

## L'esthétique du « chant-roman » chez Were Were Liking

Alice-Delphine Tang

Volume 37, Number 1, 2006

Traversées de l'écriture dans le roman francophone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/016716ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/016716ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue de l'Université de Moncton

ISSN

0316-6368 (print)

1712-2139 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tang, A.-D. (2006). L'esthétique du « chant-roman » chez Were Were Liking. *Revue de l'Université de Moncton*, 37(1), 131–145.  
<https://doi.org/10.7202/016716ar>

Article abstract

The novelist Were Were Liking has produced three novels with a particular aesthetic that she refers to as “chant-roman”.

Those novels alternate, in a pronounced way, between song and narration. The song, talked about here, is polyphonic and poetic form. It is taken from the African oral character of which the particularity is to level in the same register the song, the epic, and the tale. The external structure of these songs gives to the novel the appearance of a poetic text. As to internal structure, it builds its signification through the structure of the songs which their objective is to pass on historical or cultural knowledge. The author's vision of the world is read through organisation that he does with this cultural and historical heritage. The narration is distinguished from the classical account. The narrator is a storyteller. The narrator frequently substitutes himself to the community from which he quotes the “saying”. These texts show originality in the reform, of novelty in the novelistic genre.

## L'ESTHÉTIQUE DU « CHANT-ROMAN » CHEZ WERE WERE LIKING

Alice-Delphine Tang  
Université de Yaoundé I  
Cameroun

### **Résumé**

La Camerounaise Were Were Liking a produit trois romans d'une esthétique particulière qu'elle désigne sous l'expression « chant-romans ». Ces romans alternent, et d'une manière très accentuée, le chant et la narration. Le chant, dont il est question ici, est polyphonique et protéiforme. Il est tiré dans l'oralité africaine dont la particularité est de niveler dans le même registre le chant, l'épopée, et le conte. La structure externe de ces chants donne au roman l'aspect d'un texte poétique. Quant à la structure interne, elle construit sa signification à travers la structure des chants dont le but est de transmettre des savoirs historique ou culturels. La vision du monde de l'auteur se lit à partir de l'organisation qu'il fait à partir de cet héritage culturel et historique. La narration elle-même se démarque du récit classique. Le narrateur est un conteur. La prise de parole reflète des rituels. Le narrateur se substitue très souvent à la communauté dont il rapporte le "dire". Ces textes laissent voir une originalité quant à la réforme, aux nouveautés scripturaires du genre romanesque.

**Mots clés :** chant, narration, structure, conte, voix, polyphonie, oralité, esthétique romanesque.

### **Abstract**

The novelist Were Were Liking has produced three novels with a particular aesthetic that she refers to as "chant-roman".

Those novels alternate, in a pronounced way, between song and narration. The song, talked about here, is

polyphonic and poetic form. It is taken from the African oral character of which the particularity is to level in the same register the song, the epic, and the tale. The external structure of these songs gives to the novel the appearance of a poetic text. As to internal structure, it builds its signification through the structure of the songs which their objective is to pass on historical or cultural knowledge. The author's vision of the world is read through organisation that he does with this cultural and historical heritage. The narration is distinguished from the classical account. The narrator is a storyteller. The narrator frequently substitutes himself to the community from which he quotes the "saying". These texts show originality in the reform, of novelty in the novelistic genre.

**Key words :** song, narration, structure, tale, voice, polyphony, unwritten, novel aesthetic.

## **Introduction**

À ses débuts, Were Were Liking a écrit des poèmes dans lesquels elle incorporait de la musique ; ce qui donnait des petites chansons. Le chant est donc un ingrédient qui dès le départ a alimenté l'œuvre de cette écrivaine. Dès l'ouverture de ses romans, le lecteur se rend vite compte qu'il s'agit d'une écriture de la différence, à travers la complexité des constructions formelles, des sous-entendus, des phrases inachevées et même des données de l'intertextualité. Ceux-ci renvoient très souvent à l'histoire du Cameroun et à la société secrète du « MBOCK BASSA », ce qui donne à son œuvre l'allure d'un « Bildungsroman » = (roman initiatique en Allemand). Il en découle que notre étude, quoique s'appuyant sur une étude textuelle pour décrire le fonctionnement et le dynamisme des structures de ces romans, ne peut s'empêcher d'avoir recours à des savoirs de la culture Bassa et même de l'histoire. On relève aussi des constances liées à toutes les cultures d'Afrique, ce qui explique parfois une assimilation osée entre la culture de l'auteure et celle de l'Afrique en général. Nous voulons en outre montrer qu'une approche formaliste fonctionnelle et dynamique conduit à une corrélation entre les œuvres littéraires et le contexte socio-culturel, ce d'autant plus que les

textes de Were Were Liking convoquent incessamment des données socio- culturelles. Nous convenons avec certains formalistes, à l'instar de B.Tritmans, que la poésie bute parfois à des difficultés pour cerner la contingence du texte. Les textes de cette auteure contiennent plusieurs structures référentielles tout en se déployant dans un champ de matériaux offerts par la langue. La traversée commence alors par cette esthétique qui met entre parenthèse une démarche purement immanente. Notre étude tente de montrer comment s'enchaînent les différentes unités de ses récits et de quelle manière l'esthétique de ses romans prend appui sur les rapports d'interdépendance des éléments d'un univers à la fois poétique et socio-culture.

## **1. La structure externe des romans**

C'est presque la même structure qu'on retrouve dans tous les romans de Were Were Liking. Notons en passant que seule la précision « roman » portée sur la couverture de ces œuvres permet au lecteur de vite se situer par rapport à leur genre. L'indication « chant-roman » montre la place accordée aux chants : berceuses, extraits d'épopée, de proverbes ou des contes sont autant d'intertextes à la forme versifiée.

Le premier roman intitulé *Elle sera de Jaspe et de Corail* compte un total de 154 pages dont 42 sont couvertes par ces intertextes versifiés, soit 1260 vers de chant, d'épopée ou de méditation poétique. À l'ouverture du roman, le lecteur va vers un incipit de quatre vers et conclut sa lecture par un autre texte de six vers.

La première surprise, lorsqu'on découvre ce texte, se lit au niveau même du décompte des pages du roman à travers une sorte de superposition de ce décompte. Les 154 pages qui apparaissent à la fin du roman sont reprises par un des narrateurs du roman qui est féminin : la « misovire ». Celle-ci joue à faire un vrai décompte des pages du roman en tant qu'un déroulement d'une histoire; si bien que les 154 pages sont réduites à 9. Il s'agit d'un chiffre symbolique dont la valeur est la plénitude. Dans la culture Bassa, culture de l'auteure, aucune force ne va au-delà du chiffre 9, symbole du couronnement des efforts. Cette misovire entraîne ainsi le lecteur dans ce décompte d'autant plus que les neuf pages sont séparées par des espaces blancs et qu'elles représentent des séquences initiatiques. C'est un découpage qui facilite aussi l'alternance

des trois voix narratives du roman à savoir celle de la « misovire », celle du couple masculin « Grozi-Babou » et celle qui exprime la pérennité de l'Afrique.

La récurrence des interventions de ces différentes voix peut se lire à travers ce tableau et par rapport aux neuf séquences (pages) évoquées ci-dessus. Ainsi, Si **a** désigne la misovire, **b** le dialogue entre Grozi et Babou et **c** l'Afrique éternelle à travers les chants et les poèmes, nous obtenons le tableau 1.

**Tableau 1 : Nombre d'entrées des voix dans « Elle sera de jaspé et de corail »**

Voix	Nombre d'entrées									Total
	Page 1	Page 2	Page 3	Page 4	Page 5	Page 6	Page 7	Page 8	Page 9	
<b>a</b>	11	02	04	01	02	02	01	02	02	<b>27</b>
<b>b</b>	07	02	01	01	00	01	00	03	00	<b>15</b>
<b>c</b>	10	04	05	02	02	02	01	06	02	<b>38</b>

Toutes les entrées se chiffrent à quatre-vingt (80). La voix **c**, celle de l'Afrique est construite sur les extraits de chants, d'épopées, de contes, etc. Elle compte trente-huit (38) entrées c'est-à-dire presque la moitié du nombre de toutes les entrées et interventions. Were Were Liking semble avoir privilégié cette voix. Par ailleurs, la voix **b**, celle du couple masculin s'achemine vers une perte de la voix avec quinze interventions sur les quatre-vingt. Le caractère typographique du texte souligne aussi l'alternance et la polyphonie du récit. Les intertextes puisés des contes, des chants et des proverbes sont écrits en italique et organisés en strophes. L'introduction de ces passages versifiés obéit à une visée didactique : prophétie, méditation, poésie. Pour dire une prophétie, la misovire s'exclame :

Je désire absolument être prophète :  
Il naîtra ici  
De nos tâtonnements nos bafouillements  
De notre pompeux-creux nos souvenirs empoussiérés  
De nos dures leçons non digérées mal assimilées  
Il naîtra de notre merde notre sang [...]¹

S'agissant d'une pensée, la formule introductive en donne la précision : « *Ils pourront naturellement laisser la place au rythme* »².

Il en est de même des longues strophes de berceuses ou des chants qui rythment le récit et le relaient. Dans le roman *L'amour-cent-vies*, on retrouve des extraits des airs populaires joués dans les « bar-dancing ». Ces chants de réjouissance sont souvent exécutés dans un ton de raillerie, question de fustiger certaines tares dans la société et d'instruire. L'auteur a ainsi épinglé dans ce chant les griots du premier président du Cameroun :

Et ils dirent oui mille fois pendant qu'on les chantait :  
Bamtsé  
Azikiwé bamtsé éé bamtsé  
Mba Léon bamtsé éé bamtsé  
Tsi ranama Philibert bamtsé éé bamtsé³

Le chant ci-dessus constitue en lui-même une structure référentielle tout comme l'onomatopée « Bamtsé » qu'il contient et qui mérite d'être commentée. En effet, les inconditionnels de Um Nyobe Ruben (= Roumben) entonnèrent ce chant populaire après l'échec de leur leader et l'élection à l'Assemblée législative de celui qui fut le premier Président du Cameroun : Ahmadou Ahidjo. C'est de ce fait historique qu'il s'agit dans ces propos de la narratrice :

La fin commença hier [...]  
On déclara Roumben hors-la-loi  
Et « l'homme des poubelles » fut proclamé « sage des sages »  
Pour avoir su exalter le pouvoir personnel [...]⁴

Nous retrouvons dans cet extrait un langage codé mais qui reçoit une lecture historique. Roumben = Um Nyobe, tandis que « l'homme des

poubelle » qui fut élu n'est autre que l'ancien Président du Cameroun Ahmadou Ahidjo. Le deuxième élément textuel qui fait appel à un signifié est la construction métrico-phonique que la narratrice elle-même tente de mettre en place juste après les vers du chant : « **Boum i tché** » *chez les accapareurs, fin du monde avec le oui qui mit le pilier hors-la-loi*.<sup>5</sup>

Il s'agit donc ici d'un jeu de sons. Elle récupère dans le refrain du chant « **Bamtsé** » qu'elle traduit par une expression de sa langue « **Boum i tché** » qui signifie « mort d'une lignée, mort d'une génération ». Le chant lui-même n'est pas inventé par l'auteure car il a été créé après les indépendances de certains pays africains. Cette récupération du chant dans l'intention d'exploiter une simple onomatopée « **Bamtsé** » en « **Boum i tché** » renforce la dimension poétique du chant et son dynamisme. C'est ce dynamisme qui traduit « *la corrélation des œuvres littéraires au contexte socioculturel* »<sup>6</sup> car ainsi que le fait remarquer par ailleurs F. Decreus,

Les travaux des formalistes russes, brutalement interrompus par la répression politique vers 1930, tendaient à mettre en place un équilibre délicat entre d'une part, la spécificité et l'autonomie d'une science de la littérature et, de l'autre, son ouverture sur les connexions avec d'autres domaines.<sup>7</sup>

On retrouve dans le chant ci-dessus évoqué des noms des personnalités de l'histoire africaine qui ne jouent ici qu'une fonction décorative parce que l'auteure n'entend pas modifier les paroles du chant qu'elle reproduit.

Mais très souvent, Were Were Liking passe du ton sarcastique à un ton pathétique pour écrire une partie noire, voire cachée de l'histoire politique de son pays. Certains martyrs à l'instar de Um Nyobè sont évoqués et réhabilités dans le chant. Le narrateur annonce que ce leader est mort en chantant et il reprend ce dernier chant du martyr :

Il mourut en chantant :

Prends ma vie, pierre-au-trou

bois mon sang, berceau de l'homme libre,

ma vie pour ta liberté, ma vie pour ta survie,

forêt d'hommes [...]<sup>8</sup>

Même s'il ne nous est pas possible dans cet espace réduit de commenter la portée des chants qui constituent l'esthétique romanesque de Were Were Liking, nous tenons à relever que, sans une communication inter-culturelle, il est difficile d'entrer dans ce que certains considèrent dans le roman africain comme une « *théâtralisation du corps parlant* » qui confère à ces textes un caractère dialogique étroitement lié à l'histoire et à la culture de l'auteure. Deux termes de ce dernier chant : « *la pierre au trou* » et « *la liberté* » renvoient respectivement aux origines du héros évoqués et à ses combats politiques. Le rappel de ces questions graves se fait dans un chant. Dans la culture africaine en général et celle du Cameroun en particulier, le chant qui est un support important dans les épopées et les contes est un outil efficace de transmission des savoirs.

Les épopées sont chantées non seulement pour la transmission des savoirs, mais aussi pour glorifier certaines figures historiques comme l'indique cet extrait qui met côte à côte certains héros africains et le messie :

Et pour préparer la naissance d'un grand homme  
C'est toujours ainsi avant les messies  
C'était ainsi avant Soundjata le buffle lion du Manding  
Et ainsi avant Roumben  
L'arc-en-ciel pillier des accapareurs  
Je te chante la merveille du fond des temps [...] <sup>9</sup>

Bref, la structure externe des romans de cette Camerounaise montre assez clairement que le chant ou encore l'intertexte sous la forme versifiée est un support de la création romanesque de Were Were Liking et que cette alternance entre le chant et le récit en prose est une indication sur la nature polyphonique de ces romans.

## **2. Identité et voix narratives dans les romans de Were Were Liking**

La narration est polyphonique et protéiforme dans les romans de Were Were Liking. C'est dans la prise de parole alternée entre trois types de voix que se lit la fonction référentielle des textes en question. La première instance narrative sous la forme prosaïque dans *Elle sera de Jaspe et de*



*Corail* est une voix de femme, une « misovire » selon un terme créé par Were Were Liking par transfert antinomyque de « mysogine ». C'est elle qui introduit généralement les autres voix. Dans ce même roman, la deuxième voix est un dialogue entre deux personnages masculins Grozi et Babou. Mais le dit dialogue est calqué sur le modèle du dialogue théâtral. C'est un mélange des genres qui s'explique par l'influence du théâtre, principale activité artistique de cette auteure qui a créé un centre d'étude théâtrale en Côte d'Ivoire. Enfin, la troisième voix, plus présente, plus récurrente est une voix abstraite dans la mesure où elle est l'émanation des données internes (pensée, rêve, souvenir de chant, évocation d'épopée ou de conte,...). Il s'agit de la voix qui annonce la pérennité de l'Afrique et qui parle dans presque tous ces romans, mais qui dans *Elle sera de Jasje et de Corail* est représentée par le village imaginaire de Lunai. Cette voix interne surplombe les autres voix et se confond avec elles sur trois pages : les pages 5, 6 et 7 ou mieux les séquences créées par la misovire et qui sont au nombre de 9 comme nous l'avons dit plus haut.

Ce que nous prenons ici pour des voix narratives sont des interventions discursives. Le texte prend ainsi l'apparence d'un essai. La rupture avec le schéma classique de la narration qui avait une multiplicité d'épisodes reliés est nette. La structure du roman n'emprunte pas les voies de l'accomplissement d'une action. La romancière transpose très souvent les données narratives du conte à son texte, ce qui la met face à certaines contraintes. En effet, le conte relève de l'oralité, il se dit en Afrique le soir après le dîner et lors d'une veillée autour du feu. À cette occasion, la prise de parole est rotative : en d'autres termes, il y a présence de plusieurs narrateurs. Les trois voix signalées ici ont pour mission de satisfaire à cette fonction rotative de prise de parole. Ainsi, le narrateur est un conteur. Il parle au nom de la tradition pour transmettre des savoirs à la communauté et son récit est soumis à l'autorité du mythe. Comme particularité, ce narrateur manipule avec aisance les images et est particulièrement attentif à la fonction conative de sa communication par l'interpellation du public : « *Vous qui aimez les roses rouges et qui vous méfiez des roses rouges gardez la tête froide devant les roses blanches* »<sup>10</sup>. Mais, nous n'avons pas affaire à un conte, il s'agit bel et bien d'un roman qui parfois affiche l'engagement de l'auteur, parvient à négocier dans la trame narrative le passage du récit qui décrit le règne successif du premier président du Cameroun, Ahidjo et du second

président, Biya, à un registre de conte. Parlant donc de sa sympathie pour le second, le narrateur déclare :

Malgré tout, nous tous étudiants, avons foi en lui :  
son pouvoir, c'était nous, fers de lance qui voulions si  
fort la fin du règne de la machine. Pour nous, il était  
comme Ngok Ikwèn, le héros intrépide des contes qui  
reçut d'une vieille femme un piment-poison [...] <sup>11</sup>

Dès que le narrateur a fini d'établir cette comparaison entre le personnage du mythe et ce président, il cède la place au conteur et ce dernier est le personnage animalier du conte, le monstre qui réclame de l'eau pour éteindre le feu en son ventre : « *Chère épouse fille des eaux. Donne-moi donc un peu d'eau juste un peu d'eau [...]* » <sup>12</sup>. Mais, le conte est déformé pour satisfaire au besoin de l'engagement politique signalé ci-dessus : d'où l'introduction dans les extraits du conte de noms des personnes ayant existé :

Depuis que je broie les opposants

Depuis que j'avale les rebelles

Bailly Telli Ouandié

Juste un peu d'eau <sup>13</sup>

Ce mixage du récit de témoignage avec le conte contribue à véhiculer des savoirs mythiques sur la vie moderne. Cette illustration peut aussi se faire par le discours parémiologique. Dans *Orphée DAFRIC*, le personnage Orphée emploie un proverbe de chez lui : « *au lieu de regarder où vous êtes tombé, cherchez plutôt où vous avez glissé [...]* » <sup>14</sup>. Or beaucoup de questions peuvent traverser la mémoire du lecteur. Le proverbe ci-dessus est un proverbe africain et Orphée est un personnage de la mythologie grecque. Il s'agit d'une traversée culturelle que construit Were Were Liking à travers cette voix interne d'Orphée. On assiste à une réécriture africaniste du mythe d'Orphée : car Orphée dans le roman de Were Were Liking emploie des proverbes africains. Son épouse ne s'appelle pas Eurydice comme dans la mythologie grecque, mais elle s'appelle Nyangô qui signifie "Madame". Mais dans cette société Bassa que peint Were Were Liking, Nyangô est un titre de noblesse attribué aux épouses des missionnaires blancs et de leurs collaborateurs (pasteurs,

infirmiers, instituteurs). Les épouses des paysans n'étaient pas des « Nyangô ».

En outre, Orphée ne descend pas aux enfers, il traverse l'au-delà pour ramener Nyangô morte par noyade à la vie. Pendant cette traversée, Orphée s'entretient avec ses ancêtres et avec un dieu qui ne s'appelle pas Zeus, mais NGUE. Le troisième roman de Liking met en scène un personnage typique LEM LIAN MIANGA qui signifie "l'habitude qu'on a de jeter les ponts". Ce personnage fait des traversées dans la nuit entre le monde visible et le monde invisible ; donc il a cent vies d'où le titre du roman *L'Amour-cent-vies*, car pour faire ces voyages nocturnes, l'homme a besoin d'être initié par la femme pendant l'acte sexuel. Parmi les personnages réputés pour ces métamorphoses figure Roumben, déformation de Um Nyobè Ruben :

Pour une troisième fois, Roumben dut se métamorphoser : il se maria selon la coutume, fit des enfants, parla à l'ONU, rêve panafricain [...] Il rentra au maquis et dut mourir avec le secret, pour la survie des Accapareurs.<sup>15</sup>

Le narrateur précise que Roumben est mort en chantant. Liking s'emploie ainsi dans son contexte à écrire à sa manière l'histoire du Cameroun, plus particulièrement l'histoire politique de certains héros présentés comme de vulgaires maquisards par les politiciens, inexistantes dans certains ouvrages historiques écrits par des historiens qui redoutent des dictateurs de leurs pays. Bref, elle réécrit en lieu et place des historiens, certaines pages effacées de l'histoire de son pays, pour montrer que Um Nyobè et tous les autres martyrs de l'UPC étaient des nationalistes. Parfois, la voix qui s'adresse à Orphée est une source mystérieuse qui mène au pays des ancêtres : « *Laisse la mort avec ses morts. Viens avec moi, je suis la vie [...]* »<sup>16</sup>. Dans *L'Amour-cent-vies*, le narrateur principal annonce une de ces voix internes en ces termes : « *Mais une voix anonyme a murmuré : "nous te tuerons [...]"*. Il faut que je lui barre la route »<sup>17</sup>. Ces voix internes, abstraites, sont présentes dans le récit et elles contribuent à le rendre complexe.

Dans *Elle sera de Jaspe et de Corail*, la misovire est chargée d'introduire les autres voix. Elle a en outre pour ambition d'écrire un journal sur le dialogue du couple Babou-Grozi. Mais, cette misovire

s'endort de temps en temps, ce qui suspend cette voix dont le rôle est d'introduire le couple sur scène. Le lecteur se fait dès cet instant une nouvelle voix parce qu'il est obligé d'imaginer la suite du récit pendant le sommeil de la misovire et de relier toutes les séquences de ce récit.

Enfin, deux voix sont dépendantes de celle de la misovire : celle du couple Babou-Grozi et la voix de Nuit Noire, celle qui désigne l'imaginaire collectif des Africains. Tout se fait dans ces récits en termes de jeu et d'initiation. En effet, la misovire s'endort pour oublier en quelque sorte l'inconfort de la vie, la nausée selon Jean-Paul Sartre. Mais, cette évasion est de courte durée parce qu'elle est constamment réveillée par la conversation entre Babou et Grozi qui sont très préoccupées par le destin de l'Afrique.

Les voix qui parlent dans ces romans sont nombreuses et diverses. Elles sont parfois des voix mystiques. Dans la littérature occidentale, ces faits sont considérés comme relevant du fantastique. La culture africaine les intègre dans son vécu quotidien. Dans la mythologie grecque, Orphée est allé aux enfers pour ramener Eurydice sur la terre, ce qu'il n'a pas pu faire. Were Were Liking réécrit ce mythe en l'adaptant au contexte africain. Eurydice s'appelle Nyango ou "Madame". La descente d'Orphée aux enfers correspond dans son roman à une étape initiatique pendant laquelle ce dernier entre en conversation avec les membres de sa famille qui sont morts. Ces voix des morts constituent des voix narratives dans le roman *Orphée DAFRIC*. Le narrateur Orphée les annonce d'abord à l'aide des présentatifs :

Voici mon grand-père et voilà mes frères jumeaux  
décédés depuis l'enfance. là-bas, ce sont certainement  
mes ancêtres, des ancêtres que je n'ai pas connus [...]  
Leurs lèvres ne bougent pas, mais je les entends.<sup>18</sup>

Et tour à tour, ces voix des morts parlent :

D'abord mon grand-père  
- Tu as parcouru le chemin jusqu'ici  
Tu pensais venir chercher Nyango [...]  
« Ensuite, ce sont les voix de mes ancêtres [...] »  
- Il était temps que tu saches [...]<sup>19</sup>

Ce dialogue entre les voix des morts et Orphée œuvrent pour le succès de la mission de ce dernier qui ramène Nyango sur terre et reprend avec elle une vie normale de couple. Toute cette épreuve qui est une initiation a duré neuf ans :

Il venait réellement de vivre une initiation qui avait duré neuf ans. Neuf ans ? Il chercha fiévreusement sa montre : il y avait exactement vingt-deux heures qu'il avait sombré dans le sommeil, à l'issue d'un orgasme trop longtemps retenu<sup>20</sup>.

Nous voyons que la construction du projet narratif obéit chez Were Were Liking à la technique de la mise en abyme, une alternance entre les récits protéiformes. L'auteure crée un narrateur qui prend en charge de raconter une histoire mais qui opère des digressions qui l'éloignent de son axe narratif principal pour le faire basculer dans les mythes, le conte, l'épopée qui accorde une place de premier choix au chant. Dès lors, le récit doit se faire par un initié. Dans *L'Amour-cent-vies*, le narrateur principal tente d'aviser le lecteur sur les changements qui interviendront sur les voix qui parlent :

Bien sûr, je ne suis pas un conteur, aussi talentueux que mon frère ; aussi lui donnerai-je souvent la parole, pour essayer de vous faire partager plus intimement ses sensations, ses sentiments, son évolution sur les sentiers lumineux [...] suivez-moi [...] <sup>21</sup>.

Après cette annonce du narrateur, le récit est interrompu par un texte en vers, un extrait de conte qui est dit par le conteur en la personne du frère du narrateur avec la formule usuelle des contes : « *Il était une fois* »<sup>22</sup>. Le narrateur principal ne reprend la parole que pour commenter les paroles du conte. Quand ce n'est pas le frère du narrateur, c'est Madjo sa grand-mère qui chante une berceuse du conte. On remarquera que ces différents conteurs ont des liens de famille. Le narrateur principal a des souvenirs, des histoires à raconter mais en même temps il n'est pas sûr de son récit, du moins il refuse d'assumer la responsabilité de ces propos. C'est peut-être pour cette raison qu'il convoque chaque fois les auteurs de qui il les tient : « *Voici donc, grosso modo, comment ma sœur Gol me décrit Ngo Kal Djob et comment elle m'esquissa le portrait de son amour avec Roumben et l'impact de cet amour dans leur vie [...]* »<sup>23</sup>.

À la fin, un roman tel que *L'Amour-cent-vies*, est un récit complexe qui raconte plusieurs histoires : celle de Lem, celle de Soundjata, celle de Roumben, de Ziworé, de Bipol. Et chaque histoire est racontée par une ou plusieurs narrateurs différents. Mais, que ce soit l'épopée ou le conte, tous ces genres, qui relèvent de l'oralité africaine, et que Were Were Liking introduit dans son texte, ont comme support le chant. Les narrateurs sont pour la plupart des conteurs mieux des chanteurs.

### **Conclusion**

La configuration typographique des romans de Were Were Liking suggère déjà que cette auteure a opté pour un mélange des genres. Mais aussi, la lecture de ces textes révèle qu'ils contiennent un nombre important d'éléments à valeur référentielle. Ceux-ci interpellent le lecteur à prendre en compte les savoirs émanant de la culture Bassa du Cameroun en particulier mais aussi de la culture africaine, notamment celle de la littérature orale dans laquelle puise l'auteure pour bâtir son esthétique. Ce recours aux éléments externes concerne aussi l'histoire du Cameroun et se focalise sur la partie noire et méconnue de cette histoire. Cette Camerounaise transpose donc dans le roman, ses recherches anthropologiques qu'elle applique à sa création dramaturgique. Le culte des ancêtres, les savoirs tirés des contes et des proverbes africains, la richesse formelle et thématique du chant, la mythologie grecque ou africaine, les événements de l'histoire de son pays sont autant d'éléments qui constituent le support de son esthétique romanesque. Elle n'a pas seulement puisé sa matière dans sa propre culture, elle agence habilement les matériaux qu'elle prélève des cultures occidentales pour en faire une œuvre qui traverse toutes les cultures bien que fortement ancrée dans la culture africaine. Et l'importance accordée au chant est un moyen qui permet aussi à l'auteur de réhabiliter l'art africain que certains ont présenté comme limité au rythme, aux simples trémoussements du corps. Le chant ne déclenche pas seulement la danse. Il est un moyen de transmission des savoirs.

### Bibliographie

- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- Anzieu, D., Gibello, B., Gori, R., Anzieu, A., Barrau, B., Mathieu, M., et Bion, W. R. (1981). *Psychanalyse et langage*. Paris : Dunod.
- Cauvin, J. (1980). *Comprendre la parole traditionnelle*. Versailles : Les Classiques africaines.
- Cauvin, J. (1992). *Comprendre les contes*. Versailles : Les Classiques africaines.
- Decreus, F. (1987). Le formalisme russe. In Delacroix, M., et Hallyn, F. (dir.). *Introduction aux études littéraires – méthodes du texte*. Paris : Duculot. 12-14.
- Delcroix, M., et Hallyn, F. (dir.). (1987). *Introduction aux études littéraires – méthodes du texte*. Paris : Gembloux, Duculot.
- Eno Belinga, S.M. (1987). *Comprendre la littérature orale africaine*. Versailles : Les Classiques africaines.
- Hawkins, P. (1992). Un néo-primitivisme africain ? L'exemple de Were Were Liking. *Revue des Sciences Humaines*. Paris : Presse de l'Université de Lille III. 227. 67-72.
- Jaccard, A.C. (1989). Littérature féminine, des textes novateurs, Littérature camerounaise. *Notre Librairie*. 99. 155-161.
- Lele, P. (1983). *La création romanesque en Afrique noire et la dialectique de l'histoire*. Thèse de Ph.D. inédite : Université Laval, Canada.
- Magnier, B. (1985). À la rencontre de Were Were Liking. *Notre Librairie*. 79. 17-21.
- Mercier, M. (1976). *Le Roman féminin*. Paris : PUF.
- Mohamadou, K. (1982). *Roman africain et tradition*. Dakar : N.E.A.
- Ndachi Tagne, D. (1989). Were Were Liking, créatrice prolifique et novatrice. *Notre Librairie*. 99. 194-196.
- Ngal, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.

- Ngandu Kashama, P. (1989). *Écriture et discours littéraire ; études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- Pillot, C. (1990). « Le vivre vrai » de Were Were Liking. *Notre Librairie*. 102. 54-60.
- Tang, A.-D. (2005). Were Were Liking, une romancière partagée entre sa langue maternelle et sa langue officielle. *Riveneuve Continents*. 3. 84-88.
- Tang, A.-D. (2006). *Écritures du moi et idéologies chez les romancières francophones, Claire Etcherelli, Gabrielle Roy, Were Were Liking et Delphine Zanga Tsogo*. Muenchen : Lincom Europa.
- Were Were Liking (1981). *Orphée. DAFRIC*. Paris : L'Harmattan.
- Were Were Liking (1983). *Elle sera de Jaspe et de Corail*. Paris : L'Harmattan.
- Were Were Liking (1988). *L'Amour-cent-vies*. Paris : Publi Sud.

---

<sup>1</sup> Were Were Liking, *Elle sera de Jaspe et de Corail*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> Were Were Liking, *L'amour-cent-vies*, Paris, Publi Sud, p. 129

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>5</sup> (LACV 129)

<sup>6</sup> F. Decreus, "Le formalisme russe", Introduction aux études littéraires – méthodes du texte, Paris, Duculot, 1987, p. 14

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> F. Decreus, "Le formalisme russe", op. cit., p. 131.

<sup>9</sup> (LACV, 24)

<sup>10</sup> (ESJC, 73)

<sup>11</sup> (LACV, 38)

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> (LACV, 38)

<sup>14</sup> Were Were Liking, *Orphée DAFRIC*, p. 20.

<sup>15</sup> (LACV, 12)

<sup>16</sup> (OD, 29)

<sup>17</sup> (LACV, 72)

<sup>18</sup> (OD, 15)

<sup>19</sup> (OD, 62-63)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>23</sup> (LACV, 110)