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, réédition, 1990.

ROBERT, (M.), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

VASSEVIÈRE, (J.) et TOURSEL, (N.), *Littérature : 140 textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2011, 3^e édition.

Ouvrages généraux et historiques consultés ou cités

ATANGANA ESSOMBA, (S.), *La résistance africaine face à la colonisation dans le roman camerounais*, Paris, L'Harmattan, 2010.

BARON, (S.), *Le pays de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BLANCHOT, (M.), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, Rééd. Coll. « Folio », Essai, 1999.

BRIÈRE, (E.), *Le roman camerounais et ses discours*, Paris, Éditions Nouvelles du Sud, 1993.

CÉSAIRE, (A.), *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1989.

CHEVRIER, (J.) *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.

CHEVRIER, (J.), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 1966.

DIOP, (P. S.), *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DORE-AUDIBERT, (A.), *Une décolonisation pacifique. Chroniques pour l'histoire*. Paris, Karthala, 1999.

ELA, (J. M.), *L'Afrique des villages*, Paris, Karthala, 1982.

FONKOUA, (R.), *Aimé Césaire*, Perrin, 2010.

GEOFFROY-SCHNEITER, (B.), *Arts Premiers*, Paris, Éd. Assouline, 2005.

GRENIER, (R.), *Le palais des livres*, Paris, Gallimard, 2011.

GUYAZ, (J.), BUERKI, (D.) et alii, *Littérature africaine francophone*, Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire, 1991.

LA BIBLE DE JÉRUSALEM, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 2000.

LAGARDE, (A.) et MICHARD, (L.), *Collection Textes et Littératures*, Paris, Bordas, 1961.

LECOMTE, (N.), *Le roman négro-africain des années 50 à 60*, Paris, L'Harmattan, 1993.

MAKOUTA M'BOUKOU, (J. P.), *Introduction à l'étude du Roman Négro Africain de Langue Française*, Dakar : NEA / CLÉ, 1980.

MEMMI, (A.), *Portrait du colonisé suivi du portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985.

MENDO ZE, (G.), *20 Défis pour le millénaire*, Paris, Office d'Édition Impression Librairie (O.E.I.L.), 2000.

MILLOT, (C.), *La vocation de l'écrivain*, St Amand, Éd. Grasset, 1991.

OMGBA, (R. L.), *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SCHUERKENS, (U.), *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

SERVIEN, (P.), *Principes d'esthétique*. Paris, Boivin et Compagnie, 1935.

SMITH, (S.), *Négrologie*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2003.

TABI, (I.), *Les rites beti au Christ*, Bar le Duc, Imprimerie Saint-Paul, 1991.

VOUNDA ETOA, (M.), *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale*, Presses Universitaires de Yaoundé, 2004.

Thèses

MOHAMED, (K.), *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Université Paris-Est Créteil Val de Marne, juin 2011, dactylographiée, 337 p., côte non disponible, inédit.

OMGBA, (R. L.), *La littérature anticoloniale en France de 1914 à 1960 : Formes d'expression et fondements théoriques*, Yaoundé, 2001-2012, 840 (O91) « 19 » OMG, (Thèse publiée, Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.).

Mémoires

AAN TJOMB, (P. J. C.), *Une étude épistémologique de **La Salle des profs** de Liliane Wouters et de **La Salle des professeurs** de Gaston Paul Effa à la lumière du système éducatif camerounais*. Mémoire soutenu à l'École Normale Supérieure de Yaoundé en vue de l'obtention du D.I.P.E.S. II, année 2008-2009, 91p.

ATANGANA NGONO, (D. A.), *Michel Houellebecq et l'esthétique des marges : une lecture de **La possibilité d'une île** et **Les Particules élémentaires***. Mémoire de Master soutenu à Yaoundé I, année 2010-2011, 150 p.

Reuves

Écritures 3, *Le Temps*, Université de Yaoundé, 1988, 196 p.

Écritures VI, *L'Exotisme*, Université Yaoundé I, Éd. CLÉ, 1996, 183 p.

Écritures VII, *Le regard de l'autre : Afrique-Europe au XXe siècle*, Éd. CLÉ, 1997, 324 p.

Écritures VIII, *L'Aventure*, Université Yaoundé I, Éd. CLÉ, 2001, 258 p.

Écritures IX, *Les illustres écrivains camerounais disparus*, Université Yaoundé I, Éd. CLÉ, 2005, 328 p.

Articles

BEN TALEB, (O.), « La clôture du récit aragonien », in *Le point final*, université de Clermont-Ferrand, 1984.

ONGUENE ESSONO, « La langue française des écrivains camerounais : entre l'appropriation, l'ignorance et la subversion », in *La littérature camerounaise depuis l'époque coloniale* », Presses universitaires de Yaoundé, 2004.

Dictionnaires

BARBÉ, (J. M.), *Nouveau dictionnaire des prénoms*, 1985.

CHEVALIER, (J.) et GHEEBRANT, (A.), *Dictionnaire des symboles*, Éd. Robert Laffont/Jupiter, Coll. Bouquins, 1997.

CORDELLIER, (S.), *Le dictionnaire historique et géographique du 20^e siècle*, Paris, Éditions La Découverte, 2000, 2002. 2^e édition augmentée.

DEMOUGIN, (J.), *Dictionnaire de la langue française et francophone*, Paris, Librairie Larousse, 1987.

ENGELBERT, (O.), *La fleur des saints*, Paris, Albin Michel, 1946.

JULIA, (D.), *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Librairie Larousse, 1964, dernière édition (revue et corrigée).

KOM, (A.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, Volume 1. Des origines à 1978, 2001.

KOM, (A.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, Volume 2. De 1979 à 1989, 2001.

Anthologies

CHEVRIER, (J.), *Anthologie africaine*, Paris, Hatier, 1981

KESTELOOT, (L.), *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Les Nouvelles Éditions Marabout, 1978.

Webographie

NKOULOU, (C.), « René Philombe par presque lui-même : La légende de l'homme », année non communiquée, www.africultures.com.

INDEX DES AUTEURS CITÉS

A

AAN TJOMB, (P. J. C.) : 366
ATANGANA ESSOMBA, (S.) : 21, 285, 300,
347, 355, 379

B

BAKTHINE, (M.) : 14, 318
BEN TALEB, (O.) : 55
BEYALA, (C.) : 335
BIBLE DE JÉRUSALEM : 48, 79, 87, 217, 332,
364, 372
BOURDIEU, (P.) : 320, 323
BRIÈRE, (E.) : 40, 256, 264

C

CAMARA, (L.) : 364
CARLONI (J. C.) et FILLOUX (Jean-C.) : 220,
224
CÉSAIRE, (A.) : 28
CLAUDON, (F.) et HADDAD-WOLTING, (K.) :
13, 362
COMPAGNON, (A.) : 53
CRESSOT, (M.) : 268

D

DORE-AUDIBERT, (A.) : 49
DUCROT, (O.) : 18

E

ELA, (J. M.) : 169, 183
EVERAERT-DESMEDT, (N.) : 321

F

FAME NDONGO (J.) : 363

G

GENETTE, (G.) : 52, 53, 229
GIRARD, (R.) : 326, 327, 330, 332, 342,
351
GOLDENSTEIN, (J. P.) : 20, 21, 27, 31,
33, 35, 42, 72, 251, 295, 296
GOLDMANN, (L.) : 353
GUYAZ, (J.), BUERKI, (D.) et alii : 28.

J

JAUSS, (H. R.) : 324
JENNY, (L.) : 358
JOUVE, (V.) : 53, 54, 235, 316.

K

KANE, (C. H.) : 22
KOTIN MORTIMER, (A.) : 54
KOUROUMA, (H.) : 88

L

LAMARTINE, (A.) : 12
LANSON, (G.) : 10
LECOMTE, (N.) : 29, 32, 36, 37, 38, 45,
179, 213, 217
LE GUERN, (M.) : 245

M

MAINGUENEAU, (D.) : 12
MAKOUTA M'BOUKOU, (J. P.) : 18, 41
MENDO ZE, (G.) : 80, 241, 242, 243, 245,
362
MILLOT, (C.) : 329, 333, 334
MITTERAND, (H.) : 228
MONGO BETI : 322, 323
MOURA, (J. M.) : 130

O

OMGBA, (R. L.) : 272
OWONA KOUMA, (A.) : 118
OYONO, (F.) : 19, 22, 29

P

PHILOMBE (R.) : 10, 18, 32, ... 369, 373, 375
PROUST (M.) : 15, 319, 331

R

RICARDOU, (J.) : 33
RONSARD, (P.) : 13
ROBERT, (M.) : 227

S

SAINT-EXUPERY, (A.) : **351**
SARTRE, (J.-P.) : **15, 286**
SMITH, (S.) : **48, 49**

T

TABI, (I.) : **198, 201**

V

VASSEVIÈRE, (J.) et TOURSEL, (N.) : **10, 315, 324, 348**
VOUNDA ETOA, (M.) : **23, 24, 25, 26, 178**

W

WILBOIS, (J.) : **326, 338, 339, 343, 370**

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE TITRE	1
PAGE DE SOUTENANCE	2
DÉDICACE	3
ÉPIGRAPHES	4
REMERCIEMENTS	5
LE CAMEROUN DANS LE MONDE	6
RÉSUMÉ FRANÇAIS/ANGLAIS	7
SIGLES ET ABRÉVIATIONS	8
INTRODUCTION GÉNÉRALE	9
PREMIÈRE PARTIE Contexte culturel camerounais	17
Chapitre I Contexte historique et géographique	20
I. Lieu d'écriture	20
Afrique.....	20
Cameroun	22
Littérature francophone	24
Littérature anglophone	25
II. Dates, événements historiques et temps	26
Temps externe à l'œuvre	28
Temps externe à l'œuvre de l'écrivain	28
Temps externe à l'œuvre du lecteur	31
Temps interne à l'œuvre	34
Temps interne à l'œuvre de l'écrivain.....	34
Temps interne à l'œuvre du lecteur	42
Chapitre II Un sorcier blanc à Zangali	51
Les seuils : généralités	52
Seuils romanesques d'Un sorcier blanc à Zangali	55
Le paratexte	56
Le périphrase éditorial	56
Le périphrase auctorial.....	58
Présentation d'Un sorcier blanc à Zangali	60
1. Les personnages	61
Les personnages (Tableau général) (Tableau 1).....	61
Les personnages administratifs et étrangers (Tableau 2)	63
Les personnages autochtones beti (Tableau 3).....	66
2. Onomastique et toponymie.....	67
Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 4)	67
Personnages fabriqués par René Philombe.....	71
Étude des noms de lieux (Tableau 5 et tableau 6).....	74
3. Lexique et traduction	77
Traductions des noms chrétiens ewondo en français (Tableau 7).....	77

Énoncés polyvalents (Tableau 8)	81
Énoncés étrangers à l'ewondo (Tableau 9)	82
Lexique de la faune et de la flore (Tableau 10).....	85
Lexique des proverbes	91
Les personnages religieux	94
Chapitre III <i>Sola ma chérie</i>.....	97
Seuils romanesques.....	98
Le paratexte	98
Le péritexte éditorial	98
Le péritexte auctorial.....	104
Présentation de <i>Sola ma chérie</i>.....	110
1. Les personnages	111
Les personnages (Tableau général) (Tableau 1).....	111
Les personnages étrangers (Tableau 2)	113
2. Onomastique et toponymie.....	116
Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 3)	116
Les noms des lieux (Tableau 4).....	124
3. Les lexiques et traductions	125
Traductions des noms chrétiens ewondo en français (Tableau 5).....	125
Mots ewondo écrits en italique / sans italique (Tableau 6).....	128
Mots ewondo communs à <i>SMC</i> et <i>USBZ</i> (Tableau 7).....	130
Exclamations françaises voisines / communes à <i>SMC</i> et <i>USBZ</i> traduites de l'ewondo (Tableau 8)	131
Lexique de la faune (Tableau 9).....	132
Lexique de la flore (Tableau 10)	133
Chapitre IV <i>Bedi-Ngula, l'ancien maquisard</i>.....	135
Seuils romanesques.....	136
Le paratexte	136
Le péritexte éditorial	136
Le péritexte auctorial.....	139
Présentation de <i>Bedi-Ngula, l'ancien maquisard</i>.....	144
1. Les personnages	146
Les personnages (Tableau général) (Tableau 1).....	146
Les personnages étrangers (Tableau 2)	153
Les personnages féminins (Tableau 3).....	155
Les personnages étrangers au Beti (Tableau 4).....	157
Les personnages beti proches de René Philombe (Tableau 5)	159
2. Onomastique et toponymie.....	160
Noms ewondo ayant une signification en français (Tableau 6)	160
Étude des noms de lieux (Tableau 7)	168
3. Les lexiques et traductions	170
Lexique des sobriquets (Tableau 8).....	170
Lexique des proverbes et des adages.....	171
Lexique des énoncés étrangers au français (Tableau 9).....	177
Lexique des camerounismes (Tableau 10)	178
Lexique des énoncés récurrents (Tableau 11).....	181

Lexique de la faune (Tableau 12).....	184
Lexique de la flore (Tableau 13).....	186
Chapitre V De quelques caractères remarquables	188
<i>La Bible</i>	188
<i>Les danses et instruments de musique</i>	197
<i>Les rites</i>	198
<i>La boisson de fabrication locale</i>	203
<i>Les objets d'art</i>	203
DEUXIÈME PARTIE L'esthétique de René Philombe.....	205
Chapitre VI Regards synoptiques et antithétiques	207
Tableau comparatif des noms de lieux.....	207
Tableau comparatif des noms des personnages.....	208
Tableau comparatif de la faune	210
Tableau comparatif de la flore.....	211
Chapitre VII L'esthétique et le style, leurs fondements.....	212
I. Fondements de l'esthétique et style dans <i>Un sorcier blanc à Zangali</i>	212
Préliminaires : <i>Un sorcier blanc à Zangali</i> ou un 'roman colonial'	212
1. Fondements de l'esthétique	214
<i>USBZ</i> et l'espace / temps colonial	214
<i>USBZ et l'espace / temps colonial passé</i>	215
<i>USBZ et l'espace / temps colonial présent</i>	223
<i>USBZ</i> ou un argument poétique.....	226
<i>Poétique du genre</i>	226
<i>Poétique de l'énoncé</i>	227
<i>USBZ</i> ou un argument philosophique.....	236
2. Style.....	241
Comparaisons	242
<i>Comparaisons d'inspiration africaine</i>	242
<i>Comparaisons d'inspiration européenne</i>	243
Métaphores	245
<i>Métaphores d'inspiration africaine</i>	246
<i>Métaphores d'inspiration européenne</i>	247
II. Fondements de l'esthétique et style dans <i>Sola ma chérie</i>.....	249
Préliminaires : <i>Sola ma chérie</i> ou un 'roman d'amour'	249
1. Fondements de l'esthétique	249
L'espace et le temps dans <i>SMC</i>	249
<i>SMC</i> ou l'espace / temps passé	250
<i>SMC</i> ou l'espace / temps présent.....	253
<i>SMC</i> ou un argument poétique	255
<i>Poétique du genre</i>	255
<i>Poétique de l'énoncé</i>	257
<i>SMC</i> ou l'argument sociologique et anthropologique.....	270
<i>SMC</i> ou l'argument philosophique.....	273
<i>Traditions - coutumes et philosophie</i>	273
<i>Amour et philosophie</i>	274

2. Style.....	276
Comparaisons	277
<i>Comparaisons d'inspiration africaine</i>	277
<i>Comparaisons d'inspiration européenne</i>	278
Métaphores	279
<i>Métaphores d'inspiration africaine</i>	279
<i>Métaphores d'inspiration européenne</i>	280
III. Fondements de l'esthétique et style dans <i>Bedi-Ngula, l'ancien maquisard</i>.....	282
Préliminaires : <i>Bedi-Ngula, l'ancien maquisard</i> ou un 'roman politique'	282
1. Fondements de l'esthétique	282
L'espace et le temps dans <i>BNAM</i>	282
Le maquis	283
La prison.....	287
L'administration et l'autorité politique	289
<i>BNAM</i> ou un argument poétique	293
<i>Poétique du genre</i>	293
<i>Poétique de l'énoncé</i>	295
<i>BNAM</i> ou un argument politique et idéologique	308
2. Style.....	309
Comparaisons	310
<i>Comparaisons d'inspiration africaine</i>	310
<i>Comparaisons d'inspiration européenne</i>	310
Métaphores	311
<i>Métaphores d'inspiration africaine</i>	311
<i>Métaphores d'inspiration européenne</i>	312

TROISIÈME PARTIE

***Le Cameroun rapporté au contexte africain subsaharien*..... 314**

***Chapitre VIII Contexte camerounais*..... 316**

I. Étude diachronique.....	319
<i>USBZ : chronotopie actualisée du passé</i>	319
<i>SMC : chronotopie des sentiments</i>	325
Sola – Nkonda	326
<i>Désir utopique</i>	329
<i>Désir dystopique</i>	333
Karalina – Linus Ossanga.....	335
<i>BNAM : chronotopie de la cité</i>	336
Les années 60 : politique et éthique	337
- Sola.....	338
- Andela	341
Les années 2000 : politique et éthique	343
- Identité de Nga-Zanga.....	343
- Nga-Zanga et Bedi-Ngula	345
- Nga-Zanga : une résistante.....	346
II. Étude synchronique.....	349
<i>La dualité</i>	350
<i>La résistance</i>	355
<i>La politique / éthique</i>	357

Chapitre IX Contexte africain subsaharien.....	359
<i>Corpus ouvert</i>	359
<i>Corpus pédagogique et didactique</i>	366
<i>Corpus prophétique</i>	371
<i>Corpus emblématique</i>	374
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	376
ANNEXES.....	383
BIBLIOGRAPHIE.....	400
INDEX DES AUTEURS CITÉS.....	406
TABLE DES MATIÈRES	408