

UNIVERSITE DE YAOUNDÉ I

\*\*\*\*\*

FACULTE DES ARTS, LETTRES ET  
SCIENCES HUMAINES

\*\*\*\*\*

CENTRE DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALE EN  
SCIENCES HUMAINES SOCIALES ET  
ÉDUCATIVES

\*\*\*\*\*

UNITÉ DE RECHERCHE ET  
FORMATION DOCTORALE EN  
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

\*\*\*\*\*

DÉPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE

\*\*\*\*\*

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

\*\*\*\*\*

FACULTY OF ARTS, LETTERS AND  
SOCIAL SCIENCES

\*\*\*\*\*

POST GRADUATE SCHOOL FOR  
SOCIAL AND EDUCATIONAL  
SCIENCES

\*\*\*\*\*

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR  
HUMAN AND SOCIAL SCIENCES

\*\*\*\*\*

DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY

\*\*\*\*\*



# CHANTS ET CHORÉGRAPHIES DES PEUPLES DU CAMEROUN FORESTIER : CAS DES BAMVÉLÉ DE LA HAUTE-SANAGA (CENTRE-CAMEROUN). ÉTUDE ANTHROPOLOGIQUE

Mémoire présenté et soutenu publiquement le 30 juillet 2022, en vue de l'obtention du  
diplôme de Master en Anthropologie.

**Spécialisation** : Anthropologie culturelle

Par

**Michel Aurèle AVOM AVOM**

*Licencié en Anthropologie*



## MEMBRES DU JURY

- **Président** : Pr. Antoine SOCPA (Pr.) Université de Yaoundé I
- **Examineur** : Dr. Séraphin BALLA NDEGUE (C.C) Université de Yaoundé I
- **Rapporteur** : Pr. Paul ABOUNA (M.C) Université de Yaoundé I

**Juillet 2022**

À

mes parents: feu Michel AVOM NGOK, Honorine MABANG KEYA, Aline Madeleine  
MBOSSIBA MISSONG et à mon grand frère Romuald NTCHUISSEU NGOK.

# SOMMAIRE

DÉDICACE

REMERCIEMENTS

RÉSUMÉ

ABSTRACT

LISTE DES ACRONYMES ET DES SIGLES

LISTE DES CARTES

LISTE DES PHOTOS

LISTE DES SCHÉMAS

LISTE DES TABLEAUX

INTRODUCTION

CHAPITRE 1 : LES MILIEUX PHYSIQUE ET HUMAIN DE L'ÉTUDE.

CHAPITRE 2 : ÉTAT DE LA QUESTION, CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL.

CHAPITRE 3 : TYPOLOGIES DES CHANTS ET DES CHORÉGRAPHIES CHEZ LES BAMVÉLÉ.

CHAPITRE 4 : LES FONCTIONS CULTURELLES DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES.

CHAPITRE 5 : ESSAI D'INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES CHEZ LES BAMVÉLÉ.

CONCLUSION

SOURCES

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

## REMERCIEMENTS

La réalisation de ce travail a été possible grâce à des multiples contributions. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre gratitude.

Tout d'abord, nos remerciements vont à l'endroit de notre encadreur le Professeur Paul ABOUNA pour sa rigueur dans le travail et pour sa disponibilité.

Nous remercions le Chef du Département d'Anthropologie, le Professeur Paschal KUM AWAH pour ses contributions administratives et pédagogiques.

Notre gratitude au Professeur MBONJI EDJENGUÈLÈ qui jadis Chef de Département d'Anthropologie, fut pour nous une source d'inspiration et un conseiller à la fois dans le cadre des enseignements dispensés, mais également dans le cadre de la rédaction de ce travail.

À tous nos enseignants : qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude. Nous pensons ici aux Professeurs Antoine SOCPA, Luc MEBENGA TAMBA, Pierre François EDONGO NTEDE, Terri TIZE DELI, Isaiah AFU KUNOCK ; aux Docteurs David NKWETI, Célestin NGOURA, Margueritte ESSOH, Lucy FONJONG, ANTANG YAMO, Germaine Bernadette NGAH ELOUNDOU, Antoinette Marcelle EWOLO NGAH, Evans KAH NGAH, Alexandre NDJALLA, Séraphin NDEGUE BALLA et Exodus TIKERE MOUFFOR.

À mes parents Marie Thérèse EVIENE NGOK, Philomène NGASSAMBA, Jacqueline MBECK NGOK, Jean-Paul SANGUENG, Jean-Mathieu AYE AVANG, Gabriel EMO NGOK, Simon MBENG, Roger ANDUANG, Cécille NGALI, Hortence MBONE, Théodor ESSOMBA ABANDA, NANG ANDANG, Samuel SAGNIMI ; nous les adressons l'expression de notre reconnaissance et de notre amour ému pour tout apport et épanouissement.

Tous nos remerciements à l'endroit de nos informateurs pour leur hospitalité, mais surtout et d'avantage pour leur collaboration durant cette recherche. Nous exprimons notre reconnaissance la plus singulière à mademoiselle Morine Pamela OBESSOAL BAKONDON, qui, malgré ses multiples occupations a toujours su nous tenir la route.

À nos camarades et amis du CPPSA, du CEEAM et de l'ACEESH qu'ils trouvent ici le sentiment de notre reconnaissance à leur juste personne, pour leur apport à la fois psychologique et scientifique. Il s'agit en particulier de Duplex DJOUFACK, ONANA ELOUNA, Marie AKAMBA, Marie Madeleine BIKAGA BELA, Joëlle Daniella WANSI NITCHEU, NDE FONKOU Louis, MEKA Danielle, Rita, Marie Thérèse NGO MINYE, AMI Bienvenu, NGO ISOCK, Pador SIPAKANG, MADOUNYEM, Harold MONTHE, NGOUNLA Yemata, Ernestine NDO'O, BESSIGA ABENA, Michel Jislin BEYALA ONANA.

À tous mes frères et sœurs Chimène NYANDE, Simon Willy MESSE, Idriss ONDOUA KEYA, Joachim SIMESSE AVOM, SANANG AVOM, Jean de Dieu ALONGO, Olga Inès BAN-LANG, Philémon NGASSAMBA, serge Martial ZE AVOM, Marie thérèse Reine EVIENE AVOM, Jean-Baptiste NGOK EMO, Cyrille NJANG EMO, Patience MBOSSIBA AVOM, NGOCK Eddy Junior, OWONA Pierre, MABANG AVOM Prisca, MBONE Emmanuel, Sylvain EDOM, Stanis ONDOUA MBENG, Marie Christelle DOUMOU. Nous leur disons merci pour leur reconfort morale et leur apport financier.

À toutes les personnes qui de prêt ou de loin ont apporté leur contribution dans la réalisation de ce mémoire et dont les noms ne sont point mentionnés, qu'ils agrément l'expression de notre profonde gratitude.

## RÉSUMÉ

Le présent travail de Mémoire de Master en Anthropologie porte sur le sujet intitulé : «*Chants et chorégraphies des peuples du Cameroun forestier : cas des Bamvélé de la Haute-Sanaga (Centre-Cameroun). Etude anthropologique* ». Les chants et chorégraphies relèvent de la culture immatérielle. C'est à travers eux que la culture s'exprime et se rend visible. Le problème qui se propose de résoudre est celui des significations que ces chants et chorégraphies ont à l'intérieur de l'univers culturel *Bamvélé*.

Ce problème a conduit aux interrogations suivantes : Quelle sont les significations culturelles des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* ? Quels sont les types de chants et chorégraphies rencontrés en pays *Bamvélé* ? Quelles sont les fonctions que remplissent ces chants et chorégraphies ? Quelle lecture les *Bamvélé* font des chants et chorégraphies ? À ces questions de recherche, nous avons émis des hypothèses suivantes : les chants et chorégraphies apparaissent comme le reflet de l'ethnie, la civilisation, les croyances, la psychologie du peuple *Bamvélé* qui les élabore ; le *Bamvélé* se définit par la façon dont il chante, danse, apprécie telle ou telle manière de danser. Il existe plusieurs types de chants et chorégraphies en région *Bamvélé*. Ceux-ci remplissent plusieurs fonctions à savoir : les fonctions ludique, sociale, thérapeutique, économique, cathartique, liturgique, didactique etc. Enfin, le chant, la danse et les instruments sont trois concepts inséparables qui constituent une communication à part entière. Pour la vérification de ces hypothèses, des objectifs ont été fixés : ressortir les significations culturelles des chants et chorégraphies ; mettre à nu la typologie des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* ; déceler les fonctions culturelles que remplissent ceux-ci et faire une lecture anthropologique des chants et chorégraphies.

La vérification de ces hypothèses a été soumise à un double procédé méthodologique : la recherche documentaire et la recherche de terrain. S'agissant de la recherche documentaire, elle nous a permis de faire une exploitation des écrits ayant un rapport avec ce travail, toute chose qui nous a permis d'exhumer tour à tour ce qui a déjà été dit en rapport avec notre sujet et les limites à ces dires et nous démarquer en ressortissant l'originalité de ce travail. La recherche de terrain quant à elle avec ses méthodes et techniques a permis de faire face à des réalités empiriques. Au terme de ce travail universitaire, les données obtenues ont été soumis à des analyses et à des interprétations à la lumière du fonctionnalisme, l'ethnanalyse, l'anthropologie numérale et les principes de l'épistémologie africaine.

A l'issue de ce double procédé heuristique, nous sommes parvenus aux résultats suivants : les chants et chorégraphies sont inséparables chez les *Bamvélé*, ils sont tout une école de vie et apparaissent comme le reflet de l'ethnie, la civilisation, les croyances et la psychologie du peuple *Bamvélé*. Dans la région *Bamvélé*, nous rencontrons une typologie de chants et chorégraphies qui s'expriment selon les circonstances. Ces chants et chorégraphies remplissent plusieurs fonctions au sein de cette socioculture. Les chants et chorégraphies sont une communication à part entière ; cette communication est de deux ordres : la communication verticale ou phénocommunication et la communication horizontale ou transcendantale. Entre communication et culture, il existe une complémentarité, l'un est inclus dans l'autre. En effet, la communication est la manifestation de la culture. Pour rendre visible la culture, elle s'appuie sur la communication. Alors la culture s'exprime à travers la communication représentée à son tour par les chants et les chorégraphies.

**Mots-clés** : chants, chanson, chorégraphies, *Bamvélé*, danse

# ABSTRACT

This master's thesis work in Anthropology focuses on the subject entitled: *Songs and choreography among the peoples of forest Cameroon: the case of the Bamvélé of Haute-Sanaga (Center-Cameroon). Anthropological study*. The songs and choreographies are part of intangible culture, it is through them that culture is expressed and made visible. The problem to be solved is that of the significations of songs and choreographies Bamvélé cultural universe.

Such a problem has led us to identify the following questions: what are the cultural significations of songs and choreography among the *Bamvélé*? What are the types of choreographic songs encountered in *Bamvélé* country? What are the functions of songs and choreography in *Bamvélé* socioculture? What anthropological reading can we derive from these songs and choreographies? To these research questions, hypotheses were put forward: the songs and choreographies appear to reflect the ethnicity, civilization, beliefs, and psychology of the *Bamvélé* people who develop them; the *Bamvélé* is defined by the way he sings, dance which he appreciates such or such way of dancing. There are several types of songs and choreographies in the *Bamvélé* region, among others: the dance of circumstances, the major, minor and funeral dances. These fulfill several functions, namely: the fun, social, therapeutic, economic, cathartic, liturgical, didactic function... In the end song, dance, instruments are three inseparable concepts which make them a communication in their own right. To verify these hypotheses, objectives were set: to bring out the symbolic meaning of the songs and choreographies, to expose the typology of songs and choreographies among the *Bèlè*, to detect the cultural functions that they fulfill in the end, to make an anthropological reading songs and choreographies.

The verification of these hypotheses was subjected to a double methodologic processes: documentary research and field research. The documentary research made it possible to make an exploitation of the writing having a rapport with our sujet has allowed us exhumate in turn; what has already been said in relation and the limites to these sayings; and stand out by highlighting the originality of our work. Field research with these methods and technics has allowed us to face the empirical reality. At the end of it the data obtained were put to analyze and interpretations.

At the end of this double heuristic process, we arrived at the following results: the songs and choreographies are inseparable in the *Bamvélé*, they are a whole school of life and appear as the reflection of the ethnicity, the civilization, the beliefs and the psychologist. Of the *Bamvélé* people. In the *Bamvélé* region, we come across a typology of songs and choreographies that are expressed according to the circumstances. These songs and choreographies fulfill several functions within this socioculture. The songs and choreographies are a communication in their own right; this conviction is twofold, namely vertical communication or phono-communication and horizontal or transcendental communication. Between communication and culture, there is complementarity, one is included in the other. Indeed, communication is the manifestation of culture. To make culture visible, it relies on conviction. So culture is expressed through communication, which in turn is represented by songs and choreography.

**Key-words :** song, song, choreography, *Bamvélé*, dance

# LISTE DES ABREVIATIONS ET ACRONYMES

## ABREVIATIONS

**COLL:** Collection

**ED:** Edition

## ACRONYMES

**ACEESH** : Association Culturelle des Elèves et Etudiants de la Haute-Sanaga

**CEEAM** : Cercle des Elèves et Etudiants de l'Arrondissement de Minta

**CERDOTOLA** : Centre de Recherche et de Documentation sur les Traditions et les Langues Africaines.

**FALSH** : Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaine

**FENAC** : Festival National des Arts et de la Culture

**MINAC** : Ministère des Arts et de la Culture

**MINPAT** : Ministère de la Planification et de l'Aménagement du Territoire

**PUF** : Presse Universitaire de France

**PUQ** : Les Presses de l'Université du Québec

**PUY** : Presse Universitaire de Yaoundé

**UNESCO:** United Nation Education, Scientific and Cultural Organisation

## LISTE DES SIGLES

**CFLC** : Centre Fédéral Linguistique et Culturel

**CHGA** : Cercle Histoire, Géographie, Archéologie

**CNRS** : Centre National de Recherche Scientifique

**CPPSA** : Cercle Philo-Psycho-Socio-Anthropo

**ENS** : Ecole Normale Supérieure

**FGD** : Focus Group Discussion

**PDA** : Personnel Digital Assistant

**PFNL** : Produits Forestiers Non-Ligneux

**U.Y I** : Université de Yaoundé I

# LISTE DES CARTES

<b>Cartes</b>	<b>Pages</b>
<b>Carte n° 1</b> : La localisation de la Haute-Sanaga au Cameroun .....	19
<b>Carte n° 2</b> : La localisation de la zone d'étude dans la Haute-Sanaga.....	21

## LISTE DES PHOTOS

<b>Photos</b>	<b>Pages</b>
Photo 1 : Nkoún ou corbeille de pêche et de semailles .....	34
Photo 2 : Àkanda ou la hotte .....	34
Photo 3 : Bi-bèla ou les calebasses ordinaires ou simple .....	35
Photo 4 : Nsõ'o ou calebasse d'initiation rituelle .....	35
Photo 5 : Les Balafres ou Mimbag ou '1111' chez les Bamvélé .....	38
Photo 6 : L'avèle solennel .....	39
Photo 7 : L'avèle ordinaire .....	39
Photo 8 : L'avèle ordinaire .....	39
Photo 9 : L'avèle fraternel .....	40
Photo 10 : L'avèle fraternel .....	40
Photo 11 : L'avèle fraternel .....	41
Photo 12 : L'Ayanga de fête chez les Bamvélé .....	77
Photo 13 : La soirée de danse de l'Ayanga à Mendo .....	79
Photo 14 : La soirée de danse de l'Ayanga à Wall .....	79
Photo 15 : MBOT sophie danseuse de sima .....	83
Photo 16 : Les danseuses de Nyassangalang d'Ebangal .....	85
Photo 17 : Les danseuses du Koulaye nio-Minta .....	87
Photo 18 : Les batteries de la danse koulayé .....	87
Photo 19 : Chorégraphie de la danse Ayanga à Nzàl chez les Bamvélé .....	89
Photo 20 : Une calebasse contenant du vin de palme .....	89
Photo 21 : La chorégraphie de jouissance après un dur labeu de travail journalier .....	90
Photo 22 : La parure des danseuses BIKOK .....	91
Photo 23: Les danseuses d'ayanga à nzàl (Bikok de Meba) .....	91
Photo 24 : Niyang Igwolõ ou nkûl mère et mèn Igwolõ ou nkûl fis .....	93
Photo 25 : Le solo et le tambour à membrane (ngõm ou dia) .....	94
Photo 26 : Les outils de la danse Ayanga à nzàl .....	94

Photo 27 : Le beau-fils à Mbang-Bika'a .....	96
Photo 28 : Le beau-fils des Boblis .....	96
Photo 29 : La belle-fille à Okonli (vers Ebeng) .....	97
Photo 30 : La belle-fille de Wall .....	97
Photo 31 : La belle-fille à Yeng-yo .....	98
Photo 32 : Une des chorégraphies de l'ikamga des beaux-fils de Mbang-bikar .....	99
Photo 33 : Les vins offerts par la brus et brumans à leur belle-famille à Mbang-bikar .....	99
Photo 34 : La modernisation du vestimentaire .....	100
Photo 35 : La parure moderne des danseurs .....	100
Photo 36 : Le Nkùl mère ou niyang igwōlō .....	102
Photo 37 : Les nkùl fils ou m̀an igwōlō .....	102
Photo 38 : Le grand tambour à membrane ou Dia .....	103
Photo 39 : Emil NDE joueur de tabour à membrane à Sima.....	103
Photo 40 : Le joueur de Bigba-gba à koulayé .....	104
Photo 41 : gōm et igwōlō (Les membranophones) .....	105

# LISTE DES SCHÉMAS

<b>Schémas</b>	<b>Pages</b>
<b>Schémas n° 1</b> : Les composantes de la langue Bamvélé .....	25
<b>Schémas n° 2</b> : Les étapes divergentes du Bamvélé.....	25

# LISTE DES TABLEAUX

Tableaux	Pages
Tableau 1 : La répartition des saisons en milieu Bamvélé.....	22
Tableau 2 : La répartition sexuelle des activités économiques chez les Bamvélé.....	36
Tableau 3 : Le vocabulaire des termes comparés Bamvélé et Bassa.....	42
Tableau 4 : Les expressions Bamvélé et Bassa.....	42
Tableau 5 : Le vocabulaire comparé des termes Bamvélé et Ewondo.....	43
Tableau 6 : genre et musique traditionnelle en pays Bamvélé.....	137

# **INTRODUCTION**

L'histoire des civilisations africaines fait penser aujourd'hui à une pièce dont le héros n'apparaît qu'à la dernière scène. Mais au moment où ce héros fait de même son entrée, le public, grâce à ce qui s'est passé avant, a déjà pu se faire une bonne idée du personnage en question. Voilà l'essor de l'art africain qui, hier était encore un inconnu et aujourd'hui est au premier rang des préoccupations des chercheurs. L'art se présente sous plusieurs formes relevant des œuvres humaines destinées à toucher le sens et les émotions du public. Il s'agit de ce fait de: l'art architectural, l'art de la sculpture, l'art visuel, l'art musical, l'art littéraire pour ne que citer ceux-là. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Essomba (1985 ; P.11), affirme :

*Dire que l'art joue un rôle fondamental dans l'évolution des civilisations et que l'art africain a été de tout temps au premier chef de cette évolution, voilà qui n'est pas étranger. Certains ont parlé de l'art africain qu'à partir d'un court moment de son existence.*

L'art se définit comme un savoir-faire faisant intervenir une activité technique. L'art, de manière générale, est une activité humaine faisant appel à l'intellect et aux émotions qui aboutissent à la création des œuvres ayant des caractéristiques artistiques. Il regroupe divers domaines dont l'évolution est perpétuelle à savoir: la sculpture, la peinture, la danse, la poésie, les chants, la cuisine, le cinéma, la gravure, la photographie et désormais l'art numérique. Autrement dit, et de façon précise, l'art acoustique qui nous intéresse ici est une mise en scène au cours de laquelle les artistes chanteurs proposent au public leur perception de la réalité. Il revient à ce public de percevoir celle-ci, de la réinterpréter, ainsi que l'approprier du point de vue de leurs sensibilités, leurs préférences et leurs cultures. Dans cette section introductive, nous aurons un contexte, une justification de choix du sujet, un problème et une problématique de recherche, des questions de recherche, des hypothèses de recherche, des objectifs de recherche, une méthodologie, un intérêt et en fin un plan de travail.

## **1. Contexte**

Nul n'ignore aujourd'hui que la culture africaine fait l'objet de vifs débats autour de différents concepts. L'on a beaucoup parlé de négritude, certains penseurs ont fait écho du « négritisme » et l'on a écouté chanter les poètes de la « Négrité ». Tout ceci n'est que la manifestation des chercheurs à traduire et actualiser la vie du nègre tant du passé que dans leur être et leur devenir.

L'Ethnomusicologie ne peut se passer du champ de l'Anthropologie au travers duquel se déploie son expertise et son analyse dans l'ensemble des capacités et des compétences de l'être humain. L'Anthropologie dont nous convoquons ici n'est pas envisagée comme une

formation disciplinaire spécifique du domaine des Sciences Sociales et humaines, plutôt davantage comme une perspective et une finalité analytique. En tant que discipline, il lui est reconnu son caractère « bicéphale » en ce qu'elle se concentre tant dans le domaine social que biologique en ce qui concerne l'étude. Au travers de cette double dimension qu'elle ne manque pas de trouver son intérêt dans tous autres domaines rendant tout de même compte d'une manière ou d'une autre des propriétés et des comportements de l'être humain.

En clair, une meilleure compréhension de l'être humain requière une transversalité disciplinaire permettant de fractionner l'étude des comportements de l'humain. Entre autres champs disciplinaires telles que l'Ethnomusicologie; la Linguistique; les Sciences Cognitives; etc. Du point de vu de l'Ethnomusicologie, il nous semble que cette dialectique entre une hyper spécialisation disciplinaire et une perspective anthropologique plus large demeure incontournable pour faire progresser la connaissance que nous avons de notre musique et celle des autres. L'Ethnomusicologie s'intéresse à la façon dont les productions qui relevant des formes artistiques différentes telles que la danse, les chants, les chorégraphies, les instruments, le vestimentaire ou parure. Les arts visuels peuvent contribuer à définir, au sein d'une culture intra-africaine, ce que nous africains nommons « chants et chorégraphies ».

La naissance de l'art africain est restée imprégnée dans cette attitude de l'ensemble des productions matérielles et immatérielles, ce qui a permis aux africains d'accéder au courant des mouvements surréalistes occidentaux au XXème siècle. Il est dorénavant intégré dans la catégorie de l'esthétique, jetant une passerelle entre l'art et l'Ethnologie.

Au Cameroun en général et dans la zone forestière en particulier, chaque communauté humaine est perpétrée, soumise et régie par des activités artistiques endogènes. Ce qui relève des pratiques sociales à même de valoriser et de promouvoir la culture locale.

Les *Beti-Fang-Bulu* du Sud-Cameroun et les *Bamvélé* en particuliers, ont su mettre en place des mécanismes leur permettant de communiquer entre les Hommes et entre l'Homme et la nature. Ceci nous amène à dire que : chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga, il existe un rapport d'interrelation entre art-culture-communication tel que le souligne Bingono Bingono (2013). L'artiste appartient à la société dans laquelle il vit. C'est lui qui livre au monde et à la communauté le message dans divers aspects. L'artiste représente L'une des formes des activités fondamentales de l'esprit.

Dans la région *Bamvélé*, les canaux de la communication se rapportent à tous les organes de sens que sont : la vue ; l'ouïe ; l'odorat ; le touché ; le gustatif et l'onirique. La plupart des

personnes pensent que la culture est un luxe réservé aux plus riches ou aux intellectuels. Lorsque nos ancêtres qu'on croit avoir été plus pauvres que nos contemporains, organisaient dans les villages de nos forêts et savanes, des fêtes et veillées faisant vivre toute une tradition de contes; de chants; danses; élévation des palais à l'architecture administrative et aux sculptures splendides. N'était-ce pas la manifestation d'une véritable culture de ces époques et que nous tenons aujourd'hui de redéfinir, ce qui fait l'admiration des étrangers (européens, américains, asiatiques, etc).

Il est admis très souvent que, l'évolution brutale qui s'accomplit de notre temps à détruit cette ancienne culture sans qu'une nouvelle culture l'ait remplacée. L'habitat, le costume, le mobilier, l'environnement de notre vie de famille, comme notre vie de travail, sont devenus à la fois anonymes et disparates. Beaucoup ont ainsi perdu le goût et même l'idée d'y rechercher la beauté et l'harmonie, au point où l'on se demande aujourd'hui qu'est-ce que la culture pour nous ? La culture pour nous c'est la caractéristique de notre vie dans notre socioculture. Cette culture dans sa beauté et son harmonie, qui se traduit dans ce qu'on appelle « civilisation » ; répondant à un besoin que l'Homme *Ekang*, mène inconsciemment. Dès qu'il échappe aux contraintes les plus élémentaires, dès qu'il peut se dégager du complexe de « civilisation », ou de l'acculturation, les peuples de la forêt peuvent trouver un cadre adéquat où il s'épanouit et s'efforce de l'améliorer puisqu'il connaît sa vraie personnalité, ou mieux sa culture. Allant dans le même ordre d'idées qu'Essomba (1985 ; P.66) lorsqu'il affirme:

Notre époque, qui tellement marquée notre culture, peut aussi lui offrir de nouvelles et exceptionnelles chances d'épanouissement. La prolongation de la scolarité permet à des jeunes de plus en plus nombreux d'orienter leur esprit de connaissance diverses. Mais la vraie culture n'est pas désincarnée. Comme l'abeille fait son miel à partir des fleurs qui entourent sa ruche, l'homme accède d'abord à la culture à travers son environnement, même s'il doit l'enrichir plus tard ce dernier héritage par des emprunts plus lointains. Ce ne sont donc points ces emprunts qui constituent ce qu'on peut appeler la culture pour nous.

A cet égard, nous africains de l'Afrique noire et plus particulièrement les peuples de la zone forestière camerounaise, nous avons la chance d'appartenir à une région riche, à une personnalité profondément originale, mais aussi ouverte aux influences des régions et pays voisins, grâce au rôle que cette partie du pays a joué tant à l'intérieur du pays qu'en Afrique. C'est dans cet état d'esprit que, nous avons initié notre présent travail portant sur : *les chants et chorégraphies des peuples du Cameroun forestier : cas des Bamvélé de la Haute-Sanaga (Centre-Cameroun). Etude anthropologique* qui se situe dans le cadre de l'anthropologie de l'art, relevant ainsi de la culture immatérielle ou orale.

## 2. Justification du choix du sujet

Deux raisons militent en faveur du choix de ce sujet. Il s'agit de la raison personnelle d'une part, et d'autre part de la raison scientifique.

### 2.1. Raison personnelle

Nous appartenons au groupe ethnique *Bamvélé* originaire du Département de la Haute-Sanaga (Centre-Cameroun). C'est par amour à cette communauté d'appartenance que nous avons choisi d'exhumer les pratiques culturelles propres à notre terroir. En effet, les chants et chorégraphies des peuples de la zone forestière camerounaise en générale, et, en particulier chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga dont nous appartenons, ont toujours suscité en nous une certaine curiosité intellectuelle, d'où le choix du présent sujet, afin de mettre à nu de nouvelles connaissances sur cette activité culturelle.

### 2.2. Raison scientifique

Les études faites sur les chants et chorégraphies au Cameroun en général et en particulier chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga, sont d'une rareté extrême voir presque inexistantes. Dans le champ spécifique de l'Anthropologie, cette vacuité se veut de plus en plus manifeste. De tout ceci, nous initions la présente recherche dans l'optique d'apporter notre modeste contribution, non seulement au savoir scientifique en générale et en Anthropologie en particulier ; mais aussi, pour enrichir dans la mesure du possible le(s) corpus de la connaissance des peuples de la forêt camerounaise.

## 3. Problème

Le terme problème dans son sens premier désigne ce que l'on trouve projeté devant lui. C'est-à-dire qu'il renvoie dans un premier temps à quelque chose d'extérieur à la démarche cognitive du sujet, puisqu'il est d'abord posé là avant, qu'il ne soit dans un deuxième temps, intégré dans cette démarche cognitive. Alors le Problème est ce qui est intempestivement et accidentellement posé là à notre insu et qui nous empêche d'avancer. Autrement dit, dans problème, il y'a l'idée de blocage qui nous oblige à une recherche impérative de solution. Pour parler comme Mangalaza (2010 ; P.38),

*Dans « problème », il y'a cette idée d'un obstacle qui est posé au travers du chemin, et qui semble compromettre le cours normal des choses. Ou encore, il y'a cette idée d'une épreuve difficile dont la solution requière de la dextérité, de la présence d'esprit, de la ruse et du sens pratique.*

Dans ce cas de figure, l'investissement dans la recherche de solution est fonction du degré de compréhension de la nature et de l'ampleur du problème: plus le problème est complexe, plus il faut mobiliser ses ressources pour pouvoir le résoudre.

Dans cet ordre d'idée, il est question pour nous de mettre en confrontation deux situations afin de déceler ledit problème. C'est dans cet optique que nous allons démontrer l'obstacle qui se trouve face à nous, ceci à travers le mécanisme binaire élaboré par Mbonji Édjengèlè, qui consiste à confronter deux situations. C'est-à-dire une situation A (ce qui est) et une situation B (ce qui devrait être). Entre ces deux situations se trouve le problème à résoudre.

En milieu forestier camerounais en général et particulièrement chez les *Bamvélé* du Centre-Cameroun, les chants et chorégraphies ont été exécutés et continuent d'être exécutés pendant des circonstances très particulières. Ces chants et chorégraphies ont à première vue une fonction ludique ; c'est-à-dire, qu'ils présentent sur scène des personnages ayant pour mission de distraire ou de divertir le public. La danse ici tient lieu du jeu, du divertissement ou de distraction du public. Ceux-ci sont exécutés au quotidien dans les cérémonies rituelles ; des événements de circonstances ; fêtes, soirées de danse dans les villages et festivals, des cérémonies à aractères politiques etc. Ils sont perçus par le public au premier degré ; celui-ci, ne cherchant pas à aller au-delà de ce qu'il voit. Alors, peut-on aller au-delà de Ce que l'on voit et entend dans les pistes de danse, afin d'interroger les logiques qui sous-tendent, ou les motivations qui amènent les uns et les autres à chanter et danser ? À faire recours aux chants et aux chorégraphies lors des manifestations (rituelles, festives, funéraires, etc)? Aussi, pouvons-nous s'interroger sur le contenu latent des chants et chorégraphies exécutés dans la communauté *Bamvélé*.

Les chants et chorégraphies sont l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée, l'expression de la bonne humeur ; de détendre le public. Cependant, ils n'ont pas uniquement pour seule fonction le divertissement, mais aussi ils sont poeteurs de sens et de signification quelque soit le type de chants ou de chorégraphies exécutés.

#### **4. Problématique**

Il convient tout d'abord de comprendre ce que C'est qu'une problématique de recherche.

Pour Lawrence, et al (2005 ; P.11) ;

Par L'expression « problématique de recherche », on réfère généralement à l'ensemble des éléments formant problème, à la structure d'informations dont la mise en relation engendre chez le chercheur un écart se traduisant par un effet de surprise ou de questionnement assez stimulant pour le motiver à faire une recherche.

La problématique renferme l'ensemble des éléments du problème sous formes de questionnements simples. Il convient de dire que : chants, chorégraphies et paroles poétiques qui sont des fondements de notre vie, sont inséparables chez le négro-africain. Le négro-africain ne conçoit pas qu'une musique ne soit pas chantée, qu'elle ne soit pas une invitation à la danse C'est-à-dire, les rythmes. Qu'elle ne fasse pas l'objet d'un exposé, ou d'un beau discours.

Le chant représente l'ensemble de la production des sons musicaux à l'aide de la voix humaine. La personne qui produit le chant est appelé le chanteur. Dans son acception la plus générale, la danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre le temps et l'espace, accord rendu perceptible grâce au rythme à composer sa chorégraphique. Qu'elle soit spontanée ou organisée, la danse est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée, et peut éventuellement s'accompagner d'une musique destinée à la rendre plus intelligible. Pour répondre à une aspiration inhérente à l'Homme, la danse peut être considérée à juste titre comme le premier né des arts, car elle obéit à une impulsion incessible, satisfaisant le sens artistique que l'exaltation nerveuse ou musculaire. Elle a pour instruments parfois exécutif, le corps qui engendre sa propre rythmique. Si elle n'accède à des degrés satisfaisants d'élaboration, on ne peut pas cependant passer totalement silencieux sur ce caractère esthétique inhérent à certaines danses.

Le point de vue diffère selon que l'on examine danse féminine ou masculine, en mouvement ample ou étroite, rapide ou lent, extravertie ou intravertie, danse traditionnelle, religieuse ou profane, de cœur ou populaire, théâtrale ou sociale. La danse pourrait apparaitre comme le reflet de l'ethnie, de la civilisation, des croyances, comme la Psychologie de ceux qui l'élaborent. Tout groupe humain, tout individu en général et les *Bamvélé* en particulier se définissent par la façon dont ils chantent et dansent ou dont ils sont appréciés et privilégient telle manière de danser.

La prise en considération de ce problème nous conduit à l'inscrire dans le champ scientifique de l'Anthropologie culturelle en faisant usage de son approche, de sa méthode, de ses techniques et ses outils Afin de donner sens au terrain. Nous allons construire un cadre théorique à partir des principes de l'épistémologie africaine, l'anthropologie numérale, l'ethnanalyse et le fonctionnalisme.

## 5. Question de recherche

Notre investigation sera jalonnée par quelques questions de recherches devant servir de pilot. Elles sont réparties ainsi qu'il suit : une question principale et trois questions spécifiques.

### 5.1. Question principale

Quelles sont les significations culturelles des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* ?

### 5.2. Questions spécifiques

Dans cette sous partie, il est important de rappeler que nous disposerons de trois questions spécifiques.

- Quels sont les types de chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* ?
- Quelles sont les fonctions culturelles des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* ?
- Quelle lecture les *Bamvélé* font des chants et chorégraphies exécutés dans leur socioculture?

## 6. Hypothèse de recherche

Dans cet exercice, nous aurons une hypothèse principale et trois hypothèses spécifiques.

### 6.1. Hypothèse principale

Les chants et chorégraphies apparaissent comme le reflet de l'ethnie, la civilisation, les croyances, la Psychologie du peuple les *Bamvélé*. Le *Bamvélé* se définit par la façon dont il chante et danse et apprécie telle ou telle manière de danser. Les chants et chorégraphies sont toute une école de vie de l'Homme *Bamvélé*.

### 6.2. Hypothèses spécifiques

- Dans la région *Bamvélé*, il existe une gamme variée des chants et des chorégraphies exprimés selon les circonstances qui se présentent. Nous avons les chants et danses de circonstance, les chants et danses majeures, les danses et chants appartenant aux groupes restreints et la danse funèbre.
- Les chants et les chorégraphies jouent des rôles importants et remplissent plusieurs fonctions à savoir: les fonctions ludique, thérapeutique, didactique, économique, cathartique, sociale, liturgique, associative, l'épanouissent de la femme, acquisition de la liberté d'expression de la femme, etc.

- Les chants et chorégraphies sont une communication à part entière. Cette communication s'effectue sous deux formes que sont : la communication horizontale ou cryptocommunication et la communication verticale ou phéno-communication qui entretiennent une relation complémentaire avec la culture *Bamvélé*.

## 7. Objectifs de recherche

Nous avons assigné à cette recherche un objectif principal et trois objectifs spécifiques.

### 7.1. Objectif principal

Ressortir les significations culturelles des chants et chorégraphies en région *Bamvélé*.

### 7.2. Objectifs spécifiques

Nous en présenterons trois

- Recenser les types de chants et chorégraphies rencontrés en milieu *Bamvélé* de la Haute-Sanaga.
- Ressortir les différents rôles et fonctions que jouent et remplissent les chants et les chorégraphies chez les *Bamvélé*.
- Faire une lecture anthropologique des chants et chorégraphies dans la socioculture *Bamvélé*.

## 8. Méthodologie

Cette partie va s'articuler autour de la démarche procédurale que nous allons mener dans le cadre de notre investigation. En effet, du grec « *meta* » et « *hodos* » qui signifie démarche, le terme méthodologie désigne « *la voie à suivre par l'esprit humain pour décrire ou élaborer un discours cohérent, la vérité de l'objet à analyser* » Mbonji Edjenguèlè (2005 ; P.11). Ainsi dans cette partie, nous allons présenter succinctement notre procédé d'investigation; partant de la recherche documentaire à la recherche de terrain fournissant ainsi, la production; l'analyse; et l'interprétation des données.

### 8.1. La recherche documentaire

La recherche documentaire portera sur les coordonnées spatiales et les coordonnées temporelles.

#### 8.1.1. Les coordonnées spatiotemporelles

Cette rubrique détermine des indicateurs de lieux et des indicateurs de temps qui nous ont permis de réaliser la recherche documentaire.

### **8.1.1.1. Les coordonnées spatiales**

La phase de collecte des données secondaires nous a conduit à côtoyer les bibliothèques suivantes: la bibliothèque du cercle philo-psycho-socio-anthropo (CPPSA) de l'Université de Yaoundé I ( U.YI), la bibliothèque de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines (FALSH), la bibliothèque du Cercle Histoire, Géographie et Archéologie (CHGA), les bibliothèques du département des arts et spectacle, du département des Langues et culture africaines toutes de l'U.Y I, la bibliothèque du musée nationale, la bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieur (ENS) de Yaoundé, l'institut de recherche, la bibliothèque du MINAC et du MINPAT, les archives de la préfecture de Nanga-Eboko, notre bibliothèque personnelle, celles de nos enseignants, camarades et informateurs. En dehors des bibliothèques physiques, nous avons également exploité des bibliothèques numériques et internet dans son ensemble.

### **8.1.1.2. Les coordonnées temporelles**

Notre recherche documentaire s'est déroulée en deux périodes du fait de la distanciation. La première s'est effectuée du 20 janvier au 10 mars 2021 à Yaoundé et la dernière s'est faite du 07 avril au 10 mai 2021 dans les arrondissements de: Nanga-Eboko (chef-lieu du Département de la Haute-Sanaga), Minta et Bibey. Elle a fait l'objet de la collecte de données secondaires, sa réalisation a fédéré deux étapes dont la première est la recherche des sources d'informations et la seconde, la phase de la revue de la littérature.

### **8.1.2. Les sources d'information**

Nous avons eu à consulter plusieurs sources d'information les bibliographique notamment, les ouvrages ; les articles scientifiques ; les mémoires ; les thèses ; les journaux ; les dictionnaires; les cours ; les rapports ; les magazines etc. Ces sources écrites sont disponibles dans les bibliothèques, les librairies, internet, la préfecture, les sous-préfectures etc.

## **8.2. Les procédés de collectes**

Après avoir localisé les sources d'informations des données secondaires, nous avons immédiatement procédé à la collecte des écrits. Elle a d'abord consisté dans un premier temps à élaborer une fiche bibliographique de références en rapport avec notre sujet de recherche. Ensuite, il a été question de lire chaque document et d'en produire une fiche de lecture. Enfin, ayant dégagé la critique, nous nous sommes démarqués en mettant en évidence l'originalité de notre travail. Après la recherche documentaire, notre procédé d'investigation, nous avons poursuivi par la recherche de terrain.

### **8.3. Le travail de terrain**

La phase de terrain concerne l'approche du chercheur par rapport à son objet d'étude, c'est-à-dire de l'espace ou des espaces géographique au sein desquels il est recueilli les informations empiriques de son sujet de recherche. Dans cette initiative, il ne se lance guère la tête baissée, sillonnant son terrain d'étude du Nord au Sud de l'Est à l'Ouest. Une telle stratégie lui coûterait énormément en temps et en argent. La solution apportée à cette démarche est de procéder à un échantillonnage (technique qui consiste à fournir des informations).

#### **8.3.1. Les coordonnées spatiotemporelles**

Notre étude porte sur les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. L'opération de collecte des données s'est effectuée dans la période comprise entre le 01<sup>er</sup> juin 2021 et le 31 Août 2021 ; elle a comporté deux phases du fait de l'instabilité et de la distanciation de certains de nos informateurs résidant hors de la zone d'étude. La première s'est effectuée du 01<sup>er</sup> juin au 11 juillet 2021. La deuxième et dernière quant à elle s'est déroulée du 13 Juillet au 31 Août 2021. Celle-ci a eu lieu dans les arrondissements de: Minta, Nanga-Eboko et Bibey. Plus précisément dans les villages de ; Minta village, Wall, Epolang, Nio, Mendom, Ebangal, Kakban, Meba, Minta cente, Nanga centre et Bibeya. Ces arrondissements et vilages sont choisis pour mener l'étude du fait que'ils sont des principaux milieux où l'on rencontre une forte concentration des *Bamvélé* dans la Haute-Sanaga.

#### **8.3.2. L'échantillonnage**

La technique de l'échantillonnage c'est-à-dire cibler les différentes unités spatiales (le site de la collecte) et individuellement (informateurs).

##### **8.3.2.1. L'échantillonnage de site**

Le terrain de recherche que nous abordons est moins vaste. Il couvre une superficie de trois Arrondissements, où cohabitent aussi bien les *Bamvélé*. Néanmoins, les critères d'échantillonnages reposent sur les représentativités de deux circonscriptions administratives qui hébergent aussi bien le point focal du peuple *Bamvélé*.

##### **8.3.2.2. La cible et le choix des informateurs**

Dans l'ensemble, les données sur les chants et les chorégraphies constituent des connaissances de groupe. Toute la population n'est pas habileté à chanter et à danser. Les critères de sélection des informateurs ont été complexes et ont sollicité assez de réflexion. Toutefois, ayant connaissant du rôle que joue les chants et les chorégraphies dans la vie socioculturelle et économique du peuple *Bamvélé*, nous avons décidé de sélectionner des

chanteurs, des chorégraphes, des joueurs d'instruments musicaux, des responsables et leaders de groupes de danses, des initiateurs, des maîtres et maîtresses des danses, les artisans et des ritualistes.

Les communautés humaines sont en perpétuelles mouvement et en mutation. Le changement et la dynamique culturelle des peuples s'appliquent à une société. Ce changement est un état permanent qui peut être endogène ou exogène. Alors des différentes instances changent à une vitesse exponentielle et de sens différentes Balandier (1971). Cela explique clairement le choix de cette catégorie d'informateurs notamment constitué des chanteurs, chorégraphes, initiateurs, ritualistes etc. Elles sont des témoins de changement qui se sont opérés dans la socioculture *Bamvélé*. Toutes ces personnes ont été au préalable définies avant l'étape de la collecte des données.

### **8.3.3. La collecte des données**

Les données primaires sont recueillies sur le terrain de recherche grâce aux techniques spécifiques. La collecte de données est ce moment où le chercheur extrait l'ensemble du matériau qui a constitué les données de premières mains ou primaires pour son étude. C'est le fait de collecter la parole ou les avis des acteurs sociaux. Pour Quivy et Campenhoudt (1995 ; P.185), la collecte des données est : « *une opération qui consiste à recueillir ou rassembler concrètement les informations prescrites auprès des personnes ou l'échantillon* ». Ceci établissant que nous sommes dans une recherche purement qualitative et ce, en fonction des types de données. Nous avons de données orales et des données iconographiques.

#### **8.3.3.1. Les données orales**

Les données orales sont généralement obtenues à partir de l'enregistrement ou de la prise de notes des paroles verbales rapportées par les informateurs. Les techniques qui nous serviront à collecter ce type de données sont : les entretiens (directif, semi directif, approfondis, etc), les observations et les focus groups discussions.

Selon Pinto et Gravitz (1969), l'entretien désigne un « *procédé d'investigation utilisant un processus de communication verbale, pour recueillir des informations en relation avec des objectifs fixés* ». Pour Weil (2006; P.42), « *la technique de l'entretien provoque une conversation réglée entre un enquêté et un enquêteur muni de consigne et, le plus souvent d'un guide d'entretien* ». C'est une technique qui engendre une séance de discussion entre un investigateur et un informateur autour d'un sujet ou d'un thème de recherche donné, à partir de différents thèmes contenus dans un document dénommé guide d'entretien. Rappelons ici que,

la collecte des données orales s'est effectuée en langue *Bamvélé* et transcrites selon notre entendement en langue française.

### **8.3.3.2. Les données iconographiques audio-visuelles**

Les données iconographiques sont issues d'enregistrements vidéo, des prises photographiques, des images pour ne que citer ceux-là. Les techniques qui nous a permis de collecter ce type de données sont : l'observation directe et les prises d'image. L'observation directe permet au chercheur de faire une pénétration partielle en étude, de séjourner ponctuellement, afin d'observer les faits et les gestes de la cible.

### **8.3.3.3. Les outils de collecte de données**

Pendant notre séjour sur le terrain, plus précisément lors de la collecte des données, nous utiliserons un certain nombre d'outils. Nous avons eu à utiliser : un dictaphone pour la prise des voix, des téléphones androïdes pour la prise d'images et vidéos, blocs notes pour relever les mots importants, des enregistreurs (audio et vidéo) pour enregistrer les paroles des informateurs et un PDA (Personal Digital Assistant).

## **8.4. L'analyse des données**

L'analyse désigne l'exercice par lequel l'on décompose un tout en ses éléments constitutifs. Mbonji Ejenguèlè (2005), donne une définition rigoureuse du terme analyse, affirmant qu'il est issu du Grec « *analysis* » ou du latin « *analuein* » qui veut dire résoudre; l'analyse est aussi découverte du sens réel, symbolique ou latent par la mise en interaction adéquate du morceau d'un texte. Pour analyser les données, il est judicieux de se référer à la grille d'analyse.

### **8.4.1. La grille d'analyse**

La grille d'analyse contient l'exhaustivité de l'ensemble des outils méthodologiques d'analyse dont l'Anthropologie dispose. En fonction de la nature des données que nous avons collectées, nous aurons l'analyse des données orales et l'analyse de données iconographiques et l'analyse de données mathématiques qualitatives.

#### **8.4.1.1. L'analyse des données orales**

Le contenu du discours est analysé au moyen de l'analyse du discours. C'est une technique qui permet d'examiner le verbatim afin d'en dégager des informations essentielles qui y sont contenues et qui se rapportent au sujet de l'étude (Oumar Aktouf, 1987).

#### **8.4.1.2. L'analyse des données iconographiques**

Dans son application, l'analyse iconographique consiste à mettre en évidence différents aspects de l'image à analyser du point de vue de la matière, la globalité morphologique, les morphologies particulières et différentielles de même que les couleurs. La phase de l'analyse requière cependant, la conception par le chercheur d'un modèle d'analyse à partir duquel il mène cette activité.

#### **8.4.1.3. L'analyse donnée mathématiques qualitatives**

L'analyse des données mathématiques qualitatives quant à elle, va reposer sur les chiffres, les symboles, les figures c'est-à-dire des lieux de sédimentation de la culture. Leur analyse va consister à les mettre en connivence avec les éléments de la culture qu'ils représentent.

### **8.5. L'interprétation**

L'interprétation est l'expression du phénomène étudié. C'est autour de cette phase que le chercheur produit le sens et donne une signification de ses données. Le verbe interpréter vient selon Mbonji Edjenguèlè (2005) « du latin « *interpretare* » : *expliquer, traduire donner du sens* ».

## **9. L'intérêt de l'étude**

L'intérêt de notre étude est axé sur deux moments : l'intérêt scientifique et l'intérêt social.

### **9.1. L'intérêt scientifique**

Cette étude nous permettra d'apporter notre modeste contribution à la science, notamment l'acquisition des nouvelles connaissances dans le champ de l'Anthropologie. En effet, les bibliothèques particulières disposant moins jusqu'en ce jour de travaux qui porteront spécifiquement sur les chants et les chorégraphies chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga.

### **9.2.L'intérêt social**

La culture est le moteur du développement d'un peuple. Il n'y aurait donc pas de développement possible si l'on mettait de côté sa culture au détriment d'une autre culture. Cette étude trouvera un intérêt social sur la valorisation de la culture par le peuple *Bamvélé* de cette marque souvent négligée de nos jours. Pourtant, nombreux sont les clans, sous clans, lignages, segments de lignages, et familles qui sollicitent ces chants et danses, parce que souvent ignorant de leur existence, leur exécution et leur signification culturelle. Ainsi, la mise

en branle de l'expression musicale chorégraphique, contribuera à son usage par les *Bamvélé* qui trouveraient un intérêt capital dans la connaissance, la conservation et la transmission du patrimoine artistique culturel aux prochaines générations.

## 10. Plan de travail

Le présent travail portera essentiellement sur cinq chapitres. Le premier chapitre portera sur : *la présentation des milieux physique et humain de l'étude*. Ce chapitre présente une description de la région *Bamvélé* respectivement sur le cadre environnemental c'est-à-dire : la situation géographique, la délimitation administrative, le climat, le relief, la faune et l'hydrographie. Un cadre humain exposant l'ethnonyme, l'histoire et l'origine, l'organisation sociopolitique, l'économie du peuple *Bamvélé*. Nous avons clôturé ce chapitre en établissant le rapport qui existe entre les chants, les chorégraphies et les milieux physique et humain.

Le deuxième chapitre s'intitulera : *état de la question*. Dans cette seconde manche, nous allons élaborer tout d'abord une revue de la littérature qui portera sur les peuples du Cameroun forestier ; le peuple de la Haute-Sanaga ; les *Bamvélé*, les chants et les chorégraphies, les limites de la revue de littérature et enfin, nous allons nous démarquer de par la mise en évidence de l'originalité de notre travail. Ensuite, nous allons construire un cadre théorique c'est-à-dire présenter quelques théories que nous utiliserons pour ressortir la signification des chants et chorégraphies. Enfin, il sera question de définir quelques concepts clés.

Le troisième chapitre quant à lui sera axé sur *les typologies des chants et chorégraphies en pays Bamvélé*. Il présentera les lieux de manifestation, d'objectivation, de sédimentation et d'expression des chants et chorégraphies dans la socioculture *Bamvélé*.

Le quatrième chapitre portera sur *les fonctions culturelles des chants et chorégraphies*. Il sera consacré d'une part à la décomposition de nos données, c'est-à-dire à l'exhumation des éléments de l'expression musicale chorégraphique contenus dans les lieux d'expression de ces dernières dans la culture *Bamvélé*. D'autre part, il mettra en exergue les différentes fonctions et rôle des chants et chorégraphies

Le cinquième et dernier chapitre sera focalisé sur *la lecture anthropologique des chants et chorégraphies chez les Bamvélé*. Dans cet ultime chapitre, nous allons faire une interprétation des chants et chorégraphies afin de ressortir les significations culturelles dans la communauté *Bamvélé*.

**CHAPITRE I**  
**LES MILIEUX PHYSIQUE ET**  
**HUMAIN DE L'ÉTUDE**

Ce premier chapitre est subdivisé en trois grandes parties. La première portera sur le cadre physique, la deuxième nous renseigne sur la présentation du cadre humain et enfin, la troisième partie porte sur le rapport qui existe entre la géographie physique et humaine et l'expression musicale chorégraphique.

## **I. 1. Le cadre physique**

Dans cette première rubrique, nous allons présenter tour à tour la situation géographique, les délimitations administratives, le climat, le relief, la végétation, les sols, l'hydrographie et la faune du milieu *Bamvélé* dans la Haute-Sanaga.

### **I.1.1. La situation géographique**

Il est très difficile de localiser le peuple *Bamvélé*, si nous ne commençons pas par représenter le département de la Haute-Sanaga dans sa généralité.

#### **I.1.1.1. La situation géographique générale du département de la Haute-Sanaga**

Le cours supérieur de la Sanaga correspond sur le plan administratif, à l'actuel département de la Haute-Sanaga, avec pour chef-lieu Nanga-Eboko. Dans la région du Centre-Cameroun, le territoire est habité par quatre principaux peuples dis autochtones que sont: *les Babouté, les Yezoum, les Bveck et les Bamvélé* (majoritaire). En plus de ces peuples, l'on retrouve des peuples étrangers constitués de: *Mbororo, Bamoun, Bamiléké, Eton, Toupouri, Makar, Boblice, Haoussa*, et bien d'autres encore. Ayant une superficie de 11854 km<sup>2</sup>. Situé entre le 4° et le 5°4 de la latitude Nord, 11°47 et 13°03 de longitude Est, pour une population estimée à environ 15305 habitants en 2001. [Http//adima-département de la Haute-Sanaga.com](http://adima-département de la Haute-Sanaga.com) (23 décembre 2021 8h49min). Cette région a constitué une terre d'accueil pour de nombreuses populations, à la faveur de multiples facilités que celle-ci offre (fertilité du sol, réseau routier praticable, climat favorable, économie favorable etc).

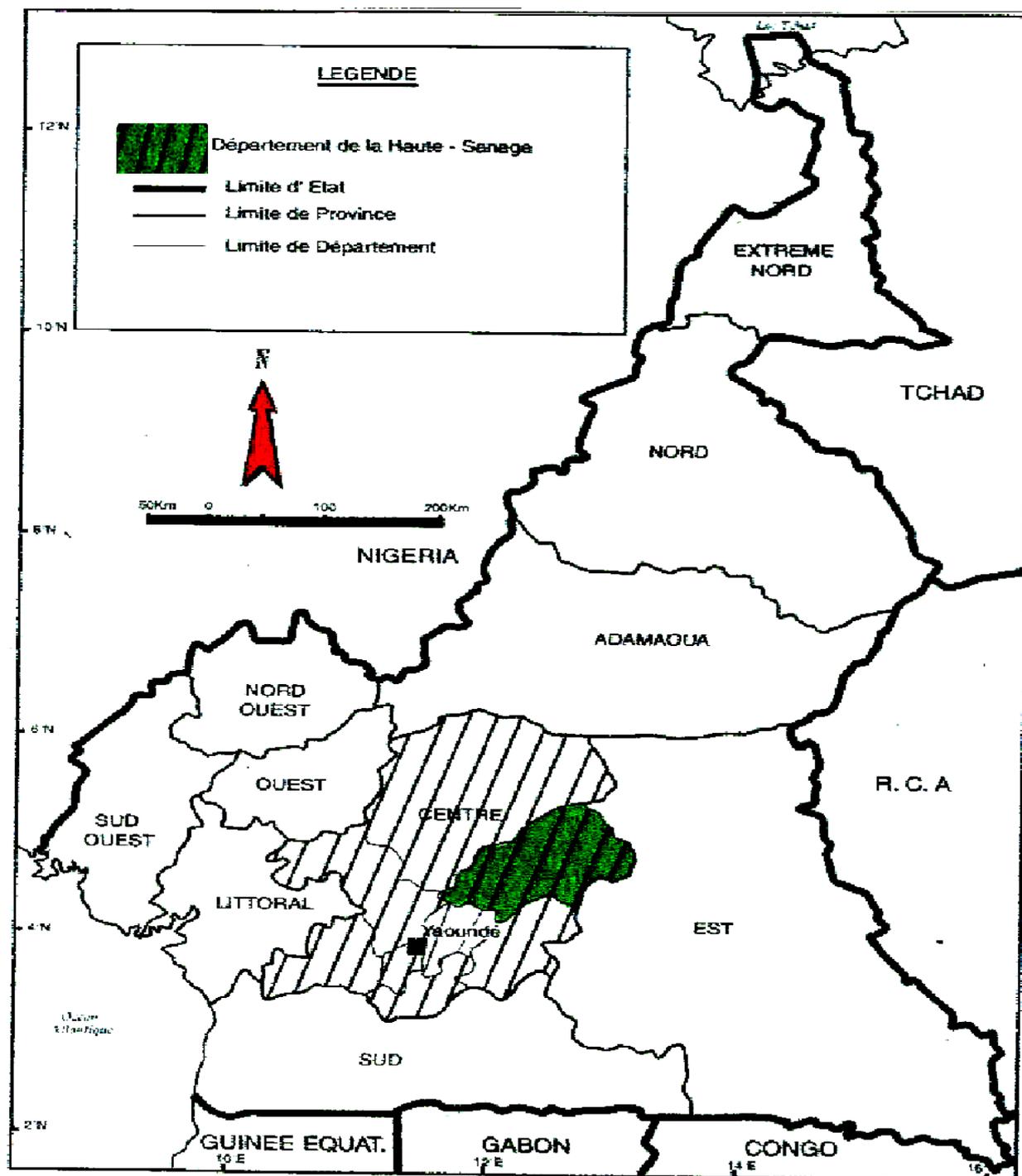
Le département de la Haute-Sanaga est compté aujourd'hui parmi les dix départements que constitue la région du centre. Dans sa genèse, le département de la Haute-Sanaga résulte de l'éclatement en 1964 de la région administrative Nyong-et-Sanaga l'un des six que comportait la province du centre-Sud. Issu de cet éclatement, l'on obtient désormais cinq départements à savoir : la Lékié, la Haute-Sanaga, la Méfou, le Nyong-et-Mfoumou et le Nyong-et-So'o (MINPAT/ TPNUD, 2000).

Le département de la Haute-Sanaga est administrativement limité :

- à l'Est et au Nord-Est par le département du Lom-et-Djèrèm,
- à l'Ouest par la Lékié,
- au Nord-Ouest par le Nyong-et-Mfoumou,
- au Sud par le département du Haut-Nyong.

Rappelons tout d'abord ici que, dans les années 1980, le département de la Haute-Sanaga ne comptait que trois arrondissements que sont: Nanga-Eboko, Mbadjock et Minta. À partir de 1992 à nos jours, celui-ci en compte sept parmi lesquels ; les arrondissements de Nsem, Bibey, Lembe Yezoum, Nkoteng Mbadjock, Minta et Nanga-Eboko. Ces différents arrondissements sont regroupés en vingt et neuf (29) groupements.

Carte n° 1 : La localisation de la Haute-Sanaga au Cameroun



Source : Nadine Carole NGON (2004)

Après cet aperçu général sur l'ensemble du département de la Haute-Sanaga, nous présentons dès à présent le peuple *Bamvélé* proprement dit.

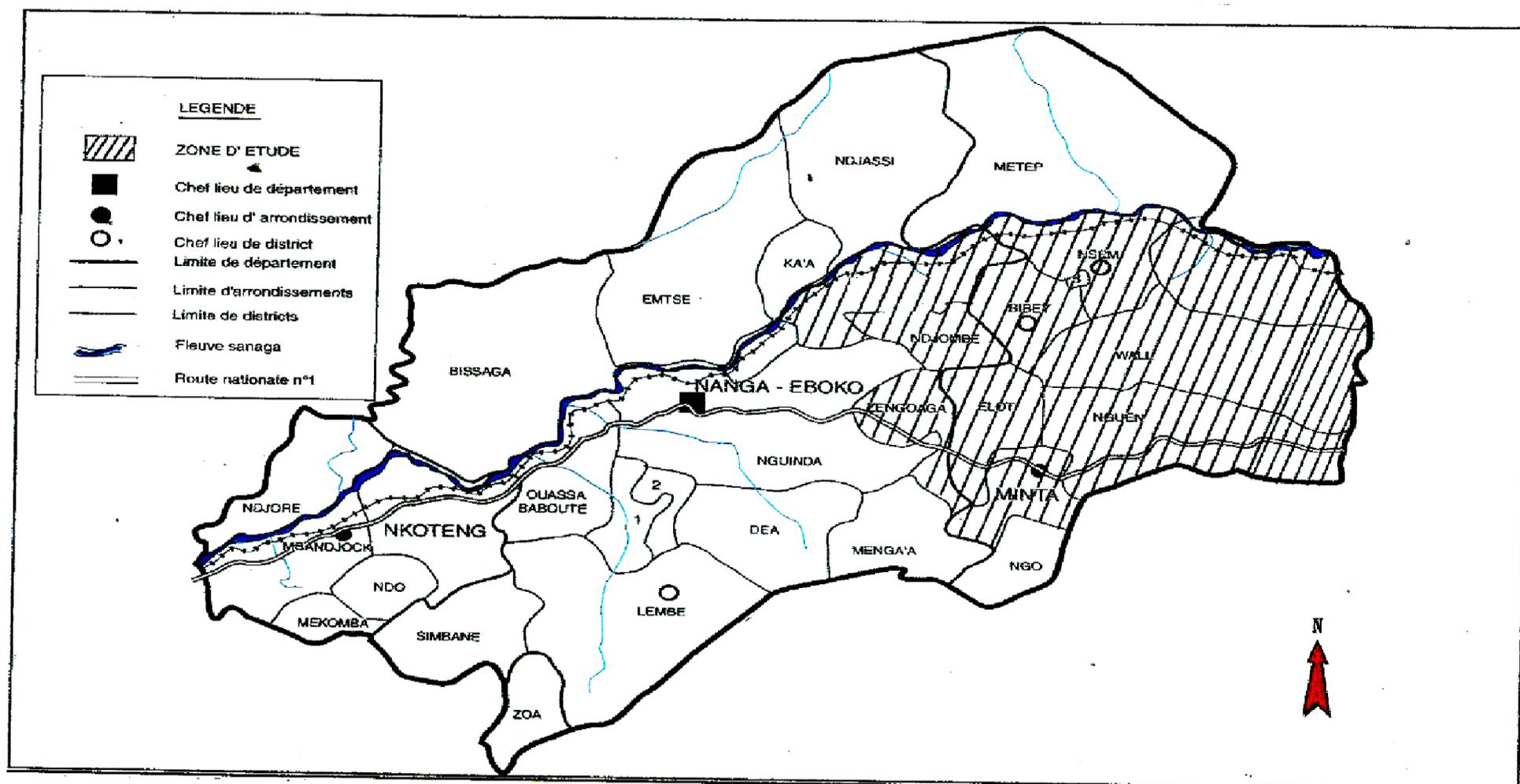
### **I.1.1.2. La situation géographique de la région *Bamvélé***

La région *Bamvélé* est située dans le bassin versant de la Sanaga à la lisière de la forêt-savane à une superficie de 2,472 km<sup>2</sup> environ comprise entre 12, °30 de longitude Est et 4, °50 de latitude Nord. Ngon, 2004. On trouve ainsi au Nord de cette région un important massif forestier, au Sud et à l'Est une savane herbeuse et arbustive à proportion à peu près égale à la zone forestière.

### **I.1.2. La délimitation administrative**

Le peuple *Bamvélé* est localisé à l'Est et au centre du département de la Haute-Sanaga. On les retrouve principalement dans les arrondissements de Nanga-Eboko, Minta, Nsem et Bibey. Dans le premier, ils occupent les groupements *Ouass-Bamvélé*, *Ndjombé*, *Zengoogu*. Dans le second, ils sont présents à : *Nguen*, *Wall*, *Minta*. A la suite des découpages administratifs, un groupe *Bamvélé* a été rattaché à l'arrondissement de Diang dans la région de l'Est. Ngon, 2004

Carte n° 2 : La localisation de la zone d'étude dans la Haute-Sanaga.



Source : Nadine Carole NGON (2004)

### I.1.3. L'occupation territoriale et démographie des *Bamvélé*

Il est difficile de donner au sens strict le nombre exact des *Bamvélé* parce que les résultats des derniers recensements ne sont pas publiés par ethnies. Tout de même, les *Bamvélé* représentent un groupe humain très important par leur nombre que par leur assise territoriale dans le département de la Haute-Sanaga. La population est très inégalement répartie et concentrée dans la forêt et aux abords des axes de communication : la route nationale n°1 aujourd'hui bitumée, le chemin de fer et la Sanaga. La forêt constitue une zone culturelle par excellence de maïs, banane-Plantin, manioc, arachide, café, macabo et arbres fruitiers de tout genre etc. La voie de communication procure déjà des facilités sur le plan commerciales et de la mobilité. Les villages en savane sont existants. Mais, l'on observe toujours une aire forestière à proximité.

### I.1.4. Le climat

Le climat est de type équatorial guinéen à quatre saisons réparties comme suite : deux saisons de pluies et deux saisons sèches. Influencé par les effets de la continentalité et de la circulation des masses d'aires. Le calendrier climatique n'est pas très souvent statique et subi de variations et parfois des changements climatiques.

**Tableau 1 : La répartition des saisons en milieu *Bamvélé***

Périodes et mois	Saisons en langue <i>Bamvélé</i>	Equivalence en français
Novembre-mars	<i>Isep</i>	Grande saison sèche
Mars-juin	<i>Boulmè/ Bepoulè</i>	Petite saison de pluie
Juin-août	<i>Olõn/ Igõne</i>	Petite saison sèche
Août –novembre	<i>Nsõbè</i>	Grande saison de pluie

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (juillet 2021)**

### **I.1.5. Le relief**

Le relief est très peu accidenté avec une altitude de 550 à 600. La zone est surmontée de colline et de plateaux. Les sols sont argileux et sableux dans les zones marécageuses, et ferrallitiques dans certaines zones ; d'où la présence effective des carrières.

### **I.1.6. L'hydrographie**

La localité *Bamvélé* est assez bien drainée. De nombreux cours d'eaux traversent la région avant de se jeter dans le fleuve Sanaga principal cours d'eau de la région. Les cours d'eaux de la localité sont entre autres : *la Tédé, Yong, Nya-ndà-menga, Mipouè, Béné, Korè*, etc. Dans ces cours d'eaux, l'on rencontre toutes variétés d'espèces aquatiques (poissons, crevettes, crabes et bien d'autre encore).

### **I.1.7. La végétation et la faune**

La forêt est constituée de grands arbres, d'un feuillage très épais qui se dégénère au fil du temps. La flore est surmontée des grosses lianes, riches en essences commerciales, en PFNL et de la forêt sauvage. Comme espèces végétales nous avons: le sapelli (*entramdrophragma cylindricum*), le Doussié blanc (*Afzeliapachyloba*); l'Ayous (*Triplochytton sceroxylom*); le Sipo (*Etramdrophragmautile*); le Framiré (*Terminalia ivorensis*); le Kosipo (*vEntramphragma candolei*); l'Iroko (*chlorophora exelsa*); le Fraké (*Terminalia superba*); le framiné (*Terminalia ivorensis*); le paras solier (*Mussaga cercropiodes*); de nombreux arbres fruitiers et des falmie sauvages. Les prairies marécageuses sont surtout dominées par des mangroves, Zinziberacées. Nous rencontrons tout de même des cultures d'exploitation comme le café, l'hévéa, le palmier à huile.

Dans la région *Bamvélé*, on y trouve toute une variété d'espèces animales. L'on rencontre de gros et de petits gibiers. Comme espèces, nous avons des porcs-épiques, hérissons, lièvres, chat-tigre, buffles, singes, civette, gorilles, serpents boa, vipères, biches, mangoustes, damans etc. On y rencontre tout genre d'espèces d'oiseaux : la grue, ibis, butor, héron, cigogne, l'aigle royal, l'épervier, le faucon et bien d'autre. Également, nous rencontrons de nombreuses variétés de petits oiseaux (colibri et tisserands).

## I.2 : Le cadre humain

En titre de rappel, le cadre humain du département de la Haute-Sanaga est constitué de quatre groupes ethniques à savoir : *les Yezum, les Babouté ou vuté, les Baveuck et les Bamvélé* sur qui nous menons notre investigation. Les *Bamvélé* qui constituent l'objet de notre étude, sont un peuple appartenant au groupe *Fang* faisant partie lui-même du grand groupe *Ekang* qui baigne dans la zone forestière camerounaise. Dans cette présentation, il est essentiellement question de répondre aux interrogations suivantes : Qui sont les *Bamvélé* ? D'où viennent-ils ? Comment sont-ils organisés et structurés ?

### I.2.1. L'ethnonyme des *Bamvélé*

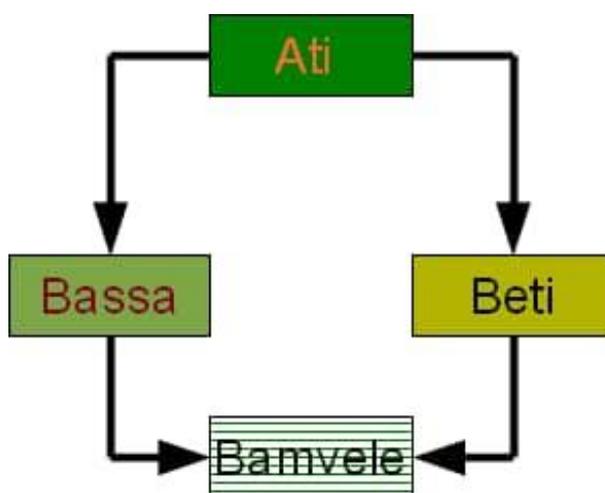
Sur toutes les cartes allemandes de Moisel et Tessman, la population qu'on nomme *Bamvélé* est désignée selon Dugas (1949), du nom de *Bèlè*. Les *Bèlè* ou *Bamvélé* englobent plusieurs éléments ethniques que nous pouvons regrouper en trois grands ensembles selon Messe Savom, (1973) : les *Manyock* (nom donné aux *Bamvélé* qui occupent la partie Nord de notre zone d'étude le long de la voie ferrée), les *Ossak* (les *Bamvélé* qui se trouvent dans le groupement de Nguen et l'arrondissement de Diang) et les *Bamvélé Bagadja* (dénomination donnée aux *Bamvélé* déportés des villages s'étendant de Minta jusqu'à Berkong suite aux guerres entre *Yekaba* et *Bamvélé*). Pour Messe Savon, (1973), tous ont pour langue le *Bamvélé* qui est un mélange du *Bssa, Bakoko, Ewondo, Bulu* comprise presque dans la quasi-totalité de la Haute-Sanaga avec quelques variances par région.

Si cette population a pour dénomination originelle *bèlè*, comment est-on partie de cette appellation à celle de *Bamvélé* ? Selon Ngon, (2004), le terme de *Bamvélé* proviendrait des catéchistes catholiques *Éwondo* venus évangéliser la région. Ils auraient traduit littéralement le terme *bèlè* en langue *Éwondo* par : *mvele* qui veut dire *Bassa*. Pour désigner l'ensemble des composantes ethniques de cette région. Ils ont appelé les *Bamvélé*.

Par ailleurs, c'est Nkodo (1984) qui démontre en premier que le *Bamvélé* est composé de deux parties, le préfixe '*ba*' qui, dans la langue *Bantou* indique le pluriel et du radical *mvele* qui veut dire en langue *Beti Bassa*, *Bamvélé* se traduit donc par *Bassa*.

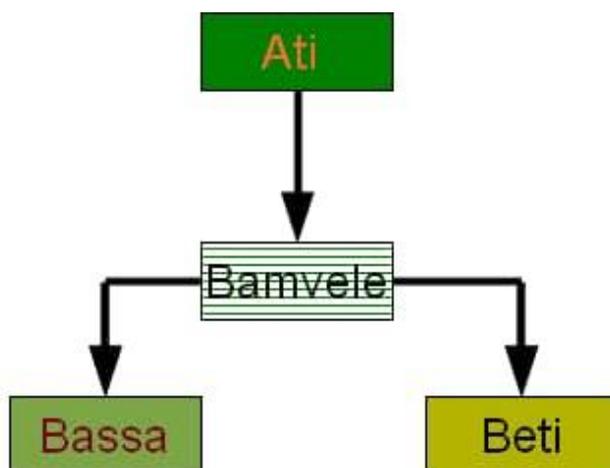
La seconde analyse de l'auteur suscitée, est celui-ci : *ban-mvele*, le préfixe désigne un petit nombre ou le diminutif de quelque chose et *mvele* signifiant *Bassa* donc *Bamvélé* c'est-à-dire les petits *Bassa*.

La langue qui présente d'énorme similitude tant avec les *Beti* qu'avec les *Bassa* reste un maillon important dans la dotation et la différenciation des langues Nanga. Avec ce pidgin « *Bassa-Beti* », l'ethnologue et le linguiste ne sont toujours pas parvenu à déterminer la position réelle de la langue *Bamvélé*, on se retrouve avec deux hypothèses qui se résument par les schémas ci-dessous :



*Schémas n° 1 : Les composantes de la langue Bamvélé*

Source : <http://adima-bassa.com> (23 décembre 2021 8h49min)



*Schémas n° 2 : Les étapes divergentes* Bebé

Source : <http://adima-bassa.com> (23 décembre 2021 8h49min)

*Ati* était le support de langue mère des Nanga. Le schéma n°1 signifie que la langue *Bamvélé* est une nouvelle recombinaison de certaines compositions Nanga, et apparaît comme un nouveau point de convergence. Le schéma n°2 quant à lui montre que la langue est comme une étape de divergence. Il convient pour plus de clarté sur ce peuple d'examiner son origine.

### **I.2.2. L'origine et l'histoire des *Bamvélé***

Il n'est aisé de parler d'une origine *Bamvélé*, car les témoignages et les sources écrites diffèrent les uns des autres. Des informations tirées des documents coloniaux des administrateurs Gatau, (1931), Boudineau cité par Gatau et du chercheur Dugast, (1995) attestent que les *Bamvélé* auraient la même origine que les autres peuples *Beti* dont ils semblent avoir partagé le site initial avant la traversée de la Sanaga sous la pression des peuples conquérants montés sur des chevaux. À cette effet, le rapport de Boudineau cité par Nkodo, (1984 ; P.47) indique que :

*De nombreuses tribus vivant sur la rive droite de la Sanaga entre Bafia, Deng-Deng et Yoko s'enfuirent à l'approche de tribus islamisées du Nord traversé la Sanaga pour éviter leur domination. Ces tribus fuyant l'ennemi ont traversé le fleuve dans l'ordre suivant : Vuté ou Babouté, Yangafouck, Yevan, Yezoum, Bamvélé, Yebekolo et enfin Yelongo...*

Dans le même ordre d'idée, Dugast invite à rechercher l'origine des *Bamvélé* chez les *Yalongo* (1949) du Nord de la Sanaga car ils ont subi la même poussée des *Vuté* pressés par les *Fulbé* en s'enfuyant vers le Sud. Ils ont traversé la Sanaga il y'a un peu plus d'un siècle et leur histoire est identique à celui de leurs voisins *Yebekolo* (1995).

Cependant, il est admis au regard de ce qui précède que, les *Bamvélé* viennent de l'autre côté de la rive de la *Sanaga* et qu'ils auraient les mêmes origines que les autres peuples *Beti*, d'autre part les écrits d'Allas cités par Nkodo (1984 ; P.48), énoncent que :

*Les Bamvélé qui ont adopté la coutume n'en ont pas la langue. Il n'est nullement sûr que leur origine soit voisine que celle des Beti. Peut-être sont-ils apparentés au Ba-yoka du Congo. En tout cas, il y'a pas plus d'un siècle qu'ils ont traversé la Sanaga sous la pression des Fulbés...*

Selon Ombolo (1984), les *Bamvélé* font partir des groupes assimilés ou *pahouins* qui constituent un ensemble de population ayant migré dans le sillage des *pahouins*, ou ayant été trouvé en place au moment de leur arrivée. Aussi, les *Bamvélé* sont différents des *Beti* mais

culturellement proche d'eux. Proche parce qu'ils ont des traits culturels presque similaires et cohabitent dans un même terroir ; d'où la dynamique culturelle.

Par ailleurs, Laburthe Tolra (1981 ; P.86), relève que « *Cosme Dikoume en découvrant une liste de prisonniers Bamvélé dans le archives datant de 1920, a été frappé de la consonance bakoko de leurs noms* ».

Dans la même perspective, Ngon (2004 ; P.14) affirme que : « *les Bamvélé auraient traversé le fleuve Sanaga fuyant les Fulbé* ». Comme on le constate, l'origine des *Bamvélé* n'est pas précise, les opinions sont divergentes. Peut-être à l'avenir les études généalogiques et linguistiques de chaque clan pourront nous éclairer sur l'origine précise des *Bamvélé* et le rapprochement avec les groupes ethnique *Bassa et Bakoko*.

### **I.2.3. L'organisation sociopolitique des *Bamvélé***

Dans cette sous partie de cette seconde manche du chapitre premier, il est question pour nous de présenter l'organisation sociopolitique des *Bamvélé*, leurs migrations et les rapports entretenus avec leurs voisins.

#### **I.2.3.1. L'organisation sociale**

La société *Bamvélé* est segmentaire, mouvante et lignagère. Elle est organisée en *nyébot* ou « lignage », *ngbông-bot* ou « clan » composée de famille ou de groupes patrilinéaires exogames comme chez les peuples *Beti*. La réunion de plusieurs familles dans un seul village est sous l'autorité d'un chef de village qui est une œuvre coloniale très récurrente.

- **Le lignage**

Le lignage ou *nyébot* peut se traduire en *beti* par *nvog* qui est un groupe de personnes patrilinéaires descendant directement d'un même ancêtre dont on peut retracer facilement la généalogie jusqu'à l'ancêtre éponyme. Laburthe Tolra (1981 ; P.201) donne un exemple chez les Éwondo et Bene « *le mot nvog se traduit par « lignage de » et désigne l'ensemble des descendants de l'homme fondateur ou de la femme fondatrice, même si l'éponyme est une femme, c'est le système patrilinéaire qui es appliqué* ».

Le *nyébot* est donc le noyau de la structure traditionnelle, la véritable cellule familiale. La famille dans la conception occidentale existe, mais elle a peu de considération. La solidarité interne du *nyébot* est affirmée par les règles de l'exogamie. Les problèmes au sein du lignage sont réglés par les doyens d'âge car le droit d'ainesse est une loi fondamentale chez les *Bamvélé*.

- **Le clan**

L'organisation sociale devient plus grande et encore complexe lorsqu'on part du *nyébot* au *ngbông-bot*, *ayon*, qui veut dire clan. Le *nyébot* est à la fois une unité ethnique et linguistique regroupant plusieurs langues qui descendent d'une souche commune de fondation ancienne dont il n'est pas aisé de préciser leurs liens généalogiques du fondateur du lignage. L'autorité politique est entre les mains d'un conseil des aînés. Ngon (2004)

### **I.2.3.2. L'organisation politique**

Dans la langue *Bamvélé*, il n'existe pas un mot génétique correspondant exactement au concept français « chef ». Le pouvoir est spécifié en différentes formes ; celui de l'aîné du lignage, du conseil des aînés, des sociétés secrètes et des chefferies d'apparition récente.

- **L'aîné du clan**

Le lignage est sous l'autorité d'un d'aîné ou doyen d'âge. Celui-ci incarne l'ancêtre éponyme et représente par la même occasion la mémoire historique de son noyau familiale. Il est considéré comme un sage et son âge lui confère un statut de grand et de supérieur. Grâce à son expérience, il a autorité et est chargé des affaires du lignage : telles que la distribution des terres, la résolution des litiges, les mariages, etc. Garant des traditions, le doyen d'âge veille au respect des coutumes et de leur application. Ngon (2004)

- **Le conseil des aînés**

Le conseil des anciens détient le pouvoir politique du clan. Il est constitué en majorité des aînés (chefs) ou fondateur de chaque lignage du clan contrairement à la société *Bassa* ou le *mbombok* est chef du clan et détenteur du pouvoir politique, cet organe gère les affaires publiques importantes de la communauté : les litiges, les guères et calamités de toutes sortes.

Il siège en cas d'urgence, pendant ses assises, le « je » est prohibé on parle au nom du clan et les décisions sont prises par consensus entre les membres d'où l'usage de la première personne du pluriel « nous ». De manière inhabituelle on pouvait admettre des personnes influentes du clan aux qualités exceptionnelles quelques soit leur âge en fonction de leur personnalité. Ngon (2004)

- **Les sociétés secrètes**

Ce sont des Structures chargé de maintenir la paix sociale, elles sont sollicitées lorsque les habitants sont en proie à la discorde et cherchent de rétablir l'harmonie et la cohésion du groupe social. Ainsi ce rôle qui entre dans le domaine public leur donne compétence sur l'administration générale de la justice et légitime leur pouvoir politique, s'il est vrai que « *l'essence du politique doit être cherché du côté des conflits* ». Baechler (1976 ; Pp.29-30).

- **La chefferie**

La chefferie est un système politique récent chez les *Bamvélé*, instaurée par l'administration allemande. Ce système a favorisé la gestion des territoires *Bamvélé* et l'implantation de l'autorité coloniale. Aussi en 1942, le territoire *Bamvélé* comptait huit chefferies ; un supérieur celle de *Ouassa-Bamvélé* avec pour chef Ngack fils du chef Molé.

Les chefs sont des auxiliaires de l'administration coloniale et leur désignation n'est nullement liée à l'ascendance généalogique de leur ethnie, mais plutôt à la capacité de défendre les intérêts du colon. À la fin de chaque année, ils sont évalués et leurs notes sont fonctions de la fidélité vouée à l'autorité de tutelle et la rentrée des impôts. On peut ainsi lire dans certains rapports des Archives de la préfecture de Nanga-Ebok: Bulletin de note du groupement de Bibey (1969):

*EVANG Martin, chef du groupement de BiBEY. Malgré son âge avancé qui le rend fatigué, ce vieux chef exerce avec zèle les taches qui lui sont prescrites. Chef dévoué et soumis, il déploie de louables efforts pour la rentrée rapide de l'impôt de son village. Mr AVANG Martin est un chef fidèle au régime cote 19/20.*

Aujourd'hui, les chefferies ont perdu leur autorité, elles sont restées des chefferies par dénomination, à cause du peu de considération que les *Bamvélé* attachent à présent aux structures traditionnelles qui s'aliènent considérablement.

### **I.2.3.3. Les migrations *Bamvélé***

Il serait risqué d'esquisser une approche migratoire commune du peuple *Bamvélé*, s'il est encore impossible de s'accorder sur son origine. Au cours de nos lectures, seul Ngon (2004 ; P.16), a proposé le mouvement migratoire des *Bamvélé* à partir de l'ethnie *bimpôle*. Aussi, pour l'instant, nous nous contenterons de cette approche, elle écrit à cet effet:

*Relatif A la suite d'une mésentente avec ses frères au refus de ceux-ci à l'aider à construire sa case, il se serait séparé de la famille à Elog-Sone une localité d'Eséka pour s'établir avec son épouse à Nkoteng. C'est dans cette région que son premier fils Ebobock Ngane serait né. De Nkoten, ils seraient déplacés ensuite pour Akoum, localité de Minta où leur séjour semble avoir été long. L'explosion démographique dans ce site, amène les premier frères bèbèle aime de lignage à se séparer pour de nouvelles terres, aux environ de Minta. Ceci se fait avec beaucoup de heurts. L'aîné du lignage bimpôle Nang-Yet grand guerrier, combat les Bamvélé qu'il réussit à vaincre et à les repousser près du fleuve le long vers Belabo. A son retour de guerre, il occupe les territoires conquis de : Enon Biback, Meyack ; Nkolndong Mèlli, Ntale Medalbôom. Dans ces localités, il remet à chacun de ses fils : Mbôom chef d'Enong Biback, Idey à Meyack Mbôom Ndjock à Nkolndong, Nsône à Mbèlli et Melingui à Ntale MedalnbÔom. Tous les clans installés à Minta, et de ses environs sont tous les descendants de Ngang-Noumel'ancêtre éponyme. Pour les Bamvélé installés le long de la voie ferrée, il m'est difficile de dire avec exactitude quels furent leurs itinéraires migratoires, toujours est-il que nous sommes tous frères.*

Si l'on prête foi à cette tradition, nous pouvons dire que la présence des *Bamvélé* serait à l'origine d'un processus d'itinérance opéré à pâtre de *Nkoteng*, d'où serait partie une première dispersion.

### **I.2.3.4. Les rapports des *Bamvélé* avec leurs voisins**

Les *Bamvélé* sont un Peuple de nature pacifique, leurs rapports avec les *Vuté*, *Baveuck* sont harmonieux grâce aux liens matrimoniaux qui unissent leurs peuples ; d'autant que les *Vuté* reconnus comme une ethnie guerrière n'ont pas des ambitions expansionnistes sur leur territoire.

Avec les *Boblis*, leurs rapports sont au début conflictuel avec des assauts migratoires des *Bamvélé* sur leur territoire. Ces expéditions en territoire *Boblis* permettent aux *Bamvélé* de les repousser de l'autre côté du fleuve Lom. La colonisation vient mettre un terme à ces guerres fratricides, et affirme Ngon (2004 ; P. 16): «*Nos rapports avec nos frères Boblis sont demeurés stables et pacifiques l'époque de guerres n'est qu'un triste souvenir* ».

Contrairement aux *Vuté*, les *Yékaba* ont des visées expansionnistes à l'endroit des *Bamvélé* sans grand succès. L'arrivée des allemands dans la localité favorise la domination des *Yékaba* qui se servent des allemands pour étendre leur hégémonie en territoire *Bamvélé*. Nous lisons ainsi chez Nkodo (1981; P.52), que : «*les Yékaba(Bagdja) avaient sous l'occupation allemande étendu largement le rayon de leur influence. Ils avaient soumis, appuyé par l'administration nombre de tribus environnantes dont les Bamvélé et les Baveuck* »

Les mariages inter-ethniques vont rapprocher ces peuples et favoriser un climat d'apaisement, de coexistence pacifique, mais aussi de brassage interculturel.

### **I.3. L'économie**

L'économie *Bamvélé* s'arrime avec les enjeux économiques de l'heure. Autrement dit qu'elles vont d'une économie traditionnelle, archaïque vers une économie moins moderne ou moyennement avancée. Ceci suite à l'amélioration du système agricole, à l'amélioration des systèmes de transports terrestres et ferroviaires, le bitumage des axes routiers comme la nation n°1, l'utilisation des produits chimiques (engrais, herbicides, insecticides, des machines agricoles, etc) ; avec pour conséquence la production en grande quantité, le développement de l'économie numérique dans les villes et villages de la région *Bamvélé*, l'écoulement facile et rapides des produits en grande quantité et des échanges commerciaux dans des grands centres de consommations. Cette forme d'économie est diversifiée et repose sur l'agriculture, l'élevage, la chasse, le petit commerce, l'exploitation du bois, l'artisanat, etc.

#### **I.3.1. L'agriculture**

L'agriculture est la principale et la première activité économique chez les *Bamvélé*. Elle est pratiquée par la quasi-totalité des populations. Elle se heurte aujourd'hui à l'accélération du processus d'appauvrissement des sols due à la surexploitation des sols,

l'accélération de la déforestation, l'usage des engrais chimiques, les feux de brousses et bien d'autre. Les classifications agricoles portent sur trois cultures : la culture maraichère, la culture vivrière et la culture d'exploitation.

La production de rente ici, est basée sur trois cultures que sont : le café, l'huile de palme et l'hévéa. Cette culture est pratiquée par une minorité de la population, la superficie moyenne des exportations caféiculture, huile de palme et hévéa est de 3hectares. La main d'œuvre est externe et minoritaire et la production est assez faible.

S'agissant des cultures maraichères ; l'activité constitue une source de revenu importante dans le domaine agricole. Elle est en majeure partie exercée par les jeunes et les femmes. Les différents produits cultivés sont : la tomate, le gombo, le piment, les légumes en général et bien d'autre autre.

Enfin pour ce qui est des cultures vivrières, elles sont constituées : du manioc, du macabo, de la banane-Plantain, du maïs, de la banane douce, de l'arachide et du pistache. Le plus souvent, c'est une affaire de femmes et les produits sont comestibles et commercialisés.

À côté de ces cultures, les *Bamvélé* pratiquent aussi la culture des agrumes qui sont non négligeables. Entre autres nous pouvons citer: les mandarines, les avocats, les citrons, les safoutiers, les oranges, les mangues, les mangues sauvages et autres fruits.

### **I.3.2. L'élevage**

L'élevage dans la zone *Bamvélé* est peu développé. Il est caractérisé par de petits cheptels. Il est constitué de la volaille (poules, canards, pintardes et de pigeons quelques fois), chèvres, porcs sauvages et moutons.

### **I.3.3. La chasse et la pêche**

Ces deux activités contribuent de façon efficace au revenu de certains ménages dans la région *Bamvélé*. Elles jouent un rôle très important dans l'approvisionnement des populations locales en protéines animales. La chasse chez les *Bamvélé* se fait par piégeage, avec les fusils de chasse et d'autres techniques. Parmi les espèces animales, nous pouvons citer: les porc-épiques, le pangolin, le lièvre, la civette, le hérisson, le chat tigre, le rat palmiste,

la perdrie, toute sorte de race de serpent, la biche, le buffle et autres. La chasse est essentiellement pratiquée par les hommes.

La pêche se fait dans les rivières. Elle a des techniques très spéciales comme : la pêche à la ligne, par barrage aux assiettes, la pêche à la nasse. Les espèces les plus disponibles sont : les poissons d'eaux douces, les tilapias, les crabes, les crevettes, poissons vipères. La pêche est une activité mixte du faite qu'elle est pratiquée en même temps par les hommes et les femmes.

#### **I.3.4. Les activités artistiques**

Les peuples *Bamvélé* partout où ils se trouvent pense, réfléchi afin d'apporter des solutions aux problès existentiels auxquels ils font face. Le *Bamvélé* se projette dans l'environnement et en retour, l'environnement fait une rétroprojection dans sa structure mentale. Ce qui le pousse à transformer la nature, faisant de lui un excellent artisan. Ains, tout savoir et savoir-faire est le résultat de la rétroprojection de l'environnement en l'homme. En milieu *Bamvélé*, nous rencontrons de nombreux foyers de fabrication d'objets d'art. Ces objets sont des productions relevant du génis créateur des artisans. On y fabrique desalebasses (*Bi-bèla*), des hottes (*àkanda*), des paniers de pêches (*Tán*), des paniers porteurs semences ou panier de recolte (*Nkoún*), des instruments musicaux (tambours, nkúl,), etc. Ces objets font partir des productions de la culture matérielle *Bamvélé* ; chaque objet joue un rôle fondamental dans la socioculture et répondant à une aspiration prépondérante dans la vie socioéconomique du peuple *Bamvélé*.

- ***Nkoún* ou corbeille de pêches, porteuses semences et de recolte**

*Nkoún* est une petite corbeille creuse, cylindrique construit à base du rotin sauvage qui s'attache aux hanches. *Nkoún* s'utilise pendant les périodes de pêche, de semailles et de recolte. Elle permet à l'agriculteur de pouvoir semer rapidement ses graines (maïs, arachides) ; et de rassembler rapidement et au maximum les gousses d'arachides pendant la période de recolte.



Cette photographie présente une corbeille cylindrique ronde. Cette œuvre d'art est très dispensable pour le bon déroulement et l'avancé rapide des activités champêtres. Elle est aussi utilisée dans certaines compositions chorégraphiques chez les *Bamvélé*.

**Photo 1 : *Nkoún* ou corbeille de pêche et de semilles**

**Source: Michel Aurèle AVOM AVOM (juillet 2021 à Bibeya)**

- ***Àkanda* ou hotte**

La hotte comme le *Nkoún*, est un objet multifonctionnel dans les travaux champêtres. Elle est fabriquée à base du rotin sauvage ayant une forme ronde. La hotte en milieu *Bamvélé*, se porte sur le dos semblable à un sac à dos. Elle permet le transport facile et rapide de certains produits agricoles du champ vers le domicile de résidence ; vice-versa pendant les périodes de semences et récoltes. Bref, la hotte est un objet qui sert dans le transport facile et paisible des objets et des produits agricoles chez les *Bamvélé*. C'est pourquoi les *Bamvélé* l'appellent vulgairement « *le compagnon intime de l'agriculteur* ». La hotte est aussi utilisée dans certains rites d'initiations à l'instar du rite d'initiation aux danses majeures ou réservées (*Sima et Bikok*).



Sur l'image, nous avons une hotte, résultat d'une production de l'esprit artistique. Cet objet multifonctionnel, est utilisé dans certaines danses réservées comme la danse de *l'Ayanga à nzal*.

**Photo 2 : *Àkanda* ou la hotte**

**Source: Michel Aurèle AVOM AVOM (juillet 2021 à Epolang)**

- ***Bi-bèla* ou les calabasses à boire**

La calabasse à boire présente une forme ovoïde ; elle est une plante semblable à un melon ou l'on extrait les graines et les enfouie dans le sol afin que celles-ci puissent germer, se multiplier et produire des calabasses. Dans la région *Bamvélé*, les artisans démontrent leur savoir-faire grâce à leur intelligence orientée vers la nature. Il existe plusieurs types de calabasses: les calabasses simples ou ordinaire, les calabasses rituelles, les calabasses d'initiations, les calabasses à manches ou *Nsō'o*, les grandes calabasses, les petites calabasses, les calabasses moyennes, les calabasses magiques etc. Chacune de celles-ci joue un rôle selon la circonstance.



Cette image met en filigrane deux calabasses simple ou ordinaire qui sont une production de l'esprit artistique *Bamvélé*. Celles-ci permettent de boire du bon vin blanc symbole de l'unité et d'identité culturelle *Bamvélé*. Tout le monde est habilité à bois dans ces calabasses.

**Photo 3 : *Bi-bèla* ou les calabasses ordinaires ou simple**

**Source: Michel Aurèle AVOM AVOM (juillet 2021 à Kakban)**



Sur cette photo, nous avons une calabasse d'initiation, qui seuls les initiés sont habilités à boire dans cette calabasse à manche. Celle-ci est aussi utilisée dans le déroulement de certains rites comme le rite de mariage, l'intronisation d'un nouveau chef traditionnel etc.

**Photo 4 : *Nsō'o* ou calabasse d'initiation rituelle**

**Source: Michel Aurèle AVOM AVOM (juillet 2021 à Wall)**

### I.3.5. Les autres activités agricoles

**Tableau 2 : La répartition sexuelle des activités économiques chez les Bamvélé**

ACTIVITES	HOMMES	FEMMES
L'agriculture	Café, hévéa, tomate, pastèque, maïs	Manioc, macabo, pistache, banane Plantin, piment
	Mandarine, avocat, prune,	
La pêche	Activité mixte	
La chasse	Exclusivement masculine	/
Le petit commerce	Activité mixte	
Exploitation du bois	Exclusivement masculine	/
Autres activités menées	Cueillette du vin de palme, activité artisanales (lits en bambou, hôtes, paniers, tambours, tam-tam etc)	Distillation du vin, collecte des PFNI, bois de chauffage...
L'élevage	Activité mixte	

Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (Juillet 2021)

### I.4. L'identité culturelle et les croyances chez les Bamvélé

Cette sous partie sera développée en deux grands moments. Le premier moment portera sur l'identité culturelle et le dernier mouvement renseignera sur les croyances en milieu Bamvélé.

#### I.4.1. L'identité culturelle Bamvélé

L'identité culturelle est l'ensemble des signes physiques et culturels pouvant aider à discerner les Bamvélé parmi d'autres peuples dans leur espace de vie quotidien. En effet, elle est une réalité, un fait discernable à partir des *balafres1111* (mille cent onze), la salutation et la langue.

➤ **Les balafres: Mindag ou'' 1111''**

À la question : pourquoi les « 1111 » ? Les informateurs ont livré les secrets de cette tradition ancestrale. Une épidémie faisait ravage dans cette socioculture obligeant les parents à trouver des solutions pour protéger leurs progénitures. La maladie qui s'attaque aux nouveaux nés se manifestait par des tremblements de corps, la perte de mémoire et des évanouissements. Selon les informations recueillies, cette maladie serait l'épilepsie ou la rage. Quand l'enfant était atteint, « on croyait à vivre un animal dans son ventre » NGALI (Extrait d'entretien du 22/06/2021 à Mendom). Ce qui explique les évanouissements et les tremblements de corps, du coup par médecine moderne le traitement n'existait pas. Face à l'inefficacité de la biomédecine à ne pas apporter une solution à ce problème de santé, les parents ont développé un traitement local appelé « *mimbag* » ou bilafres/1111. Il est à la fois préventif et curatif.

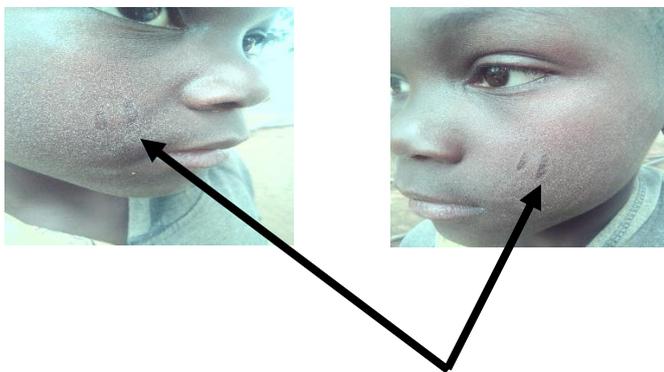
Les résultats de cette vaccination ou sérum à la *Bamvélé*, donne deux symboles dans chaque joues en forme de bâtonnets ou de chiffre 1 chez les romains ; / (// sur chaque joues) ce qui donne (//) sur la joue droite et (//) sur la joue gauche. L'imagination a associé des quatre symboles sans faire aucune addition que ce soit, en mettant à la suite des autres : ///. L'imagination a très vite fait désignée toutes les populations de la Haute-Sanaga par ce vocable « 1111 »

Dans un pays où les superstitions sont la règle, les parents ont vite fait confiance aux ancêtres et aux tradithérapeutes. Avec une lame, un couteau, ou encore un morceau de verre de bouteille, ce dernier traçait deux traits sur chacune des joues et dans la fente ou blessure ainsi faite, il y introduit (en soufflant) un mélange de cendre et autre produits. Sans oublier des ingrédients pour la cicatrisation rapide de la blessure. Bien sûr, les lames et couteaux étaient réclinés au feu de bois. Il est à préciser que ces fentes sont en bâtonnets (comme chez les *Vouté* en forme de croix faites dans les yeux ou au ventre, mais dans ce cas comme grain de beauté).

Le peuple *Bamvélé* pratique les mutilations faciales appelé *mindag*. On dénombre une variété de balafres, mais les plus pratiquées sont les « 1111 » dénommées (mille cent onze). Les « 111 » selon Ngon (2004), sont entailles courtes faits sur chaque joue et constituent un élément distinctif des *Bamvélé* auprès des peuples voisins comme les *Babouté*.

Ces entailles sont faites soit dans un but d'esthétique, soit dans une visée thérapeutique. En effet, les balafres chez les *Bamvélé* préviennent contre certaines maladies infantiles et combattent l'état de fièvre et de convulsion. Ngali (Entretien du 22/06/2021 à Mendom)

Cette pratique est une thérapie que les *Bamvélé* ont développée avant l'avènement de la vulgarisation de la biomédecine. De nos jours, les jeunes n'acceptent plus ces mutilations qui pour eux, portent atteinte à l'intégrité physique d'une part, et d'autre part, cette thérapie africaine est devenue rétrograde.



La photo présente un enfant qui autrefois était atteint de la convulsion ou du tremblement de corps. Grâce au traitement local des tradithérapeutes bénéficié par ce dernier (vaccin ou sérum) sur ses deux jours, aujourd'hui cet enfant est parfaitement en bonne santé. Il n'a plus jamais convulsé depuis la prise de ce vaccin.

Les flèches indiquent les quatre Mimbag

**Photo 5 : Les Balafres ou Mimbag ou "1111" chez les Bamvélé**

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (Juin 2021 à Mendom)**

➤ **Le salut ou l'avèle chez les Bamvélé**

*L'avèle* est un salut pratiqué par les *Bamvélé* très différent d'autres formes de salutation comme chez les *Bantou* du Cameroun. Ce salut est plein de signification chez les *Bamvélé*. On distingue deux sortes d'avèle : le premier que l'on peut qualifier d'ordinaire consiste juste à présenter l'envers de la main droite à celui qui est supposé être l'aîné ou le supérieur. Il revient à ce dernier de poser sa pomme de main droite sur celle présentée.

### Planche 1: L'avèle : le salut *Bamvélé*



Le salut solennel en région *Bamvélé* consiste tout d'abord aux différents protagonistes de se tenir les bras l'un de l'autre, puis de joindre leurs paumes de mains en les secouant tout doucement du haut en bas. Ceci se fait au cours des retrouvailles après une longue période de séparation.

**Photo 6 : L'avèle solennel**



**Photo 7 : L'avèle ordinaire**

Les photos 3 et 4 présentent deux formes de salut ordinaire chez les *Bamvélé*. La première (photo n° 3), la plus jeune tend son bras droit vers l'aînée. Celle-ci à son tour attrape l'envers de sa main de ses deux paumes de mains. Sur La dernière ; l'aînée pose sa paume de main sur l'envers de la main droite de la plus jeune.



**Photo n° 8 : L'avèle ordinaire**

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021 à Mendom)**

La seconde intervient dans les circonstances inhabituelles notamment les retrouvailles et le moment de grandes joies. Ici, les deux personnes qui se saluent, avancent leurs mains, dont la gauche ouvert sur la pomme et la droite à l'envers. Lorsque les mains s'encastrent, l'aîné retire sa main droite et la pose sur le vers droit de la main de celui qu'elle salut. À la fin du salut, trios mains doivent se retrouver encastées.

**Planche 2 : L'Avèle : le salut *Bamvélé***



L'image met en exergue deux femmes qui se saluent. Chacune d'elle pose sa paume de main au-dessus de l'autre: symbole de la fraternité chez les *Bamvélé*. Dans ce type de salut, les paumes de mains des protagonistes se superposent l'une au-dessus de l'autre.

**Photo 9 : L'avèle fraternel**

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021 à Mendom)**



Sur la photo 6, au cours de la salutation, les deux femmes se tiennent les bras l'une de l'autre. Cette image met en évidence une autre forme d'avèle fraternel. Les deux femmes s'attrapent mutuellement les avant-bras. Ce style de salut s'achève en se serrant les paumes de mains.

**Photo 10 : L'avèle fraternel**

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021 à Mendom)**



L'image présente la fin de la deuxième forme du salut fraternel chez les *Bamvélé*. Ici, les deux femmes se serrent les mains mettant en contact leurs paumes de mains, symbole de la fraternité ulturelle en milieu *Bamvélé*.

**Photo 11 : L'avèle fraternel**

**Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021 à Mendom)**

Nous pouvons remarquer la symbolique de l'avèle, qui au-delà du simple salut, il véhicule une philosophie et une tradition *Bamvélé* celle du respect des aînés et du lien parental. Il apparait décidément que l'avélé est un signe d'allégeance, une matérialisation des droits d'aînés et la prééminence des liens matrilineaires.

Lorsqu'on se retrouve en effet dans la famille maternelle, toutes personnes natives de ce lignage quel que soit son âge, a obligatoirement une ascendance ou une autorité sur les neveux utérins.

#### ➤ **L'approche linguistique**

La langue *Bamvélé* encore appelé *bebèlè* par une étude comparative des langues *Bantou* fait par Guthrie (1948) est classée en zone A n° 70. Plus récemment, l'Atlas linguistique du Cameroun avec Dien et Renau (1983), classent *bebèlè* dans le *Bantou* équatorial Nord B, groupe *Bassa*, *Beti* (403) sous la dénomination zone A 40. Cette langue est un mélange du (*Bass*, *Bakoko*, *Ewondo*, *Bulu*). Nous avons noté des analogies de vocabulaire entre le *Bebèlè* et ces derniers, et nous ne sommes pas les premiers à l'avoir fait. Dugast (1984) avait déjà proposé de faire une étude entre les *Bamvélé* et le *Bassa* en raison de leur ressemblance pour retrouver leur commune origine. Nous donnons à titre d'exemple, quelques termes analogiques entre les *Bamvélé*, le *Bassa* et l'*Ewondo*.

**Tableau 3 : Le vocabulaire des termes comparés Bamvélé et Bassa**

N°	Bamvélé	Bassa	Français
1	<i>Bèk</i>	<i>Bèk</i>	Casser
2	<i>Bok</i>	<i>Bok</i>	Briser
3	<i>Die</i>	<i>Dié</i>	Couteaux, cher
4	<i>Kap</i>	<i>Kap</i>	Partager
5	<i>Mim</i>	<i>Mim</i>	Cadavre
6	<i>Mut</i>	<i>Mut</i>	Etre humain (homme)
7	<i>Mpèlè</i>	<i>Mpèlè</i>	Ragout
8	<i>Ndek</i>	<i>Ndek</i>	Calebasse
9	<i>Ndok</i>	<i>Ndok</i>	Sourd
10	<i>Pèp</i>	<i>Pèp</i>	Vent, éventé

**Source : confectionné par NGON d'après les informateurs tirés du dictionnaire bassa de Pierre NLEP et François de Gastines, Douala, 1973 et ESSONO, l'ewondo, ACCT, Yaoundé, 2000.**

Ce tableau met en exergue la similitude qui existe entre les termes comparés de la langue *Bebèlè* à la langue *Bassa*. Ici, nous constatons que le vocabulaire des termes *Bamvélé* est le même dans la langue *Bassa*.

**Tableau 4 : Les expressions Bamvélé et Bassa**

N°	Bamvélé	Bassa	Français
1	<i>Mâ nék nkok</i>	<i>Me mbèknkogo</i>	J'ai cassé la canne à sucre
2	<i>Pèp mè</i>	<i>Pèp me</i>	Évente-moi
3	<i>A méksse ndo</i>	<i>Amék no</i>	Il a acquiescé de la tete

**Source : confectionné par NGON d'après les informateurs tirés du dictionnaire bassa de Pierre NLEP et François de Gastines, Douala, 1973 et ESSONO, l'ewondo, ACCT, Yaoundé, 2000.**

Dans le tableau présentant les expressions *Bamvélé* et *Bassa*, nous constatons que ces expressions ont une très légère différence soit d'une lettre ou d'un accent. Ce cas par exemple de l'expression : « *Mâ nék nkok* » en *Bebèlè* qui en *Bassa* s'écrit « *Me mbèknkogo* » ; mais renvoyant tous à : 'J'ai cassé la canne à sucre.'

**Tableau 5 : Le vocabulaire comparé des termes *Bamvélé* et *Ewondo***

<i>N°</i>	<i>Bamvélé</i>	<i>Ewondo</i>	<i>Français</i>
1	<i>Ngale</i>	<i>Ngal</i>	Epouse
2	<i>Melou</i>	<i>Melou</i>	Construction
3	<i>Kal</i>	<i>Kal</i>	Sœur
4	<i>Kag</i>	<i>Kag</i>	Promettre
5	<i>Tam</i>	<i>Tam</i>	Souhaiter
6	<i>Ku</i>	<i>Kup</i>	Poule
7	<i>Bita</i>	<i>Bita</i>	Guerre
8	<i>Akong</i>	<i>AKong</i>	Lance

**Source : confectionné par NGON d'après les informateurs tirés du dictionnaire bassa de Pierre NLEP et François de Gastines, Douala, 1973, et ESSONO, l'ewondo, ACCT, Yaoundé, 2000.**

Ce tableau met en exergue la similitude qui existe entre les termes comparés de la langue *Bebèlè* à la langue *Ewondo*. La remarque faite à ce niveau est que, le vocabulaire des termes comparés *Bamvélé* diffère du fait d'un ajout ou d'une soustraction d'une lettre en langue *Ewondo*. Mais en français renvoie à la même réalité.

Nous constatons que le *Bamvélé* est une langue agglutinante, des analogies existent aussi bien dans le domaine du vocabulaire que de la syntaxe, élément qui peuvent nous permettre dans l'avenir d'examiner en profondeur le rapprochement de ces langues et leur couche linguistique commune. Par ailleurs, certaines recherches effectuées dans l'aire géographique de ce peuple tentent à confondre la langue *Bamvélé* et *L'éki*. Le *bebèle* est

spécifique au groupe *Bamvélé* qui ne saurait être assimilé à l'*éki*. Parce que ce dernier désigne « le parler qui commence dans l'arrondissement de Diang et couvre toute la partie de la Haute-Sanaga situé au Sud du fleuve avec les *Yebaba, Yebekanga, Yessamba, Bagdja* » Atlas linguistique du Cameroun, (1983 ; P.101). *L'éki* est compris des *Bamvélé* tandis que certaines expressions *Bebèlè* échappent à la compréhension des locuteurs *d'éki*. Par exemple, pour dire bible en *Bebèlè* on utilise le terme *Ndeptele*, et *éki*, c'est le mot *bibèl*. Beaucoup d'autres expressions existent pour démontrer la distinction nette entre *Bebèlè* et *L'éki* qui se rattache plus à la langue *Éwondo* et *Bulu*.

#### **I.4.2. Les croyances**

La vision du monde des *Bamvélé* repose sur les croyances. Ils croient au monde visible et invisible avec lesquels ils entretiennent des rapports très étroits. L'idée de Dieu est antérieure au christianisme. C'est à travers les rites, les mythes les récits que l'immanence de Dieu est perçue. Dieu est désigné sous divers appellations. *Ndimssolo, Mémère, Zameyong, Nkombot, Zamba*.

Par ailleurs, pour les *Bamvélé*, la nature est une manifestation de la divinité et toute chose dans l'univers est porteuse du divin, du *ntr*. Kange Ewane (1968). Le *ntr* est une sorte d'énergie non corporelle, visible seulement par ses effets contenus dans toutes les réalités de la nature. À cet effet, le *Bamvélé* n'a pas une vie profane, tout ce qui est autour de lui est religieux. Il s'efforce à vivre en harmonie avec toutes les composantes de la nature. Enfin, en pays *Bamvélé*, « *les morts ne sont pas morts* » cette croyance reste vivace et les rites funéraires participent à entretenir des relations avec les défunts, les ancêtres. Ces différences croyances constituent la source vitale de la dynamique de ce peuple.

Nous pouvons aussi dire que, les *Bamvélé* sont localisés dans le département de la Haute-Sanaga, culturellement proche des *Beti*, leur origine n'est pas encore clairement définie, d'où la difficulté de retracer leur mouvement migratoire. Par ailleurs, les *Bamvélé* possèdent sur le plan culturel des spécificités qui les distinguent des autres ethnies. Ce peuple s'est fait remarquer par son expression musicale chorégraphique qui fait de lui une ethnie enculture c'est-à-dire, un peuple de plus en plus enraciné, attaché à sa culture.

## **I.5. Le rapport entre les chants, chorégraphies et les milieux physique et humain.**

La finalité de ce chapitre se dévoile dans ces parties qui mettent en éveil les rapports convergents entre l'expression musicale chorégraphique et les milieux physique et humain. De ce fait, nous allons dans un premier temps montrer le rapport entre les chants et chorégraphies et la géographie physique et dans un second moment ressortir l'évidence qui existe entre chants, chorégraphies et le milieu humain.

### **I.5.1. Le rapport entre chants, chorégraphies au cadre physique**

Le milieu physique tel que nous l'avons présenté constitue l'environnement dans lequel se situent les *Bamvélé*. Nous avons mis en évidence les éléments du climat, le relief, la végétation, l'hydrographie, la faune, la flore. Les chants et les chorégraphies s'expriment et s'esquissent en effet, dans un site géographique et dans un environnement physique. Le choix du lieu n'est pas opéré de manière hasardeuse, mais, dépend de certains critères. Que ce soit le relief, la végétation le climat, l'hydrographie, chaque élément est pris en compte. Ainsi, la végétation est très dispensable car les chants sont inspirés de la nature, les instruments et outils utilisés pour rythmer ces chants et chorégraphies sont fabriqués à partir de certaines essences tirées de la flore. Ces instruments sont: les nkúls, les tambours, les lances, laalebasse, etc. Le costume des danseurs est constitué de fibres de rafia (titus), le bila (ôbôm) que porte les danseurs sont confectionnés à base d'écorces de certaines essences végétales. Les danseurs pour leur souplesse, performance et résistance, ils utilisent des écorces (*avèya*) pour les massages du corps.

La faune quant à elle entretient un rapport avec l'expression musicale chorégraphique dans la mesure où les jupes coupées en lamelles qu'aborent les danseurs sont de peaux d'animaux (biche, panthère, simge etc), l'on observe aussi les danseurs avec des plumes d'oiseaux pincées sur leurs têtes. En plus de cela, la membrane qui recouvre le tambour à membrane est faite de peau d'animaux (mouton, chèvre ou biche).

L'hydrographie est un référentiel à la toponymie. En outre, pour confectionner le costume fait de bila, l'artisan fait recours au cours d'eau ; où sera immergé le bila avant son usage. Avant chaque prestation, chaque danseurs doit se faire avec des écorces immergées dans l'eau et tout dans un canarie rituel.

Le climat est lui aussi un critère fondamental des chants et chorégraphies. En effet, l'expression musicale chorégraphique se déroule pendant la période post-récolte, post-pêche et post chasse.

### **I.5.2. Le rapport chants et chorégraphique au cadre humain**

Le rapport qui existe entre l'expression musicale chorégraphique et la géographie humaine se résume en la culture. Celle-ci est comprise ici comme le mode de vie global d'un peuple Mbonji Edjenguèlè (2000). Elle englobe tous les domaines de la vie d'une communauté humaine. Donnant à cet effet une définition ethnographique de la culture, cette définition présente quelques détails sur les éléments constitutifs. Nous le voyons dans la définition de la culture selon Tylor (1871) « *ce tout complexe qui inclue la morale, l'art, les lois, la religion, les coutumes, les croyances, la connaissance, l'éducation et tout autre attitudes et aptitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société* ».

Mbonji Edjenguèlè (2000 ; P.4), démontre pour ce qui est de sa part, par une définition fonctionnaliste de la culture : « *[...] la culture c'est-à-dire, son mode de vie global comprenant sa façon d'élever ses enfants, de les nommer, de manger, de dormir, de bâtir sa maison et quartier, de traiter ses morts, de concevoir sa famille, le droit de religion, l'art, la politique* » La culture englobe donc l'ensemble des activités humaine à travers toute la vie quotidienne d'une communauté ou d'un groupe d'individu. Cette approche nous amène à parler comme Abouna (2014); la culture s'illustre comme un ensemble de solutions élaborées par les peuples pour faire face aux divers problèmes auxquels ils rencontrent permanâmes.

L'expression musicale chorégraphique et la culture *Bamvélé* entretiennent des rapports micro et macro. La première est une opération communicationnelle qui s'adosse sur la seconde, car ceux-ci prennent sens dans son contenu. En effet, comme le soutienne Ralf Linton (1967) l'on découvre à travers les chants et chorégraphies trois dimensions de la culture : la culture implicite, la culture explicite et la culture immatérielle. La culture implicite devient explicite de l'extériorisation de la pensée dans le jeu de paroles et les mouvements ou gestes.

En effet, la somme des rapports cadre physique-cadre humain-chants et chorégraphies ont une interaction entre les actions des hommes et l'environnement. L'être humain vivant

dans un environnement entrepris par la recherche des solutions aux divers problèmes qu'il rencontre dans sa vie quotidienne. Ainsi, l'espace physique arrête d'être naturel et devient culturel à travers des activités humaines. Mbonji Edjenguèlè (2000 ;P.8) nomme ainsi :

*Une culture pour être faite d'institutions, des traditions, de modes, n'en procède pas moins une terre, un espace fait de cours d'eaux, de montagnes, de collines, d'arbres et d'herbes, du lointain et de l'infini de l'horizontal et du vertical que ladite culture exploite et intègre. Si la culture se définit par rapport à cette écologie, à cet environnement, elle s'en nourrit également pour son imaginaire, ses représentations, ses phantasmes.*

Au terme de ce chapitre qui portait sur la présentation des milieux physique et humain, nous aboutissons à la conclusion selon laquelle la culture se conçoit par rapport à l'environnement physique là où baigne une communauté et c'est également à travers ce rapport que se fondent les différences culturelles. Chaque société humaine a sa manière de concevoir son environnement, donc de bâtir sa culture. Dans le prochain chapitre, nous allons exploiter l'état de la question à travers la revue de littérature, l'élaboration d'un cadre théorique et d'un cadre conceptuel.

**CHAPITRE II**  
**ÉTAT DE LA QUESTION, CADRE**  
**THÉORIQUE ET CONCEPTUEL**

Le chapitre précédant nous a permis de ressortir quelques éléments des milieux physique et humain qui domicilient notre champ d'étude. Il nous a également aidé à les situer en rapport avec les chants et les chorégraphies. Le présent chapitre nous plonge dans l'état de la question qui constitue un débat épistémologique au tour des productions écrites en rapport avec notre sujet de recherche. Il s'est subdivisé en trois parties : la première partie est concentrée à la revue de la littérature, la deuxième partie quant à elle, est axée sur la construction d'un cadre théorique et enfin la troisième partie qui va clôturer ce chapitre s'appuie sur la définition des concepts.

## **II.1. La revue de la littérature**

La revue de la littérature se définit comme étant l'inventaire systématique de tous les ouvrages, articles scientifiques et autres documents traitant d'un sujet de recherche spécifique. Dans cette première partie du chapitre deuxième, nous avons opté pour une revue thématique. Pour la réalisation de cette partie, nous allons faire usage de multiples ouvrages, articles scientifiques, revue, mémoires et thèses à partir desquels ont été élaborés des fiches de lectures.

Cette présente réflexion porte sur la littérature des peuples de la zone forestière camerounaise, les peuples de la Haute-Sanaga et les *Bamvélé*. Il traite aussi des travaux sur la tradition orale dans le monde et dans certaines sociocultures camerounaises.

### **II.1.1. La littérature sur les peuples de la zone forestière camerounaise**

Plusieurs études ont été menées sur les peuples de la zone forestière du Cameroun. Ceux-ci ayant choisis un domaine spécifique et particulier.

Selon Mveng (1963; P.254), la zone forestière à l'origine des présentations erronées et en total déphasage avec la réalité, dans la seconde édition de son livre, il localise et délimite la zone forestière camerounaise. Pour lui, le peuple du Cameroun forestier représente le groupe *Fang* ou *Ekan*. Nous pouvons le lire dans cet extrait:

*Les fang regroupent six ethnies et cent douze tribus totalisant une population de 1500 âmes environ une partie du Sud-Cameroun, du Gabon, de la Guinée-Equatorial, Moyen-Congo. On compte parmi les ethnies : les Ewondo 22 tribus, les Béné, 14 tribus, les Boulou, 11 tribus, Ntumu, 26 tribus, Mvaé, 13 tribus, les Fangs proprement dans 26 tribus. Il faut ajouter à cette énumération les ethnies*

*non moins importantes des Eton, Manguissa, Ossananga souvent confondu avec les Ewondo.*

Labuthe Tolra (1992) met en exergue l'origine historique des anciens *Beti* du Cameroun et leur organisation sociale. Il parle aussi des mythes et des rites de ce peuple. Avant tout, Tolra présente-le passé composé et simple passé, du peuple *Beti*. Dans ce passé composé et simple, dont l'auteur fait allusion ici, renvoient à l'organisation sociale et les archives orales des anciens *Beti* du Cameroun. En plus de tous ceci, l'écrivain apporte un éclairage sur la difficulté du sens sémantique à la question qu'est-ce qu'être *Beti* ? La réponse de celui-ci, les *Beti* sont eux-mêmes des acculturés. Cet ouvrage nous a permis de situer et d'avoir des connaissances générales et un aperçu sur l'origine de *Beti*, leur mouvement migratoire vers l'intérieur du territoire forestier, leur culture, leur croyance et aussi leur organisation socioculturelle qu'il entretiennent avec les peuples environnent.

Puepi et Njongang (2003; P.155), ont étudié l'art, l'histoire et la tradition du Cameroun. Dans leur exposé, les auteurs donnent une autre appellation aux peuples du Cameroun forestier : « *les pays de la forêt danse* ». Pour eux, cette partie du territoire national connote tout un pays vue son immensité géographique. C'est à juste titre qu'ils affirment :

*Les trois provinces administratives que sont le Centre (Yaoundé), le Sud (Ebolowa) et l'Est ou le soleil levant (Bertoua) constituent le pays de la forêt danse. C'est la plus vaste des régions naturelles du Cameroun. Elle couvre plus de la moitié de la superficie du territoire.*

Nous comprenons que, les peuples de la zone forestier camerounais couvrent trois principales régions que sont: le Sud, l'Est et le Centre où cohabite les *Bamvélé*.

Kpwang (2011), allant dans le même ordre d'idée que Puepi et Njongang (2003), présente la zone forestière camerounaise comme cet espace géographique qui regroupe les *Fang*, les *Beti* et les *Bulu* ; qui constituent l'aire culturelle *Beti-Bulu-Fang*. Tout au long de son ouvrage, l'auteur met en exergue l'histoire, la structure, le fonctionnement des chefferies traditionnelles dans la zone Sud-Cameroun.

### II.1.1.1. Les travaux sur les peuples de la Haute-Sanaga

Signalons tout d'abord que : les travaux sur les peuples de la Haute-Sanaga sont d'une rareté à extrême. De ce fait, nous avons pu recenser quelques écrits relatifs aux peuples de la Haute-Sanaga. .

Hess (1972), mène ses études dans la Haute-Sanaga. Ces études sont focalisées sur la géographie humaine et urbaine des peuples de la Haute-Sanaga. Celui-ci fait une localisation géographique du peuple de la Haute-Sanaga: portant plus d'intérêt sur l'urbanisation du département c'est-à-dire le traée des routes, le plan de la vlle bref donner le caractère des villes du département de Nanga-Éboko. .

Pour Mballa (1976), son attention est portée sur la vie sociopolitique et économique de la population de la Haute-Sanaga. L'auteur a étudié le système politique mis en place dans le département de Nanga-Eboko. Sur le plan économique, il ressort l'historique des activités socioéconomiques qui se développent au sein de ce département. Faisant référence au commerce, transport, agriculture et d'autres activités économiques menées.

Nkodo (1984), s'est attelé à prêter de l'histoire de quelques tribus *Yebekaba, Ossack, Yebekolo, Yalongo etc.* Il prend en compte leurs origines, les croyances, leurs organisations sociales, leur langue et leurs mouvements migratoires. Parlant de la structure sociale, la société *Bamvélé* est segmentaire, mouvementé en lignage et clan.

Enama (2020), fait une présentation succincte de l'ensemble des sept arrondissements qui constituent le département de la Haute-Sanaga que sont: Minta, Nkoteng, Nsem, Lembé Yezoum, Mbandjock , Bibey et Nanga-Éboko. À la suite de ses propos, l'auteur fait un historique des quatre peuples dit autochtones dans la Haute-Sanaga à savoir: *les Yezoum, les Babouté, les Baveuck et les Bamvélé*. Il conclut son argumentaire en montrant les différents sites touristiques que l'on rencontre dans ce département. Du côté de Nkoteng (Nkolessong) il y'a la Sanaga Beach Lodge complexe touristique ; à Nsem la gar de Zing, la coline de Megbeya, le bac de la Sanaga à Mbenteng ; à Bibey l'on a le lac Tissongo Mariember ; à Lembé Yezoum les sept sites à aménager dans les villages suivant: Messessa, Zoa 1, Meyete, Atolo, Simbane, E kang et Mvebekone 1.

### II.1.1.2. Les travaux sur les *Bamvélé*

Messe Savom (1973), effectue un certain nombre de travaux sur le peuple *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. Son travail est focalisé principalement sur l'étude ethnolinguistique des *Bamvélé*. L'auteur regroupe les *Bamvélé* en trois grands ensembles que sont: les *Bamvélé* de la partie Nord c'est-à-dire ceux du long de la voie ferrée qu'il nomme *Mayock* ; les *Bamvélé* se trouvant au groupement de Nguen et dans l'arrondissement de Diang qu'il appelle les *Ossack* et enfin à ceux déportés des villages s'étendant de Minta jusqu'à Berkong suite aux guerres entre Yekaba et *Bamvélé* qu'il a appelé *Bamvélé Bagadja*. Savom poursuit son argumentaire en présentant une autre appellation de cette population qui a pour dénomination originale « *Bèlè* ».

Ombolo (1984), présente les *Bamvélé* comme un groupe assimilé ou *Pahounin* qui constituent un ensemble de population ayant migré et marché dans le même sillage des *Pahouins*. Pour lui, les *Bamvélé* sont différents des *beti* mais culturellement proche d'eux.

Nkodo (1984), va dans le même sens qu'Ombolo, celui-ci s'appuie sur l'origine des *Bamvélé*. Pour lui, les *Bamvélé* viennent de l'autre rive de la Sanaga et qu'il aurait la même origine que les autres peuples *Beti*. Plusieurs tribus vivant aux abords du fleuve Sanaga entre Yoko, Bafia et Deng-Deng à l'approche des envahisseurs islamiques. Ces derniers s'enfuirent en traversant le fleuve Sanaga de peur d'être envahi ou dominé par les cavaliers islamiques.

Très peu de publications ont été faites sur le peuple *Bamvélé* du Cameroun en général et ceux de la rive droite de la Sanaga en particulier. Tout au moins, nous avons retrouvé quelques travaux universitaires effectués sur ce peuple. A l'instar de Ngon (2004), qui a étudié le «*NYENGBE*» qui est une société exotérique des femmes judiciaires et thérapeutiques chez les *Bamvélé* du Cameroun. Elle défend la thèse selon laquelle le «*Nyengbe*» est une forte instance judiciaire chargée d'établir la paix dans la communauté *Bamvélé* et d'apporter une thérapie au mal dont souffre la population. Aussi, ce rôle qui rentre dans le domaine public donne compétence sur l'administration dans le cadre général du pouvoir politique. Pour l'auteure « *l'essence du politique doit être cherché du côté des conflits* ».

Ngon présente le milieu physique où baigne ce peuple. En plus, elle met en évidence l'histoire, l'étude linguistique, l'organisation socio-politique des *Bamvélé* (l'origine, l'ethnonyme, le lignage, le clan, l'aîné du lignage, la chefferie, la société secrète.), leur identité culturelle et leur croyance.

Enama (2020), quant à lui, présente l'historique du peuple *Bamvélé*. À première vue, l'écrivain présente le rapport qui existe entre les *Bamvélé* et les autres peuples voisins. Ensuite, il présente les délimitations administratives avec les autres peuples ; leur occupation territoriale dans le département de la Haute-Sanaga.

#### ***II.1.1.2.1. Les travaux sur la tradition orale***

Ici, notre source porte essentiellement sur la tradition orale. Dans l'objectif d'une élaboration bibliographique conforme à notre étude, nombres de travaux ont retenu notre attention.

Vanina (1961), remet en question tout au long de son corpus, les hypothèses européennes faisant de l'Afrique un continent sans histoire. Il souligne les sources orales dans l'écriture et dans la lecture de l'histoire en Afrique au Sud du Sahara. En tant que pionnier, il élabore une méthode dite « *histoire-culturelle* ». Méthodique dans sa conception, cet ouvrage nous a servi de guide sur l'importante problématique de la civilisation en Afrique noire.

La contribution de Hampâté BA (1973), ainsi que les réflexions de Diabaté (1982), et de Wondji (1982), sur la tradition orale ont permis de confirmer le statut de ladite tradition en tant que fil conducteur du génie créateur de l'Afrique au Sud du Sahara. Ces préoccupations ayant trait aux faits dans les décennies 60 et 70, ont subi d'importantes modifications. Aujourd'hui, celles-ci occupent encore une place de choix dans l'Afrique du XXIème siècle ; car si par ces travaux, les pistes de recherche ont été ouvertes, beaucoup restent encore à faire dans l'étude des cultures ou civilisations de l'Afrique au Sud du Sahara.

Pernot (1989), présente un recueil de texte, relatif à la tradition orale. Les principaux axes de recherche ont pour problématique : la philosophie, la méthodologie et la didactique de l'histoire africaine. L'objet de cette étude est d'attirer l'attention sur l'impact fondamental de la tradition orale. Il s'agit de l'oralité comme source d'information anthropologique et

historique. Cet ouvrage nous a permis de comprendre l'importance des sources orales dans le cadre de notre recherche.

#### ***II.1.1.2.2. Les travaux sur les musiques et les danses occidentales***

Pinto (1992), nous renseigne sur la relation qui existe entre la musique et les rites d'une part, et d'autre part, il présente la musique comme rite dans le candomblé des brésiliens. Quelque soit sa nature, rite de passage, rite saisonnier etc, le rite est en soit un acte symbolique jugé efficace par ceux qui ont pour coutume de s'y adonner. Or, cette efficacité dépend de sa composante musicale, considérée comme le moteur du rite. De tout ceci, nous avons compris l'importance de la musique rituelle dans la vie socioculturelle des brésiliens. Tiango a édifiés sur l'efficacité de la composition musicale dans le déroulement du rite.

L'ethnomusicologue Schneider (1992); met en évidence l'aspect sacré de la musique dans la tradition. Pour lui, il n'y a pas de peuple sans tradition de même qu'il y'a pas de peuple sans rite ou sans musique. La musique a un langage sacré dans la tradition védique ; ce langage est en même temps vertical et horizontal.

Giuriati (1996), développe le thème des rapports entre musique et société ; qui constituent aujourd'hui encore l'un des aspects centraux de la recherche ethnomusicologique et de la perspective de l'anthropologie de la musique. L'auteur met en évidence deux hypothèses à savoir: la musique comme nécessité et la musique comme identité culturelle. Pour les commodités de compréhension, l'auteur s'est appuyé sur les réfugiés *khmène* de Washington. Parlant de la musique comme nécessité, il s'agit de la musique exécutée au sein de la communauté *Khme* dans le but de permettre le déroulement des cérémonies rituelles traditionnelles qui nécessitent d'être accompagnées par des chants, des danses et des paroles. La seconde hypothèse c'est-à-dire la musique comme identité culturelle, toujours dans la même communauté, la fonction musicale est devenue plus prépondérante ; exprimer une identité culturelle d'une communauté comme celle des Etat- Unies, ou « *l'appartenance* » revêt un rôle important. Giuriati affirme à cet effet que « *la musique est présentée dans la majeure partie des évènements collectives et officiels de la communauté Khmène.* »

Badjard (2008), par de l'objet d'étude pour l'élaboration d'un outil pour la réflexion socio-anthropologique. Cette réflexion est basée sur une démarche artistique des musiques

comme espace d'observation, de dynamiques sociales, culturelles et artistiques. Badjard, dans son argumentaire, focalise son objet d'étude sur la «réappropriation». Il semble que, la réappropriation de composantes musicales traditionnelles soit également sous-tendue par des raisons et des modalités multiples dues à des vécus et des pratiques divers. Badjard (2008 ; P.150) affirme à cet effet que :

*C'est la démarche même de la réappropriation qui constitue notre objet d'étude, aucune musique dit «traditionnelle» en particulier n'est privilégiée : c'est d'avantage la valeur heuristique d'une démarche artistique en tant qu'objet [...].*

L'exploitation de ce document a permis de déceler la composante des musiques patrimoniales comme éléments-clé d'une démarche artistique d'expression identitaire. L'écrivain a aussi permis de comprendre l'importance, la place et rôle des musiques patrimoniales au sein d'une communauté et enfin de prendre acte de l'évolution de la musique patrimoniale en Europe.

Konstantinos (2016), focalise son discours sur l'importance de la musique jouée dans les relations internationales. Avec sa force énorme d'émouvoir collectivement les masses, elle a présenté dans l'histoire de l'humanité une représentation des fonctions des nations ; réincarnant les identités nationales ou réaffirmant l'indépendance ou le prestige de certains pays. Il affirme: (2016 ;P.4) :

*Mais, ce qui est aussi important aujourd'hui c'est l'universalité de la musique dans ces fonctions ouvertures et de rapprochement. Son rôle dans l'organisation internationale (y compris les institutions européennes) n'est pas négligeable, alors que certains acteurs non-étatiques (les sociétés civiles, les associations, les festivals et certains individus) participent tous autant activement, changeant les données de la diplomatie musicale, et soulignant le rôle multidimensionnel de la musique, dans une approche plus globale, plus humanitaire et plus universelle.*

Ce travail a permis de découvrir les fonctions de représentation de la musique en Europe et son instrumentalisation. Aussi nous avons pu comprendre la place qu'occupe la musique en situation de guerre et la guerre par la musique.

### **II.1.1.2.1. 3. Les travaux sur les chants et danse de la tradition orale en Afrique noire**

Binet (1974), met en exergue les différents aspects sociologiques, historiques, religieux et éducatifs dans la pratique des danses dans l'une des sociétés d'Afrique centrale:

l'ethnie *Fang* du Gabon. L'auteur met en évidence un répertoire des chants et danses exécutés selon diverses circonstances chez les *Fang* du Gabon. D'autre part, il présente les différents instruments qui accompagnent ce chant et en même temps donnent un rythme aux danse. Ces chants et instruments remplissent plusieurs fonctions au sein de la communauté *Fang*. Ces fonctions sont entre autre les fonctions esthétiques, économiques, thérapeutiques, sociales pour ne citer que ceux-là. Dans cette communauté de vie, Binet a recensé les différents types de chants et de danses rencontrés chez les *fang* du Gabon. Il mentionne les chants et danses rituels, la danse guerrière, festive, les chants et danses de circoncision, la danse de la naissance des jumeaux etc.

L'investigation de Njasse (1989), musicologue du dedans et éventuellement interprète au palais royal *Bamoun* d'une musique qui puise dans l'immense mémoire des civilisations orales. L'auteur exprime tour à tour le continu et le discontinu, le permanent et l'évènement. Cette musique s'inscrit dans un faisceau de langages, qui est vieux comme la langue *Bamoun* dont elle est inséparable des manières d'être et de vivre, et dont le prince Njasse a fait la découverte dès sa tendre enfance à la faveur de ses multiples initiations. L'auteur analyse la place qu'occupe la chanson en tant que source d'information historique chez les *Bamoun*. L'intérêt de cet article réside dans le fait qu'il présente l'apport de la chanson dans le processus historique en pays *Bamoun*.

Musicologue et homme de lettre Bebey (1969), demeure un écrivain africain sur la musique et la danse en Afrique, particulièrement au Sud du Sahara. L'auteur traite tous les contours des langages musicaux, principales formes des vies quotidiennes des peuples africains. Cet ouvrage a été d'un plus grand appui pour notre étude, il nous a renseigné principalement sur les grandes familles des instruments de musique en Afrique subsaharienne. Il fait recours aux membranophones, idiophones, etc ainsi que leur contexte d'utilisation en Afrique noire.

Eno Belinga (1965), homme de lettre qui a fait des études sur la tradition orale dans les sociétés de l'Afrique traditionnelle, l'un de ces champs d'investigation de prédilection. La musique comme élément de l'oralité dans les sociétés africaines est le thème principal développé dans son ouvrage. Ce livre a été d'une grande importance pour notre investigation

dans la mesure où, il nous permet de comprendre de fond en comble la place qu'occupe les musiques populaires dans les sociétés africaines.

Mebenga Tamba (1993), fait une autopsie des funérailles chez les Éwondo, il montre que toutes les cérémonies faites autour de la mort dans cette socioculture font du mort un être appelé à intervenir dans la vie des vivants. Aussi, le mort va dans un autre monde, il est accompagné dans et accepté dans le monde des morts à travers les chants et danses funèbres appelés en langue Éwondo *Éssani*. Le mort peut revenir parmi les vivants si on fait appel à lui, notamment lors du rite « *ékuli kon* ». Cette thèse de doctorat nous a permis de découvrir non seulement le déroulement des funérailles dans la communauté *Éwondo*, mais aussi des chants et danses funèbres chez les *Éwondo* du centre-Cameroun.

Essomba (1985), en parlant de l'art africain et son message, constitue une véritable introduction socio-historique de l'activité artistique en Afrique noire. Le présent ouvrage circonscrit avec bonheur la valeur et le sens donné aux objets d'art. Pour ce fait, l'auteur interroge les grands moments de l'histoire africaine. Essomba nous a amené dans une aventure de découverte d'un instrument de musique traditionnelle appelé « *Tam-tam d'appel* », en Bulu/ Beti *Nkúl* ; ce « *tam-tam d'appel* » est utilisé comme « *téléphone traditionnel* » servant à transmettre des informations, à échanger entre les individus, les clans, les communautés etc. En d'autres termes, le tam-tam est présenté ici par l'auteur non pas comme instrument de musique, mais plus tôt comme un objet d'art destiné à communiquer, à transmettre des informations. À la suite de ses propos, Essomba ne passe pas inaperçu sur les danses traditionnelles africaines. Il met en évidence la danse traditionnelle *Beti* dont il ne précise pas de quel type de danse dont il s'agit. Selon lui (1985; P.48), la danse

*Pour nous c'est le caractère de notre vie d'africain dans notre société africaine. Cette culture, dans sa beauté et son harmonie, qui se traduit dans ce qu'on appelle « civilisation » répond à un besoin de l'homme africain, même inconsciemment.*

Bingono Bingono (2013), a pour objectif de démontrer que les morts, ceux qu'on appelle communément ainsi, ne sont pas morts selon l'auteur « *mourir signifie cessation de la vie.* » Ils ont simplement des intelligences sans vie biologique, mais qui continuent à rester en parfaite symbiose avec les vivants. L'auteur nous a amené à la découverte d'un instrument de

musique qu'il nome «*nkúl bəwú* » c'est-à-dire le tambour des morts chez les peuples *Beti-Bulu-Fang*. D'autre part, il nous conduit à prendre connaissance des différentes danses (danse simple, danse initiatique) et parures rencontrés dans ces peuples-là. Bingono affirme à cet effet que :

Chez les *Beti-Bulu-Fang*, chants, danses et musiques sont intimement liés. Et qui dit musique, sous-entend les autres composantes que sont le chant, la danse et le jeu des instruments [...] Les batteurs [...] sont habillés en *ôbôm*, tissu de fibre végétal, obtenu en battant de certaines essences végétales spécifique... Tous les orchestres ne comportent pas trois *minkúl*. Il y en a qui en comportent que deux. Alors le nyas *nkúl* ou *nkúl mère* joue le rôle de *nkúl mâle*. La danse de par leur nature, peut se subdivisés en danses simples et danses initiatiques. .

Tsanga (2008), met en exergue la place de la tradition orale à l'heure de l'explosion de technologie de l'information et de la communication. L'auteur dans son argumentaire souligne l'importance que l'oralité exerce sur notre quotidien, on ne pourrait s'en étonner aujourd'hui qu'elle soit l'un des domaines les plus investi. Parmi ces sources orales qui ne sont pas assez explorées, figures entre autres les danses et les musiques de tradition orale en tant que poésie traditionnelle. Ce travail nous a permis de prendre connaissance sur des danses et chants traditionnelles *Bamoun*, leurs caractéristiques et identités culturelles d'une part. Et d'autre part, de faire un inventaire et de ressortir des instruments patriotiques et leurs différentes fonctions qu'ils remplient dans l'accompagnement des chants *Bamoun*.

Creu (1986), en ce qui le concerne, met un accent particulier sur la danse rituelle *Tiwi*. Il présente un descriptif sur les danses rituelles rencontrées chez les *Tiwi*. Tout d'abord, Creu présente l'importance et la finalité du rite sur la condition de vie d'un être humain. Grâce à Creu, nous pouvons dès à présent dire un mot sur les danses rituelles en Afrique en général et chez les *tiwi* en particulier.

Toukam (2008), dans son essai, donne d'une part un éclairage face aux nombreuses innervations sur l'origine réelle des *Bamiléké*, peuple de l'Ouest et du Nord-Ouest Cameroun. D'autre part, il se propose de projeter un spectre lumineux sur quelques aspects de la civilisation des peuples des grasfields, particulièrement la civilisation des peuples *Bamiléké* de Bafoussam, chefferies, sociétés secrètes, malédiction, perspective de la famille, du mariage et la mort, etc. Dans son argumentaire, l'auteur fait escale sur les associations et groupes de

danses profanes, où il en ressort trois types que sont: les associations ou groupes de danses créés par la chefferie, les groupes de danses d'origine diverses et les associations exclusivement féminines. S'agissant des associations ou groupes de danses profanes, Toukam donne une définition rigoureuse de ceux-ci. Pour lui (2008 ; P.224), on entend par associations ou groupes de danse « *tout groupe n'ayant aucun caractère sacret et pouvant être rejoint par le villageois le plus ordinaire, sans que soit pris en compte un quelconque titre de notabilité.* » S'agissant des groupes de danses créés par la chefferie, il range dans cette catégorie, *le juafo et le M'wob* ; pour les groupes de danses d'origines diverses, celui-ci mentionne *le Mégouom Gallé, le Kiwak-wa, le Po-Medjouong, le Bétou et le Gwassouom* et enfin les associations de danses exclusivement féminines: *le Nédok, le Messouh et le Métiè.*

Yakana (2005), dans son essai, émet des hypothèses généalogiques et archéologiques. Elle fait une interprétation des influences culturelles et civilisationnelles qu'auraient eues les *Befeuk* sur le cours ethnolinguistique de nombreuses communautés d'une grande partie du Cameroun. L'auteur entreprend une interprétation originale et féconde de la dynamique anthropogénique et ethno génétique des *Fang* et des *Beti* en démontrant que les *Befeuk* et les *Beti* en sont des sources et des souches matricielles et originelles. Cet ouvrage nous a amené à la découverte de l'art *beti*. Comme Aet, Yakana nous présente une typologie de chants et danses *Beti*, dont les principaux sont: « *Mekinde* », qui signifie la cadence entendue lorsqu'on frappe le sol de la plante des pieds. Dans ce type de danse, aucun instrument de musique n'intervient au cours de cette danse qu'accompagnent les chants et les pas. « *Issana* », c'est une danse funéraire *Beti*. « *Irori* », (danse guerrière réservée uniquement aux hommes); « *Mendjang* » c'est-à-dire danse avec les balafons. « *Ndjambé* », c'est une danse *Befeuk* encore appelée « *Nsangué* » et en fin « *Iranda* », il est utilisé comme un instrument de musique de communication aux *Befeuk* pour appeler quelqu'un qui a disparu dans la forêt ou dans la savane. En même, cet instrument permet aux *Befeuk* de communiquer avec les morts pendant les danses funéraires.

L'Anthropologie s'objective ici sous cinq grandes modalités à savoir : le chant, la danse, les jeux, le dessin et la sculpture. Wognon (1998), Présente l'origine du chant dans l'univers culturel *Bassa*. Au départ, l'homme *Bassa* de par l'émission des sons grâce à sa voix,

produit des mots pour communiquer avec les membres de sa communauté. Ces sons et mots au langage ont fécondé la poésie. A partir de cela, le chant et la chanson sont nés, repartis en trois groupes : les chants religieux, magiques et populaires. L'auteur écrit à cet effet (1998 ; P.161) :

*Nous avons dit par ailleurs que, le langage humain est né le jour où l'homme Bassa grâce au son émis par sa voix crée le mot pour communiquer avec l'autre. Ces sons sont construits grâce aux mots du langage ont donné naissance à la poésie [...] Grâce à ses instruments, la complaisance, le chant, la chanson sont nés [...]*

L'ouvrage de Wognon nous permis de prendre apte des différents types de chants rencontré chez les *Bassa du Littoral*, les instruments utilisés pour rythmer ces chants et en fin les danses qui y vont avec.

Pour Mengué Me Nlom (2015), les danses sont un aspect de l'activité artistique du peuple *Bulu*. Elles déterminent une représentation des activités quotidiennes, et sont de deux ordres : la danse rituelle qui appartient à une catégorie sociale précise. Leur apprentissage nécessite des prédispositions personnelles et une initiation particulière. Les danses populaires qui sont de simple divertissent et d'exception de toute connexion mythique. Les danses *Bulu* sont la synthèse de tous les arts. Loin d'être un simple divertissement, elles sont à la fois une école de vie et une sacralisation de la nature. Cette étude nous a amené à découvrir les différents types de danses exécutées dans la socioculture *Bulu* (région du Sud-Cameroun), et le rôle que celles-ci remplissent dans cette société. Tout au long de son argumentaire, l'auteur n'a que parlé des danses uniquement dans la communauté *Bulu*. Or en négro-culture, l'on ne saurait évoquer le concept de danse sans toutefois faire allusion aux chants. D'où la présente réflexion sur les chants et chorégraphies non pas chez les *Bulu*, mais en région *Bamvélé* dans la Haute-Sanaga.

Abega (1981), met en évidence « *l'essana* » chez les *Beti* en général et en particulier chez les *Eton (Manguissa)* comme une danse funèbre. Pour lui *l'essana* se danse exclusivement le jour de l'enterrement d'un mort d'un certain âge. Pour le faire, plusieurs conditions doivent être remplies pour mériter un *essana* parmi lesquelles: « *les conditions de*

*naissances, personnelles (chasse, guerre, le mérite économique etc) ; en fin la structure générale qui provoque un essana. »*

Mendounga (2005), allant dans le même sens, parle d'une danse funéraire chez les *Éwondo* du Centre-Cameroun. Pour lui, *l'Essani* n'est pas exécuté n'importe quand et n'importe comment. Il fallait qu'un certain nombre de condition s'est réunie afin d'exécuter cette danse. Le chercheur souligne à juste titre que (2005;P.26) :

*Pour bénéficier de l'exécution d'un Essani, il fallait avoir subi une initiation. Dans ce cas, même si on mourait jeune, on ne bénéficiait. Il fallait avoir tué un fauve (Panther, lion, buffle etc). L'on devait aussi être bien avancé en âge, avoir laissé une grande progéniture, beaucoup de bien dans l'un ou l'autre de cas conditionne, l'exécution de l'Essani signifie le triomphe c'est-à-dire que le défunt avait gagné le combat de la vie, adâ : ainsi disait-on en pareil circonstance.*

Goxe (2013), conseillère pédagogique en éducation musicale étale les mécanismes d'apprentissage de la danse traditionnelle aux enfants. Pour cela ; elle met en évidence des comportements rythmiques, corporels et musicaux de l'enfant. La pédagogie présente des activités à mener pour se préparer à bien exécuter les pas danser: c'est l'entrée à la danse. À la question de savoir: comment apprendre une danse ? L'auteur nous amène à la découverte de la musique en première vue; puis à la mise en place de la danse. Dans le même document, elle présente onze images ou fiches pédagogiques conduisant à l'apprentissage de la danse chez les enfants. Pour conclure son argumentaire, l'écrivaine nous présente un répertoire de partitions de quatre chants classique à danser.

#### ***II.1.1.2.4. Les limites de la revue de littérature sur les chants et chorégraphies***

Dans le cadre de notre recherche, les ouvrages constituent l'essentiel de notre revue de littérature, laissant transparaître à vue d'œil une structure thématique s'articulant sur : les peuples du Cameroun forestier, la tradition orale en Afrique noire, les chants et chorégraphies en occident et en Afrique. Ces écrits certes renseignent sur l'activité artistique musicale et/ou sur la culture orale ; mais sont pour la plus part incomplets, insuffisants et méritent d'être complétés, approfondis et orientés.

Pour ce qui est de la revue de la littérature, en fonction de la discipline ou du champ scientifique qu'est l'Anthropologie, très peu de connaissances sur les chants et chorégraphies.

Pour ce qui est des chants et chorégraphies dans le département de la Haute-Sanaga en général et en particulier chez les *Bamvélé*, aucune connaissance n'est pas connue ou mieux aucune recherche scientifique n'a pas encore été entreprise anthropologiquement sur l'expression musicale chorégraphique chez les *Bamvélé*.

Sous un autre angle, les travaux effectués sur les chants, les danses et les traditions orales relèvent pour la plus part d'autres disciplines comme : l'histoire culturelle, la musicologie, l'ethnomusicologie ou la socio-Anthropologie, art du spectacle. Ces connaissances ont été émises pour la plupart au XXème siècle et à la première décennie du XXIème siècle, répondant aux aspirations antérieures.

Pour l'élaboration de notre revue de littérature, nous avons puisé à la musicologie, l'ethnomusicologie, Archéologie, l'art du spectacle et en histoire qui sont de disciplines voisines à la science anthropologie toutes regroupées dans les sciences sociales et/ ou humaines.

#### ***II.1.1.2.5. L'originalité du travail***

L'étude anthropologique sur les chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga, constitue un dévoilement aussi bien un élargissement du corpus de connaissance d'abord sur les *Bamvélé*, en suite sur la discipline anthropologique. Par ailleurs, puisque les chants et les chorégraphies constituent le point focal de notre sujet, il y aurait un dévoilement des différents types de chants et chorégraphies suivit d'une lecture anthropologique laissant transparaître les figures géométriques et les chiffres qui renvoient à l'anthropologie numérale des chants et chorégraphies. Beaucoup d'aspects ont déjà été abordés sur les chants et danses dans d'autres communautés. Dans le présent travail universitaire que nous entreprenons. Nous voulons ressortir le sens ou les significations des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. Aussi faire une lecture anthropologique de ces chants et chorégraphies.

## **II.2. Le cadre théorique**

Le cadre théorique définit par Mbonji Edjenguèlè (2005 ; P.15), renvoie à

*Un construit [...] permettant au chercheur d'intégrer son problème dans les préoccupations d'une spécificité. [...] Il est choix d'un concept ou de concepts dans*

*une spécialisation, à l'intérieur et/ou à l'extérieur d'une science, choix assurant une lecture cohérente de l'objet d'étude et plaçant des jalons de conduite d'une analyse.*

En d'autres termes, le cadre théorique est l'ensemble des éléments singuliers ou pluriels prélevés dans une ou plusieurs théories afin d'expliquer le phénomène de l'étude. Dans le cadre théorique du présent travail de recherche, qui consiste à montrer comment les chants et chorégraphies nous renseignent sur la tradition orale *Bamvélé* ; nous allons convoquer le fonctionnalisme, l'ethnanalyse et les principes de l'épistémologie négro-africaine.

### **II.2.1. Le fonctionnalisme**

Le fonctionnalisme naît en réaction de la théorie de l'évolutionnisme unilinéaire du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il se propose de faire de la fonction « *un enjeu de satisfaction des besoins humains sociaux* » Mbonji Edjenguèlè (2005 ; P18). Le fonctionnalisme de Bronislaw Malinowski (1926), cité par Mbonji Édjenguèlè (2005; P.19) stipule que :

*Dans tous les types de civilisation, chaque coutume, chaque objet, chaque idée, chaque croyance remplit une fonction vitale, à une tâche à accomplir, représente une partie indispensable d'une totalité organique.*

Malinowski est considéré comme le père fondateur de cette théorie avec un paradigme plus rigide. Pour ce qui est de celui-ci, son fonctionnalisme est psychologique et se tourne vers l'homme. Radcliffe-Brown dans une perspective de structure-fonctionnalisme, met l'accent sur les besoins sociaux. Et enfin comme tenant nous avons King Merton. Ce dernier est un « fonctionnaliste » modéré qui vient énoncer les trois postulats majeurs du fonctionnalisme ; qui sont les suivants : l'unité fonctionnelle, la nécessité fonctionnelle et l'universalité fonctionnelle. Dans le cadre de l'analyse d'éléments constitutifs de chants et chorégraphies chez les *Bamvélé*, nous convoquons la nécessité fonctionnelle et l'universalité fonctionnelle.

#### **II.2.1.1. La nécessité fonctionnelle**

La nécessité fonctionnelle stipule que : tous les éléments d'une culture tel qu'ils coexistent sont indispensables et caractéristiques obligatoires de leur présence peut être démontré. Ce principe nous amènera à comprendre le caractère fonctionnel des chants et chorégraphies dans la vie du peuple *Bamvélé* notamment dans la vie socioculturelle. La nécessité fonctionnelle permet aussi d'expliquer le caractère obligatoire des chants et chorégraphies, ou de certains types de chants et chorégraphies dans le déroulement de certains rites. Les données collectées

sur le terrain ont permis de constater effectivement que les chants et les chorégraphies reflètent l'identité culturelle du peuple *Bamvélé*. Ils apparaissent comme le reflet de l'ethnie, de la civilisation, des croyances, comme la psychologie de ceux qui l'élabore. Tout groupe humain, tout individu se définit par la façon de danser et de chanter.

### **II.2.1.2. L'universalité fonctionnelle**

L'universalité fonctionnelle ou fonctionnalisme universelle veut dire que, tout élément d'une société remplit des fonctions sociales effectives. Ici, nous verrons les différentes fonctions remplies par les chants et chorégraphies dans la société *Bamvélé*. En accord avec le concept de base de cette théorie, qui est la fonction et se rapporte au rôle joué, à la contribution, la finalité, le fonctionnalisme de Bronislaw Malinowski va nous permettre d'analyser et d'expliquer les différents rôles joués par les chants et chorégraphiques dans la vie socioculturelle des *Bamvélé*.

### **II.2.2. L'ethnanalyse**

Encore appelée l'Ethno-perspective, elle est perçue ici comme étant la posture de l'ethno-anthropologie pour analyser et interpréter les phénomènes. Cette approche a été conceptualisée par Mbonji Edjenguèlè en 2005. L'auteur se base sur la structure de Lévi-Strauss et sur la notion du « *fait social total* » de Marcel Mauss pour présenter l'ethno-perspective. L'ethnanalyse repose sur une trilogie : contextualité, holisticité et endosémie culturelle.

#### **II.2.2.1. La contextualité**

La contextualité ou la socioconcentralité est entendue ici comme le fait pour le chercheur de domicilier les éléments étudiés dans la socioculture qui la génère. C'est dire que tout fait social ne peut ou ne doit s'analyser, s'expliquer que s'il est " restitué " dans le contexte spatio-temporel et socio-culturel que l'on produit. Contexte où le chercheur l'a collecté ou décrit et qui seul lui donne sens.

#### **II.2.2.2. L'holisticité**

L'holisticité ou la globalité quant à elle, le chercheur doit étudier le phénomène ensemble avec les autres éléments de la culture ; il ne doit pas l'isoler des autres éléments ou

du phénomène, car tous les éléments d'une culture sont inter-reliés entre eux. Nous clôturons avec le troisième moment qui est l'endosémie culturelle.

### **II.2.2.3. L'endosémie culturelle**

Mbonji Edjenguèlè (2005), la définit comme la propriété pour une structure, un élément ou un phénomène qui procède un sens à l'intérieur de sa constitution, du fait d'un ordonnancement d'éléments culturels dont la fonctionnalité et la pertinence font sens à la fois individuellement et collectivement. La culture procède elle-même à la signification de chaque action qu'elle produit, le chercheur ne crée pas.

Cette trilogie permet d'analyser la signification culturelle des chants et chorégraphies chez les peuples du Cameroun forestier dans une approche holistique, suivant le contexte qui les donne naissance, sans toutefois mettre de côté le sens que les fang en général et les *Bamvélé* en particulier les donnent.

### **II.2.3. Les principes de l'épistémologie négro-africaine**

Partant de la définition type de la culture qui pose de l'existence de la connaissance dans toutes les cultures, nous pouvons dire à cet effet que les cultures africaines reposent sur un corpus de connaissance comme partout ailleurs des autres civilisations dans le monde. À cet effet, l'épistémologie négro-africaine se penche à fournir des connaissances purement africaines, à les comprendre et les expliquer. En d'autres termes, les principes de l'épistémologie africaine adossent leur champ de réflexion sur les différentes conceptions des phénomènes africains, sa « vision du monde » ou mieux son « être-le-monde ». Ses principes ont été développés et élaborés par une catégorie de penseurs africains parmi lesquels : Dika Akwa Nya Bonembéla (19851), Roumeguere-Eberhardt (1986) et Mbonji Edjenguèlè (2001/2006). Ces principes constituent des éléments de lecture ou l'entrée du sens des savoir négro-africains. Dans le cadre de cette étude, nous avons prélevé au total neuf principes que sont : le principe du multi- symbolisme, le principe d'actualisation/potentialisation, le principe de pan-vie, le principe de complémentarité antagoniste, le principe du comme si, le principe de l'être soi et être autrui et le principe du micro- macro.

### ***II.2.3.1. Le principe du multi-symbolisme***

Ce principe n'énonce qu'un élément culturel peut-être porteur de plusieurs significations symboliques, plusieurs fonctions à la fois. Selon Mbonji Edjenguèlè (2001; P.11):

*Le multi symbolisme est à la fois intra culturel et interculturel. C'est-à-dire qu'au sein d'un même contexte culturel, un symbole peut revêtir plusieurs significations de sens ; C'est dire également que ces significations et affectations vont varier selon l'environnement.*

Pour ce qui est de notre étude, nous verrons les différentes significations et les différentes fonctions que renferment les chants et chorégraphies chez les *Bamvélé*.

### ***II.2.3.2. Le principe d'actualisation/potentialisation***

Encore appelé principe de centration/periphérisation, il énonce que, l'on peut avoir plusieurs rôles ou statuts selon les circonstances. Bien évidemment, vue le caractère typologique des chants et chorégraphies, l'on constate qu'à chaque circonstance, ils mettent en scène une fonction, une signification particulière et potentialisent les autres fonctions.

### ***II.2.3.3. Le principe de pan-vie***

Selon ce principe, tous les éléments de l'univers ont une vie.

### ***II.2.3.4. Le principe de complémentarité antagoniste***

Pour ce principe, l'univers se répartit en catégorie contraire de sexe, de polaire et gère les humains dans leur rapport à la culture. Encore appelé dualité, fondamentale ou gémelliparité, pour mieux comprendre ce principe, nous disons que, les éléments de la nature ou la réalité culturelle existe en paire contraire. Autrement dit un pôle A contraire à un pôle B, mais ces réalités ou éléments bien qu'ils soient contraires l'un de l'autre ne s'opposent pas mais ils se complètent. Pour ce qui est de notre sujet de recherche, le chant est une réalité A et la chorégraphie une autre réalité B contraire au chant mais qui se complètent.

### ***II.2.3.5. Le principe du comme si***

Pour Mbonji Edjenguèlè (2001 ; P.121-122), « *ce principe fait référence à la fluidité, l'élasticité, et la porosité ontologique. C'est la faculté de mise entre parenthèse d'un attribut*

*pour faire jouer autre chose.* » Ici, il est question de montrer que les chants et chorégraphies sont utilisés pour remplacer un certain nombre d'éléments.

### **II.2.3.6. Le principe de l'être-soi et être autrui.**

Il est question de la plasticité de l'être. Ce principe admet la mutation des éléments de la nature. On peut-être soi ou tout en étant autre sans se confondre à cet élément.

### **II.2.3.7. Le principe du micro/macro ou de la dialectique partie/tout et le corollaire de la rémanence vitale.**

La première partie de ce principe postule que le fragment d'un tout le représente en miniature. De ce fait, l'on relève un rapport d'essence auquel les éléments constitutifs de la totalité se retrouvent également en la représentation miniaturée. La seconde partie quant à elle, relève l'occurrence du flux énergétique circulaire entre le tout et la partie. Mais s'ils sont séparés, la partie en conserve les caractéristiques et fonctionne sous le régime du tout.

À partir de ce principe, nous allons mettre en évidence la relation entre le corps, la terre, la tête, le ciel, la société et le cosmos dans le rapport micro/macro/méso et la circulaire de l'énergie cosmique qui, avec les typologies des chants et chorégraphies que nous avons recensés dans la société *Bamvélé*.

## **II.3. Le cadre conceptuel**

Le cadre conceptuel est un exercice qui consiste à expliquer, donner un sens aux mots clés employés tout au long du travail. Ces mots sont : chant, Chanson, chorégraphie, *Bamvélé*.

### **II.3.1. Le chant**

Dans toutes les branches de l'anthropologie du monde, La musique est le tout premier né chez les humains de l'écoute des éléments de la nature : chant des animaux, les cris des animaux et d'oiseaux et les gémissements de l'eau. L'humain va produire ces divers sons en commençant par des mélodies émotives, en suite des chants accapelas et des chants sans accompagnements instrumentaux.

Plusieurs définitions ressortent du mot chant. Ce mot en lui-même comporte plusieurs sens et explications selon le domaine dans lequel l'on exerce. Tout au moins nous pouvons retenir que le chant est une composition musicale destinée à la voix, généralement sur de

paroles. Aussi, il désigne une émission de sons musicaux par la voix humaine, animale : c'est une technique, un art de la musique vocale. La personne qui produit le chant est appelée le chanteur. Selon Eno Belinga (1965 ; P.193),

*Le chant coordonne et soutient les efforts des paysans, du chasseur, du griot-chanteur, du laboureur ou du pasteur, le sentiment d'amour ou le l'orgueil individuel. A rythme des danses sont associés les chants.*

Les chants eux-aussi sont des supports culturels qui scandent les grands évènements de la vie ou les moments remarquables d'une comparaison ou d'une caste d'initier.

### **II .3.2. La chanson**

Elle est définie par opposition au chant ; car le chant prête une forme plus élaborée. Son interprétation est particulièrement soignée et valorisée. C'est la chanson qui assure l'expression des tempéraments individuels ou des sentiments personnels. Il peut emprunter différents répertoires musicaux : Instrumental ou vocal. Elle a un caractère éphémère, léger ou fantaisiste. Selon le dictionnaire Lerobert illustre & dixel (2012), la chanson est un «*texte mis en musique souvent divisé en couplets et en refrain* ».

### **II.3.3. Les Chorégraphies**

Les chorégraphies sont entendues ici comme l'art de composer les ballets, d'en régler les figures et des pas de danse. Né au XVIIème siècle, le terme chorégraphie a d'abord un sens limité ; il s'agit seulement de transcrire sur papier les figures et les pas des danseurs. Les maîtres de ballets s'intéressent alors davantage aux mouvements d'ensemble qu'aux solos dont la composition est laissée aux danseurs. Le vocabulaire de chorégraphie s'enrichie à l'époque romantique et l'importance croissante des solos amène les compositeurs comme on le dit très souvent à s'y intéresser de plus en plus. Les chorégraphies acquièrent le statut d'une création à part entière et son esthétique évolue vers des figures plus aériennes et plus complexes.

Le poids de la tradition classique en trouve pourtant le développement d'un art qui se libère progressivement. La chorégraphie s'impose comme un art ambitieux ; l'expression de la douleur et celle du plaisir se radicalisent.

### II.3.4. Les *Bamvélé*

Les *Bamvélé* sont un peuple présent sur les terres Sud-Est de la région de Nanga-Eboko. Cette partie de la région constitue une interface entre *Vouté* et les *Boblis*, *Baya*, *Yekaba* et *Maka* de l'Est. Leur langue leur désigne comme faisant partie des peuples pahouins, cependant que leur tradition leur rapproche des Yalongo du Nord de la Sanaga. Les *Bamvélé* répondent aussi bien aux critères d'ethnie, critères élaboré par Jean-Loup et Bekolo Eliaka cité par Nanga Mvogo (2015). Ces critères sont entre autre : la langue, la culture, le nom, l'espace, une descendance commune et le sentiment d'appartenance à un groupe.

Les *Bamvélé* des « *Protofang* » c'est-à-dire en majorité *Yassem* qui traversent les fleuves Sanagaa en premier. Ils trouvent à leur arrivée les *Bassa*, les *Makar* et les *Boblice* auxquels ils se mêlent. Ils les refoulent à l'intérieur du pays. (Yakana 2012)

### II.3.5. La danse

Dans son acception la plus générale, la danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord avec l'espace et le temps ; accord rendu possible grâce au rythme et composition chorégraphique. Qu'elle soit spontanée ou organisée, la danse est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée, et peut éventuellement s'accompagner d'une mimique à la rendre plus intelligible.

Répondant à une aspiration inhérente à l'homme, elle est peut-être considérée comme le tout premier né des arts. Car elle obéit à une impulsion irrésistible que l'exaltation nerveuse ou masculine. Elle a pour instrument parfois exécutif, le corps qui engendre sa propre rythmique, du point de vue difficile selon que l'on examine danse féminine ou masculine, en mouvement ample ou étroite, rapide ou lent, extraverti ou intraverti, danse traditionnelle, religieuse, profane, de cœur ou populaire, thérapeutique.

Au demeurant, la danse est un ensemble du mouvement du corps volontaire et rythmé par la musique et les instruments. C'est un phénomène immémorial qui varie dans ses formes. Le dictionnaire Lerobert illustré & duxel (2012), la définit comme : « *une suite de mouvements rythmés du corps (le plus souvent au son d'une musique) ; art ou technique qui règle ces mouvements* ».

En Afrique sub-saharienne, les danses sont souvent le fait d'une communauté. Ces danses sont fréquemment liées à des cérémonies traditionnelles, des grandes manifestations (coutumières, administratives, politique et autres); mariage, célébration d'une nouvelle naissance, l'intronisation d'un chef traditionnel, rite, funérailles etc.

Au terme du second chapitre, qui a porté sur l'état de la question, cadre théorique et conceptuel, il en ressort que la littérature sur les chants et chorégraphies chez les *Bamvélé* est peu connue. Tout au moins, nous avons parcouru plusieurs documents scientifiques faisant état de la question. Par la suite, nous avons dégagé les limites, l'originalité et construire un cadre théorique à partir du fonctionnalisme, l'ethnanalyse et les principes de l'épistémologie africaine. Nous avons conclu ce chapitre par un cadre conceptuel utile pour une meilleure compréhension de notre sujet. Le chapitre suivant constitue la première partie de la présentation de données collectées sur le terrain, avec un axe qui portera sur la typologie des chants et chorégraphie chez les *Bamvélé*.

## **CHAPITRE III**

# **TPOLOGIES DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES CHEZ LES BAMVÉLÉ**

# **CHAPITRE III : TYPOLOGIES DES CHANTS ET CHOREGRAPHIES CHEZ LES BAMVÈLÈ**

La socioculture *Bamvélé* est régie de plusieurs rites et cérémonies traditionnels faisant intervenir les chants et chorégraphies. A chaque type de chorégraphies correspond une mélodie particulière et des aspects spécifiques. Au cœur des chants et chorégraphies, on utilise des instruments et des objets particuliers. La tradition *Bamvélé* ou *Ekang* en général, ne fait pas de distinction entre le chant, la danse et l'instrument, pour parler comme Bingono Bingono (2013), le concept de musique n'existe pas chez le négro-africain. Car celui-ci renvoie au chant, danse et instruments. La musique est en fait, une communication à part entière, transcendent et parfaite. Ainsi, comme toute civilisation noire, pour s'adresser à la nature, aux ancêtres, à Dieu, il le fait par le biais de la musique qui englobe le chant, la danse et les paroles poétiques.

En effet, de par leurs origines sacrées, l'expression musicale chorégraphique a ses racines fermement implantées dans le cœur de l'homme parce que, tous les êtres humains sans exception, ont la danse dans le cœur ; ils sont présents dans le repos, dans le travail, dans la joie, dans la peine, dans l'allégresse, dans l'échec et dans la victoire. Rythmes et mélodies, chants et danses, tam-tams, tambours et maravasses, la rétention du sifflet, bercent villes et villages. Les *Beti-Bulu-Fang* passent des nuits entières à écouter le *Mvét*, le *Mendjang* etc.

Nous pouvons ainsi dire que, les chants et chorégraphies tiennent une place importante dans la société traditionnelle *Bamvélé*. Nous avons pu identifier par le biais de nos informateurs quelques types de chants et chorégraphies dans l'univers culturel *Bamvélé*. Sur ce, nous les avons regroupés en quatre grandes ensembles selon lesquelles : les chants et danses de circonstance, les chants et chorégraphies majeures ou populaires, les chants et chorégraphies appartenant aux groupes restraints et la danse funèbre.

### **III.1. Les danses de circonstance**

Les danses de circonstance sont à mi-chemin entre la danse profane (ce sont des danses accessibles à tous. Elles ont une véritable fonction sociale et conviviale, de distraction, d'amusement, de défoulement et de divertissement) et la danse sacrée (ce sont des danses consacrées aux rites religieux exécutés sur le mode de la danse. Elles ont alors d'avantage une fonction d'initiation, d'apprentissage de la vie ou d'un culte spécifique.) Elles ne sont pas réservées ou limitées à une communauté, une ethnie et/ou un clan précis, mais s'adressent à

tout le monde. Elles marquent les grandes étapes de la vie comme : le mariage. Les chants et le pas de danse sont propres à ces grands moments, des événements rituels ou sociaux. Selon Kompaore (1977) :

*La danse de circonstance s'organise généralement sous forme de ballets à thème. Là, le jeu des acteurs danseurs diffère de celui des danseurs des danses sacrées ou exotériques en ce sens qu'il est volontiers. Les pas esquissés sont souvent stylisés, et l'action ou le personnage représenté est suggéré plus tôt que montré.*

C'est le cas des danses de mariage chez les *Beti* en général et en particulier chez les *Bamvélé* appelée *abok ivéra*

### III.1.1. Les chants de la dot ou « *Biâ ivera* »

*L'abok ivera* est une danse de circonstance rencontrée chez les *Bamvélé*. Les chants et chorégraphie de mariage chez les *Bamvélé*, miment la réticence de la résistance de la jeune mariée à quitter la scène sous forme de symbole. Exemple : *Biâ iveka* en pays *Bamvélé*. Chez les *Bamvélé*, la danse du nouveau marié commence lorsque l'aîné des femmes de la famille paternelle de la future mariée et la mère de la jeune mariée la font sortir sur la cour et lui posent la question sous forme de chant :

#### Chanson en langue Bamvélé

Ô gà gandi mè ya bè ééééhéhéhéhééé ?  
 Puis la jeune mariée à son tour répond :  
 Me gà gandi wè za'a abog ní sǒ ngo mi lok  
 (journaliste, zimbi, niek-lè...) bè  
 ééééhéhéhéhéhéééé  
 Me gà gandi wé za'a abog mí sǒ ngon mí  
 lok journaliste ohohoho !!!  
 Mí lok journaliste abog í noug à seng  
 mounga journaliste à gni  
 ééééhéhéhéhéhéhéééé

#### Traduction en Français

Qu'est-ce que tu m'avais dit ?  
 Réponse de la nouvelle mariée:  
 Je t'avais que lorsque je serais une jeune  
 fille je vais épouser un journaliste (tout  
 dépend de la profession du fiancé).  
 Quand il marche dehors femme du  
 journaliste à la maison.

**Source : Hortance MBONE (juillet 2021 à Yaoundé)**

Après avoir exécuté cette chanson ou aucun instrument de musique n'intervient, les parents du jeune marié viennent retirer leur bru de la cour et la fait assoir près de son mari.

À la suite de la cérémonie, les deux conjoints sont placés de nouveau au milieu de la cour et les deux familles sont éventuellement aux extrémités le future couple exécute la chanson ci-après :

### **Chanson en langue Bebèlè**

*Choix wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Choix wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Choix wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Inè choix yakâ bong wa yela yibi ohohohoh yééééé*

### **Cuplets**

*Tok me nè àteuk*

*R : wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Tok me nè mboumbouk*

*R : wa yela yibiohohohoh yééééé*

*Tok me nè mbit*

*R : wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Tok me nè ilang*

*R : wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Tok me nè apõm wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Tok me nè mgbègbèl wa yela yibi ohohohoh yééééé*

*Tok me nè assouck wa yela yibi ohohohohoh yééééé*

**Source : Hortance MBONE (juillet 2021 à Yaoundé)**

Ici le chant consiste aux deux conjoints de dévoiler chacun ses défauts devant les deux familles ici présentes sans aucune contrainte. À la fin de la cérémonie de dot, la jeune mariée présente ses au-revoir à sa famille en chantant :

### **Traduction en français**

Choix il faut supporter

Choix il faut supporter

Choix il faut supporter c'est le choix que tu as fait il faut supporter.

### **Couplets**

Même si je suis paresseuse il faut supporter,

Même si je suis pauvre il faut me supporter,

Même si je suis faible il faut me supporter ;

Même si je suis sorcier ou lanceur de sort il faut me supporter ;

Même si je suis bavard il faut me supporter,

Même si je suis avar il faut me supporter ;

Même si je suis soulard il faut me supporter ;

**Chanson en langue Bamvélé****Traduction en français***Me kélé yoohohoho*

Je suis partie

*Soclanp mè ne ngul wélang isè baba ohohohoh*

Soutenez-moi avec toutes vos forces

*Meta guelak mot gouélang éhéhéhé*

Je ne suis plus des vôtres

*Woué kééé*

Je suis partie papa, mais nous nous verrons encore ;

*Me kélé éhéhéhéhé papa ohohoh*

Je suis partie maman, je suis allée en mariage ; ne m'oublie pas surtout pas dans ton cœur

*Soclang mè ne gul yong isè éhéhéhéhéhé**Bi dora néngang yééééééé**Woko*

Je suis partie mes frères et sœurs, je penserais toujours à vous.

*Me kélé éhéhéhéhéhé maman**Tâ voyong mè à ndem yong éhéhéhéhéhé*

Je suis partie ma famille je ne suis plus des vôtres, je suis partie en mariage.

*Me kélé éhéhéhé bedom bemang**Mi'i vena soc belang éhéhé**Me kélé éhéhéhéhé**Me taguelak ngön yelang éhéhéhéhé***Source : Hortance MBONE (juillet 2021 à Yaoundé)**

Dans cette catégorie, l'on n'utilise aucun instrument de musique sauf des battements des mains, des cris de joie encore appelés «*me yenga* ».

Chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga, nous retrouvons d'autres catégorisations des chorégraphies selon un double aspect : nous avons les danses mineures, les danses et chants appartenant aux groupes restraints et les danses funéraires. Quelques soit cette catégorisation en danses mineures ou majeures, nous avons encore une autre division en trois paliers : les danses féminines, les danses masculines et les danses mixtes.

**III.2. Les danses mineures**

Dans la région *Bamvélé*, les danses mineures sont des danses populaires. C'est-à-dire que tout le monde est habilité à danser comme bon lui semble. En d'autres termes, les danses populaires ne sont pas obligatoirement normées. Toutes personnes, peu importe le sexe et

l'âge peuvent s'inviter à la danse. Comme danse mineure chez les *Bamvélé* nous avons : *l'Ayanga*.

### **III.2.1. L'Ayanga**

*L'Ayanga* est la principale danse que l'on rencontre chez les *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. *L'Ayanga* est une danse venue de la région de l'Est-Cameroun. Les *Bamvélé* dans leurs mouvements de conquête et d'occupation à l'Est du département de la Haute-Sanaga, ont trouvé les peuples *MaKa et Boblice* et les ont repoussés à l'intérieur de la forêt du côté de *Nguelmendouga, Diang et Belabo*. Cette guerre pris fin grâce aux mariages inter-ethniques entre ces trois peuples. D'où l'introduction de cette danse dans la culture *Bamvélé*. Mbeck Ngok affirme : « *Le guerrier ANDOG avait conquis les villages Mendom et Ebangal tuant les populations Maka qu'il trouva en place. Ceux-ci furent repoussés à l'intérieur de la forêt et s'installèrent à Nyagouadè, Mbang-Bikar, Bikar, brèf dans la zone de Nguelmedouka.* » (Extrait d'entretien du 25 juillet 2021 à Bertoua)

*L'Ayanga* n'est pas une seule chorégraphie, elle est exécutée par tout le monde sans aucune contrainte interne ou externe. C'est une danse d'endurance c'est-à-dire que les chants exécutés sont non-stop. Cette danse est réservée aux cérémonies, des animations de longues envergures comme les fêtes ou les soirées dansantes traditionnelles.

#### **III.2.1.1. L'Ayanga de fête**

*L'Ayanga* de fête est une danse ayant des chants spécifiques à elle. Elle est généralement organisée par le spécialiste ou *Nang me bira*. Dans la plupart des villages ou clans, il existe ce que l'on pouvait appeler les professionnels du spectacle. Ce sont le plus souvent les troupes de danses. Ces troupes sont constituées des musiciens et des danseurs qui vont parcourir villages en villages, de cérémonie en spectacle pour les animations. Il arrive et c'est généralement le cas pour celle qui se respecte de danser toute la journée sans désespérer, ne s'accordant que de très brefs arrêts et la nuit venue, elle continue de frétiler jusqu'à ce que les musiciens exténués demandent grâce et s'arrêtent. *L'Ayanga* de la fête se prête à l'approvisionnement, à une grande liberté d'expression et se révèle comme le carrefour des contacts, des relations, des échanges et du dialogue. Destinée à des distractions et à des réjouissances, c'est une danse qui n'a d'autre fonction que le divertissement, même s'il y'a



### III.2.1.2. Les soirées dansantes de l'Ayanga chez les Bamvélé

Les soirées dansantes de l'Ayanga sont des soirées de réjouissances populaires, des soirées de comptes, des soirées spontanées au clair de lune, etc. Elles sont des occasions réservées à des réjouissances populaires et tout comme dans les soirées de comptes, elles ont également un caractère spontané. En général, l'ayanga au clair de lune a lieu à la fin des récoltes c'est-à-dire en fin d'année est un moment euphonique par excellence. Elle est spontanée et permet la participation active de tous. L'intérêt majeur de la soirée spontanée est l'allégresse du mouvement, du rythme et du bruit. Dans les soirées dansantes de l'Ayanga, on danse pour le plaisir de danser. C'est la joie collective parfois agrémentée du plaisir sensuel de démontrer ses talents de danseur ou de danseuse devant les autres filles ou garçons.

#### Chanson en langue Bebèlè

*Maman yééééé, maman yééééé, maaaa  
yééééé, mamanohohoh yééééé*

*Maman va yong ohohohohoh*

*Maman va yong mè yééééé*

*Bà sougang n'iki-yé*

*Bà sougang n'iki-yé*

*Bà sougang n'iki-yé*

*Be sà vena zõ medôm itom yimang*

*Neu zoura Mova yinà yéyéyéyéyé*

*Neu zoura Mova yina wowowo*

*Ehéhéhéhéhéhéhé nyan-nyan à neu zoura  
nyang-nyang ohohoh*

*Me nè hyang-nyang*

*Be ndoman be sè be nè nyang-nyang*

*Moro-sè à nè fek nyang-nyang ahahaha*

#### Traduction en français

Maman, maman, maman !!!!

Viens me chercher

Elles me discutent pourquoi

Elles se mettent à bagarrer pour moi

A cause de Mova seulement

A cause de moi seulement

Je suis nyang-nyang

Tous les garçons sont nyang-nyang

Tout le monde est nyang-nyang

**Source : Martial Roméo ENDOM MEPONG (août 2021 à Mendom)**

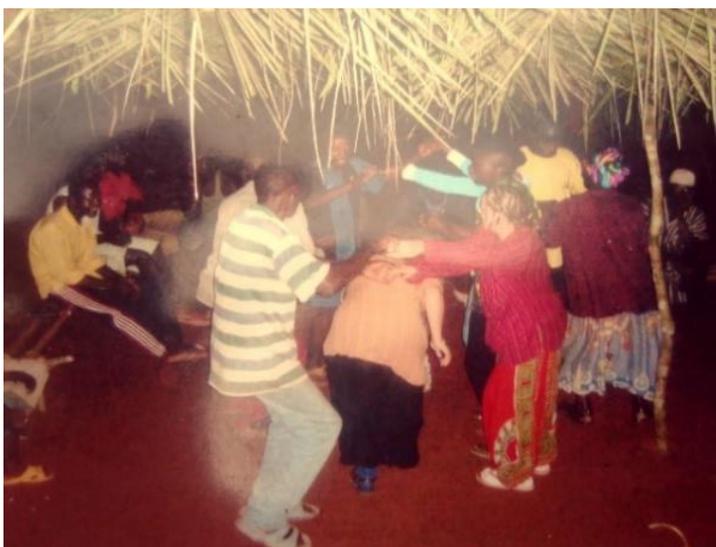
### Planche 3 : Les chorégraphies des soirées de danse de l'*ayanga*



Ici, l'habillement est multiforme. Nous observons deux danseuses arborant des titus autour de leurs hanches ou un est rehaussé de peau de bête coupées en lamelles. Le danseur vêtu en blanc à l'arrière des deux danseuses arborant des titus, croise ses bras en forme de croix effectue le mouvement du dos appelé *abok bouï*. Devant la danseuse, un autre ayant la main gauche posée sur sa tête danse l'«*abok minkouk* » c'est-à-dire la danse des hanches.

**Photo 13 : La soirée de danse de l'*Ayanga* à Mendo**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (janvier 2021 à Mendom)**



Sur la photo, les danseurs sont disposés en lignes parallèles ; se tenant les mains l'un de l'autre. L'un des danseurs s'infiltré entre ces deux rangs. Au cours de son passage, tout le monde lui impose la main sur son dos. Ces danseurs sont des hommes et des femmes âgées ; ayant une vestimentaire multiforme et varié.

**Photo 14 : La soirée de danse de l'*Ayanga* à Wall**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (janvier 2021 à wall)**

En définitive, l'*Ayanga* est une danse que tout le monde a accès et est libre de danser. Elle s'exécute en cercle et au milieu du cercle, se trouvent des chanteurs et des batteurs d'instruments (pour les plus jeunes). Aussi, les danseurs forment deux lignes parallèles joignant leurs paumes de mains et chacun à son tour s'infiltré entre ces deux rangs jusqu'à l'autre bout. Ce mouvement est continu et rotatif. Cette chorégraphie est surtout exécutée par des hommes et femmes âgés. Parlant d'instruments, l'*Ayanga* est rythmé par : un

membranophone à fente ou *nkúúl*, des membranophones à peau appelé *Dia, gôm et ingak*. Les chants de *l'ayanga* sont connus par tous et exécutés par tout le monde. Dans cette danse populaire, que vous soyez bon ou mauvais danseur, vous êtes permis de la pratiquer sans aucune contrainte que ce soit.

### **III.3. Les danses et chants appartenant à des groupes restreints**

Contrairement aux chants populaires, accessible à tous dont il était question plus haut, les chants et chorégraphies des groupes privés (lignages, clan et famille) sont réservés aux seuls initiés. Chacun de ces chants parle de la vie quotidienne, de la généalogie, tout simplement de l'histoire du groupe auquel il appartient.

Encore appelés chants et danses majeures, ce sont des danses initiatiques ou ne sont qu'admis à pratiquer que ceux qui ont reçu une formation subit avec succès de leur initiation. Dans cette catégorie de danse, monsieur tout le monde n'a pas le droit à apprendre ou pratiquer ou à exécuter ces danses. Les non-initiés sont admis comme des simples spectateurs, des admirateurs et observateurs. Pour illustrer nos propos, il sera intéressant de faire un arrêt sur le cas de certains groupes restraints qui ont joué un rôle très important et ont été connu pour certains dans la vie des *Bamvélé* depuis plusieurs décennies. Parmi ceux-ci, nous aurons : les danses comme *Sima, Nyassangalang, Koulayé, Bikok*.

#### **III.3.1. Le *Sima* de Mendom**

Le *Sima* est une danse appartenant à un groupe restraint. Ici, nous mettons en évidence son histoire, sa signification, la procédure d'initiation et enfin les chants et chorégraphies exécutés au sein de ce groupe.

##### ***III.3.1.1. L'histoire et la signification***

Créée dans les années 1978 par Abanda Ndé Emile et Mbot épouse Ndé Sophie dans le but de préserver le patrimoine culturel hérité des descendants afin de le transmettre à leur tour aux générations futures. Cette danse initiatique est rencontrée dans le village Mendom, non loin de l'arrondissement de Minta.

*Sima* qui vient de « *samáne* » en langue *Bamvélé*; signifie 6. *Sima* se dansait pendant six jours lors des cérémonies ou circonstances spéciales comme, l'intronisation d'un nouvel exécutif traditionnel, la fête de récolte en fin d'année. Les chants et chorégraphies du *Sima*

mettaient en relation les forces de la nature, animal et le monde visible. C'est dans cette perspective que Mbot Ndé affirme : « *Lorsque nous chantons, comme par exemple pendant l'intronisation d'un nouveau chef de village, la nature réagit et les animaux de la forêt (chimpanzés) manifestent en poussant des rugissements. Ce qui justifie la connexion entre nous les vivants et le cryptomonde* » (Extrait d'entretien du 08 août 2021 à Mendom).

### III.3.1.2. L'initiation

L'initiation comportait plusieurs phases, on passait des semaines voire des mois de conclusions concentré à l'apprentissage des chants, des légendes, des pas de danses dans la forêt et dans la case des rituels. L'initiation à la danse *Sima* était faite par la maîtresse de danse, qui est la femme la plus âgée de tous les danseurs. Cette période était interrompue par des démonstrations qui permettaient aux apprenants d'exprimer leur savoir-faire. Aussi, la maîtresse de danse pouvait relever le talent et le niveau de formation atteint. L'initiation s'achève par un concours public à la chefferie le vendredi et le samedi soir dans la plus part des cas.

### III.3.1.3. Les Chants et les chorégraphies du *Sima*

Dans le *Sima*, on danse l' « *abok begwara* » c'est-dire, la danse des chimpanzés, la danse Maka et la danse de l'*ayanga*. Comme chant nous pouvons avoir :

#### Chanson en langue Bebèlè

*Me gà méne me gà méne me gà méne be gwara*

*Me gà méne me gà méné me gà méne be gwara*

*Me gà méne be gwara ééééééh*

#### Couplets

*Be béré à bili`i me gà méne be gwara ohohoh me  
gà méne*

*Be béri ingeng me gà méne be gwara éhéhéhé me  
gà méne*

*Be béré à bibou éhéhéhé me gà méne be gwara  
ohohohoh me gà méne*

*Be saraki me gà méne be gwara ohohohoh me gà*

#### Traduction en français

J'avais vu,

j'avais vu,

j'avais vu des chimpanzés.

#### couplet

Ils étaient sur des arbres ;

Ils étaient assis sur des troncs d'arbres

Ils étaient en train de danser ;

Ils étaient en joie.

Source : Sophie MBOT NDE (Août 2021 à Mendom)

La chorégraphie de chimpanzés *abok be-gwara* fut inspirée par un chasseur qui, pendant le déroulement de sa chasse, trouva des chimpanzés en pleine fête, il se cacha et observa attentivement tous les gestes, mouvements et les cris de ceux-ci. Dès son retour de chasse, il raconta tout ce qu'il avait vu et entendu en forêt. Dès cet instant, lorsqu'il y'a un nouveau chef à introniser, ce chant est exécuté et dansé par le groupe ; à chaque fois que ce chant est exécuté, les chimpanzés eux aussi manifestant en poussant des cris accompagnés de secouements violents des branches d'arbres et de danse dans la forêt. Ce qui signifie que la nature et les ancêtres acceptent le nouveau dirigeant du village. Mbot Ndé (août 2021 à Mendom)

#### **III.3.1.4. La tenue vestimentaire et instruments de danse**

La danse du *Sima* est une danse mixte constituée de filles et de garçons, compris entre 7 et 15 ans au plus. Les garçons arboraient des « *ôbôm* », au-dessus desquels sont posées des jupes de fibres végétales (*me zara*), des peaux de bête coupées en lamelles que l'on attachait sur ces titus. Sur leur tête l'on pouvait observer de petit chapeau « *be vǒlǒ* », et de petits costumes sous forme démembré qui couvraient uniquement le torse. Pour les filles, elles avaient de courtes jupes fabriquées à base de fibres végétales, de petit tricot et un chapeau couronné de plumes d'oiseau. L'on remarquait aussi des chaines faites à base de coquillage d'escargots accrochées en bandoulières sur le torse de tous les danseurs. Sur le visage, les pieds et les bras l'on remarquait des décorations faites (petits points ronds de divers couleurs), fait à base de craie, ou de l'argile et du charbon.



La danseuse de *Sima* est vêtue d'une robe à courte manche de couleur blanche, sur laquelle est attachée une jupe faite de fibres de rafia au niveau des hanches rehaussée de peaux de bêtes (léopard (coupée en lamelle) et *kak* (de couleur blanche et noire)). Celle-ci laisse transparaître un sourire. Elle effectue la chorégraphie du tremblement du corps et les épaules.

**Photo 15 : MBOT sophie danseuse de *sima***

**Source : Album de la chefferie traditionnelle de Mendom1.**

Les instruments utilisés pour rythmer le *Sima* sont : « *nyang igwōlō* » ou le nkúl mère ; le solo « *mán igwōlō* », un accompagnateur, un tambour, des maracasses et du sifflet.

### **III.3.2. Le *Nyassangalang* d'Ebangale**

*Nyassangalang* d'Ebangal est un groupe de danse composé pour la plus part des *Bayi*. Ce groupe avait une danse propre à lui: la danse *du Nyassangalang*. Dans ce groupe de danse, nous exposerons tour à tour l'historique de cette danse, la procédure d'initiation, la parure des danseurs et quelque chants et chorégraphies exprimés.

#### **III.3.2.1. Une Brève historique**

Né sous l'impulsion d'Akok Charles, ce groupe de danse ressort des entrailles de *l'Ayanga*. Le *Nyassangalang* avait pour vocation l'animation des mariages, des tournés d'une autorité administrative ou traditionnelle (préfet, sous-préfet, chef de groupement, inspecteur etc) ou des manifestations politiques.

### III.3.2.2. L'initiation

La danse du *Nyassangalang* au départ était exclusivement féminine. Mais bien après s'est transformée en une danse mixte. L'initiation à cette danse se faisait à travers des séances de répétition tous les jours (en soirée) après les travaux champêtres. Pendant ces séances d'entraînements, il était strictement interdit à la population d'y prendre part. Pour mériter le statut de danseur de *Nyassangalang*, les apprenants devaient remplir un certain nombre de critères ; à savoir : ne pas être nonchalante ou timide, avoir un esprit éveillé, être apte à comprendre, interpréter les sons des instruments utilisés et pouvoir être apte à mettre tout son corps en mouvement au rythme de la chanson et des outils qui l'accompagnent. La maîtresse de danse Kinda Abanda l'illustre dans ses propos :

*La danseuse de Nyassangalang, écoute, intériorise et interprète le son du nkúl mère, le son du chant et la manière dont le sifflet retenti, le mélange de tous ceux-ci excite la danseuse à se mettre en mouvement. Or, si le corps est incapable de se mettre en mouvement, alors il est impossible d'être danseuse de Nyassangalang. (Extrait d'entretien du 12/08/ 2021 à Ebangal).*

*Nyassangalang* comme *Sima* et les autres types de danse chez les *Bamvélé*, comptent ses pas de danse dans l'*Ayanga* (principale danse chez les *Bamvélé*). Ici, seules les femmes étaient habilitées à chanter. A l'instar de maman Anne, Maman Evéline qui avaient des statuts de maîtresses de danse.

La danse *Nyassangalang* était constituée de quinze membres répartie comme suite: cinq batteurs de batteries musicales et dix danseuses.

### III.3.2.3. La parure des danseurs

Parlant de la parure des danseurs, elle variait d'une cérémonie à une autre. Mais tout au moins, que ce soit une cérémonie d'accueil, de mariage, de fête nationale, ou visite, les danseurs au départ avaient des « *ôbôm* » confectionnés avec des tissus pagnes attrapés au niveau des cuisses et des hanches par des élastiques sur lesquels sont fixées des courtes jupes faites de fibres végétales appelés *ôsôlô (me zara)*, au-dessus, elles avaient de petits démembrés de couleurs blanches. Sur leurs têtes, l'on remarque une coiffure unique ornée de perles de diverses couleurs. Sur le visage, les pieds et les bras, l'on observe des décorations en pointillées de couleurs blanche. La danse s'exécute généralement pieds nus quel que soit le lieu, le type d'évènement ou cérémonie en vigueur.

### III.3.2.4. Le chant

Les chants exécutés sont des chants d'animations, d'accueils, que tout le monde ne connaît pas, mais instructifs et porteurs de sens.

#### Chanson en langue Bebèlè

*Me berè zouk ikiè n'ikiè à nioung me leri sanzè ;*

*Me leri sanzè à vè oyayé ;*

*Te ne sanzè*

*Me berè zouk ikiè n'ikiè à nioung me leri sanzè*

*Me leri sanzè àvè ééééééh*

*Me leri sanzè àvè oyayé,*

*Me berrè soung iyè éééééé oyayé (bis)*

*Me beré zoung iyè à nioung ngol mè nâ*

**Source : Anne ABANDA KINDA (Aôut 2021 à Ebangal)**

#### Traduction en français

Je ne porte que l'habit sur moi en laissant le pagne

J'ai porté l'habit sans attacher le pagne ;

J'ai l'habit sans pagne sur moi pitié pour moi grand-mère.



**Photo 16 : Les danseuses de Nyassangalang d'Ebangal**

Les danseuses de *Nyassangalang* sont tous pieds nus en mouvements synchronisés, présentant une chorégraphie unique des pieds, des bras et de la tête laissant transparaître un sourire. Celles-ci sont toutes vêtues en robes blanches pour les jeunes filles, des titus attachés au tour des hanches et de part et d'autre sur les avant-bras. Nous remarquons au niveau des pieds et visages des décorations faites. Ce maquillage se présente en petits points ronds blancs. A l'arrière des danseuses, l'on observe l'orchestre musical.

**Sources : Album de maman Anne KINDA ABANDA (Aôu2021)**

### **III.3.3. Le *Koulayé de Nio***

Tout comme le *Sima* et le *Nyassangalang*, le *Koulayé de Nio* est un groupe de danse restreint qui pratique la danse *Koulayé* ; c'est-à-dire danse s'exécutant en position assise. Notre argumentaire est focalisé sur la présentation générale de cette danse, la parure des danseuses, les instruments d'accompagnements.

#### **III.3.3.1. Une brève Présentation de la danse *Koulayé***

Née vers les années 1970, ce groupe de danse est présente dans le village *Nio* à six kilomètre de l'arrondissement de Minta. Comme les danses sus-citées, *Koulayé* est une danse initiatique et exclusivement féminine très difficile à y pratiquer. Elle s'effectue en position assise sur des tabourets.

La danse du *Koulayé* est beaucoup plus instrumentalisée que vocale. C'est une danse d'endurance qui nécessite assez de souffle, d'énergie, de souplesse et d'endurance. Ici, les mouvements sont effectués au niveau des pieds et des bras. Les danseuses tournent autour d'elle sans toutefois se déplacer. Quand il arrive de se déplacer, elle le fait sur des aires accompagnée de son tabouret. C'est un groupe de danse ayant un nombre très réduit ; l'on a souvent quatre danseuses et trois joueurs d'instruments d'accompagnement, ou quatre danseuses et quatre joueurs de batteries musicales.

#### **III.3.3.2. La parure des danseuses**

Les danseuses sont vêtues de courtes robes de couleur rouge, sur lesquelles sont ajoutées de titus (*me zara*) au niveau des hanches et sur les avant-bras droits et gauche. Sur Le visage et au niveau des pieds, l'on observe des points blancs fait. Cette danse existe encore de nos jours.



Nous avons deux danseuses de *Koulayé* chacune assise sur un tabouret. Elles sont habillées d'une robe de couleurs rouge et jaune, avec des courtes jupes faites de fibres de raffia autour des hanches et sur les avant-bras. L'une des danseuses présente des décorations sur des pieds (petits points ronds blancs). Juste derrière elles, se trouvent les batteurs chacun assis devant un instrument d'accompagnement.

**Photo 17 : Les danseuses du Koulayé nio-Minta**

**Sources : cliché par Michel AVOM AVOM (16/08/2021 à Minta).**

### III.3.3.3. Les Instruments de musique

Les instruments utilisés pour rythmer la danse sont *nyang igwōlō* (le *nkúl* mère), *màn igwōlō* ou solo, *Ngōm* (tambour), *bigwa-gbwo*.



Cette photo met en évidence les instruments d'accompagnements de la danse *Koulayé* constitués de deux *nkúls* ou *bi gwōlō* avec des baguettes en bois posées au-dessus du *nkúl* mère et les deux autres enfuient à l'intérieur du plus petit *nkúl* ; puis un tambour à membrane ou *ngōm* (*Dia*).

**Photo 18 : Les batteries de la danse koulayé**

**Sources : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Août 2021 à Minta).**

### III.3.4. La Danse *Bikok de Meba*

*Bikok de Meba* est un groupe de danse appartenant au clan Avoung du village *Meba*. Celui-ci est très réputé dans tout le département et a participé à parcourir presque tous les grands milieux culturels du triangle national. Il a participé à plusieurs festivals culturels sur le plan national comme le FENAC (Festival National des Arts et de la Culture). Ici, nous nous attarderons sur sa présentation, ses chorégraphies, l'apprentissage, le vestimentaire, les outils d'accompagnement et les chants exécutés.

### **III.3.4.1. Une brève Présentation de la danse Bikok**

La danse du *Bikok* est née des cendres du *Nyassangalang*. Ce nominatif (*bikok*) est composé de deux concepts ; du préfixe *bi* qui renvoie au pluriel et du radical *akok* qui veut dire pierre. Alors *bikok* renvoie aux trois pierres d'un foyer de feu de bois. Sans bois, l'on ne pourrait pas avoir du feu ; sans feu, la marmite ne saurait bouillir. Sans ces trois pierres, la marmite ne saurait se placer et être en équerre sur le foyer de feu en bois.

Ce nom a été choisi pour dénoncer, mettre à nu, décrire les phénomènes (la guerre, les maladies, la faim etc) ou les évènements (fête de récoltes, cérémonie traditionnelle etc) qui se pointent dans la société. A travers des chansons, des messages sont envoyés à la population en rapport avec le phénomène produit ou d'un évènement qui doit se produire dans le futur.

Le phénomène, l'évènement, l'activité menée et / ou la situation vécue ou traversée dans la socioculture *Bamvélé* sont démontrés à travers les chorégraphies effectuées par les danseuses. Danse exclusivement féminine, elle est constituée d'enfants et d'adultes. Les chants sont exécutés par les femmes et l'orchestre qui est chargé de jouer est constitué des jeunes garçons coordonnés par un homme âgé qui joue le *nkúl* mère.

### **III.3.4.2. Les Chorégraphies de l'Ayanga à Nzàl**

Ici, la principale danse est *Ayanga à nzàl* (Ayanga du village), à ne pas confondre avec *l'Ayanga* évoquée plus haut. Celle-ci comporte plusieurs pas de danses à savoir : *akok bekōl*, *abok meka'a*, *abok beniaboro*, *abok minkouk* et bien d'autres danses. Chaque chant présente un pas de danse particulier. Dans ce type de danse, c'est le « *sang-lang-mianlag* », c'est-à-dire les mouvements corporels proprement dit. Toutes les parties du corps effectuent des mouvements au même moment. Les mouvements prennent naissance au niveau de la tête et descend progressivement jusqu'aux pieds. Même les yeux produisent des mouvements qui permettent aux danseuses de communiquer entre elles et même avec l'orchestre. Il existe donc un inter-échange entre l'instrument musical, la danseuse et la chanteuse.



Sur cette photo, nous avons huit danseuses en plein spectacle. Elles dansent pieds nus. Une (la plus jeune) placée à l'avant démontrant une chorégraphie ; tandis que les sept autres sont disposés en ligne verticale. Celles-ci sont vêtues de jupes de rafia rehaussée de peaux de bêtes, les torses nus, arborant des soutiens qui couvrent uniquement leurs seins. Leurs têtes sont couronnées des chapeaux confectionnés à partir de certaines essences végétales surmontées de plumes de certaines espèces d'oiseaux. A l'arrière des danseuses, se trouve l'orchestre musical et des objets d'accompagnement des chorégraphies posés à même le sol il s'agit des hôttes, des paniers, des houes, des machettes, des calabasses, des lances, etc.

**Photo 19 : Chorégraphie de la danse *Ayanga* à *Nzàl* chez les Bamvélé.**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (FENAC 2018 à Bertoua)**

Après un dur labeur de travail, vient le moment de jouissance. La chorégraphie de jouissance s'exécute avec des calabasses. Le *Bamvélé* se rejouit avec du bon vin de palme (*me lok melène*) dans une calabasse (*ibèla*) ou de l'odontol (*ha'a*).



Cette photo présente une calabasse contenant du vin de palme ; très dispensable pour les danseurs pendant le spectacle et lors de la démonstration des chorégraphies de jouissance. Seuls les hommes jouant l'orchestre musical sont habilités à boire dans cette calabasse.

**Photo 20 : Une calabasse contenant du vin de palme.**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Juillet 2021 à Meba)**



Ici, nous observons une enfant qui danse tenant à la main « *Nsõ* » (calebasse à manche) et juste devant celle-ci, l'on observe une calebasse renversée au sol. La danseuse exécute une chorégraphie de jouissance. Elle présente la même parure décrite plus haut. Elle effectue un jeu de pieds, de hanche et des bras en même temps.

**Photo 21 : La chorégraphie de jouissance après un dur labeu de travail journalier.**

**Sources : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (FENAC 2018 à Bertoua).**

#### **III.3.4.3. L'Apprentissage de la danse**

Les répétitions se font tous les soirs au retour des travaux champêtres. L'apprentissage se fait par étape et selon la tranche d'âge des apprenants. L'apprentissage de la danse se fait par la maîtresse de la danse (Marie Paule Nyabone). Celui-ci commence au niveau des pieds, puis l'on enchaîne avec les hanches; les bras et on termine avec le mouvement de la tête. Lorsque l'apprenant est déjà capable d'effectuer le mouvement quittant des pieds jusqu'à la tête, alors, l'apprenant acquière le statut de danseuse d'*Ayanga à nzâl*.

#### **III.3.4.4. La Tenue vestimentaire**

Les danseuses d'*Ayanga à nzâl*, sont généralement vêtues de peaux de panthère, des titus. Les danseuses ont des soutiens faits à partir de tissus de fibres végétales obtenues en battant l'écorce de certaines essences végétales spécifiques. Au-dessus desquels l'on accroche deux chaînes en bandoulière sur le torse. La tête est généralement couronnée de plumes de divers oiseaux vivants dans la nature (aigles, votours, éperviers, etc).



Nous observons des danseuses avec un habillement unique, organisé du haut vers le bas. Toutes ont des courtes jupes faites de fibres de raffia rehaussées de peaux d'animaux coupées en lamelles autour des hanches avec des petits paniers attachés au-dessus de ceux-ci. Sur leurs têtes, l'on observe des chapeaux (*Bivôlô*) surmontés de plumes d'oiseaux. Au niveau du visage, l'on observe des décorations (quatre points ronds de couleur blanche sur le front, menton et sur les deux joues). Les pieds sont généralement nus, avec des collants noirs couvrant leurs pieds.

**Photo 22 : La parure des danseuses *BIKOK***

**Sources : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021 à Minta)**



La photo présente cinq (05) danseuses appartenant au groupe de danse *Bikok de Meba*. Ce sont des enfants âgés de 07 et 12 ans. Celle-ci présentent un vestimentaire de danseuses de la zone forestière décrite plus haut ; semblable à celui des pygmés de l'Est-Cameroun.

**Photo 23: Les danseuses d'ayanga à nzâl (Bikok de Meba)**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Aout 2021 à nanga-éboko)**

#### ***III.3.4.5. Les Chants de Bikok de Meba***

Plusieurs chansons et danses sont exécutées pour décrire les activités pratiquées dans la région *Bamvélé* (agriculture, pêche, chasse, semences, défrichage, récoltes etc). Chaque chant est clôturé par une danse instrumentalisée. Lorsque l'on voit un événement arrivé qui secouera

ou qui menacera la communauté, des chansons sont créées pour envoyer des messages d'alertes en rapport avec ledit évènement.

#### **Chanson en langue Bebèlè**

#### **Traduction en français**

*Biyani me mbél ééyéyéyé*

Attrapez vos seins

*Biyani me mbél ééyéyéyé*

Attrapez vos seins

*Biyani me mbél yéyéyé be ngōn à nzàl à meba biyani me mbél yéyéyéyé*

Attrapez vos seins toutes les jeunes filles du village de Meba.

*Kékékékékékékéyéyéyéyéyéyé*

*Kékékékékékékéyéyéyéyéyéyé*

*Be ngōn à nzàl à meba biyani me mbél yéyéyéyé*

**Source : Marie Paule NYABONE (août 2021 à Meb)**

Ce chant est exécuté pour interpeller les jeunes filles *Bamvélé* de bien se vêtir, de ne pas succomber à la mode. Comme autre chant d'interpellations nous avons :

#### **Chanson en langue Bebèlè**

#### **Traduction en français**

*Va-ani mè me lok mà bara niō sog ya vé mè yéyéyéyé*

Donne-moi du vin je bois ma mort arrive

*Mbot be sè à meba mà bara niō song ya vé mè yéyéyéyé*

Tous les habitants de Meba donnez-moi du vin je bois ma mort arrive ;

*Va-ani mè me lok mà bara niō song ya vé mè*

Tout enfant qui se trouve dans cette maison donnez-moi du vin ma mort s'approche

*Màn ben à gnitéré mà bara niō yéyéyé song ya vé mè*

*Va-ani mè me lok mà bara niō song ya vé mè.*

**Source : Marie Paule NYABONE (août 2021 à Meb)**

### **III.3.4.6. Les Outils d'accompagnement**

Le sifflet joue un très grand rôle dans l'échange entre l'orchestre et les danseuses. Les tapeurs d'instruments qui se trouvent à l'arrière des danseuses envoi le message à celle qui

détient le sifflet. A son tour, elle transmet le même message aux danseuses par le biais d'un coup de sifflet. C'est à travers le sifflet que l'orchestre et les danseuses communiquent et échangent efficacement. Le sifflet coordonne les chorégraphies, oriente, ordonne, synchronise et harmonise les pas de danses. Comme outils d'accompagnement, nous avons aussi les *nkúls*, tambours, les armalettes, les lances, les hautes, les paniers, les machettes, les houes, les Calebasses et les arcs.

**Planche 4 : Les instruments musicaux de la *Bikok de Meba***



Les batteurs de cette photo sont tous habillés en costumes de couleur de peau de panthère. Chacun assis devant un instrument d'accompagnement précis. Comme instruments nous avons deux tambours à fentes (la bassa ou *niyang igwōlō*, l'accompagnateur ou *màn igwōlō*).

**Photo 24 : *Niyang Igwolō* ou *nkúl* mère et *màn Igwolō* ou *nkúl* fis**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021 à Minta)**



Les deux jeunes garçons sont des batteurs d'*igwōlō* et *ngôm*. Tous vêtus en costume de peau de panthère. L'un tient entre ses mains deux baguettes en bois servant à battre le *nkùl* ou *màn igwōlō* afin de le faire raisonner. Tout prêt de lui, l'on a le batteur de tambour à membrane ou *ngôm* ou encore *Dia* qui pose sa main gauche au-dessus de celui-ci.

**Photo 25 : Le solo et le tambour à membrane (*ngôm* ou *dia*)**

**Source : Chiché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021 à Minta)**



La photo 26 laisse transparaître les totalités des outils utiles pour rythmer ou accompagner les chants et les chorégraphies. Nous observons trois batteurs de tambours à fentes habillés en costumes de peau de panthère, arborant des chapeaux en forme circulaire appelés (*bivōlō*). Comme outils nous avons : les *Nkùls* ou *bi-gwōlō*, les machettes, les houes, les hôtes, les paniers,alebasses, lances.

**Photo 26 : Les outils de la danse *Ayanga* à *nzàl***

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Août 2021 à Nanga-Eboko).**

### **III.4. La danse funèbre chez les *Bamvélé* ou *I'kamga***

En région *Bamvélé*, quand meurt un adulte, les brumans et brus dansent l'*Ikamga*. Pour bénéficier de l'exécution de l'*Ikamga*, il faudrait avoir des beaux-fils ou des belles-filles dans la famille du défunt ou de la défunte.

#### **III.4.1. Le déroulement de *I'kamga***

Chez les *Bamvélé* comme dans toutes les autres ethnies du Cameroun forestier, lorsqu'un parent meurt, les beaux-fils et les belles-filles dansent l'*ikamga*.

L'*Ikamga* est une danse qui avait été initiée par les ancêtres. Quand l'on est endeuillé, les brumans et les brus dansent pour appesantir les cœurs de la belle-famille si durement éprouvée. Ceux-ci s'amuse devant la belle-famille si durement éprouvée pour que celle-ci oublie un tout petit peu la tristesse qui les accable par rapport à celui qui est couché mort.

Les beaux-enfants font des jeux pour égayer leur belle-famille, et railler le mort. L'*Ikamga* est un rite traditionnel où les danseurs s'habillent avec les reliques du mort ; dansant en imitant tout ce que le mort faisait de son vivant la manière de parler, de marcher, son vestimentaire, sa démarche, les paroles prononcées, sa démarche pour ne que mentionner cela. C'est une façon de décrire le mort et de démontrer l'origine de la mort de ce dernier.

#### **III.4.2. Les différentes parures**

Les danseurs de l'*Ikamga* dans un premier cas, portent les vêtements du mort pour danser. Dans le second cas, ils se recouvrent des feuilles mortes de banane-Plantain, ou de bananier des fibres de palmier encore vertes, des feuilles de patates bref des feuilles de diverses espèces végétales approximatives du lieu de déroulement des obsèques. Le danseur de l'*Ikamga* s'habille avec les vêtements du mort à fin d'imiter, de rappeler les souvenirs du mort pendant son vivant. Dans le dernier cas, le danseur recouvre son corps de feuilles mortes qui symbolisent la disparition, le départ dans le monde des morts et de feuilles encore vertes symbole de la vie. Car en négro-culture les morts ne sont pas morts.

### **Planche 5 : Les différentes parures des danseurs d'*ikamga***



Le corps du danseur est couvert de feuilles verdâtre. Avec un nœud au niveau des hanches pendant jusqu'au niveau des pieds.

**Photo 27 : Le beau-fils à Mbang-Bika'a**

Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021 à Mbang-Bika)



Sur cette photo, le danseur de l'Ikkamga est couvert de la tête aux pieds des feuilles de diverses espèces végétales comme les feuilles de bananiers, rameau de palmier, feuilles de patates et autres. Sur sa tête est nouée des fibres de palmier et le reste du corps est couvert de feuilles de banne-plantains morts (sur le tronc) et d'autres feuilles encore vertes. Il tient sur sa main droite un rameau de palmier encore verte.

**Photo 28 : Le beau-fils des Boblis**

Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM ( juillet 2021)



La belle-fille sur la photo porte autour de son cou des feuilles de bananier morte pendante en forme d'une chaîne, sur sa tête, l'on observe un chapeau fait à base de feuilles toutes vertes, le bassin de cette dernière est couvert de feuilles vertes. Ici, la danseuse se prépare pour l'*Ikamga*. Ici nous remarquons que la danseuse port en elle des feuilles de deux natures : des feuilles mortes et celles encore verdoyantes.

**Photo 29 : La belle-fille à Okonli (vers Ebeng)**

**Source : Cliché par Micel Aurèle AVOM AVOM (juin 2021)**



Cette photo présente les préparatifs à la danse funèbre *Ikamga*. Cette dernière commence son déguisement au niveau de la tête, puis les hanches. La danseuse arbore sur sa tête une couronne faite de feuillage verdoyant ; autour des hanches, l'on observe une ceinture de feuilles encore verte nouée. A sa gauche, l'on observe une autre qui se prépare aussi pour la même circonstance.

**Photo 30 : La belle-fille de Wall**

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021 à Wall)**



**La danseuse est en mouvement d'échauffement pour la danse. Elle vérifie si les feuilles qu'elle arbore sont bien nouées, sans risque de relâchement. L'échauffement est un exercice très nécessaire avant d'entrer en scène.**

**Photo 31 : La belle-fille à *Yeng-yo***

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021)**

A la fin de la danse, les frères et sœurs du beau-fils ou de la belle-fille offrent du vin (vin traditionnel et moderne) à la belle-famille si durement éprouvée. En retour, la belle-famille endeuillée offre soit une bête (port, chèvre), soit du savon aux brus et brumans.



Ce qui nous intéresse sur cette photo sont les deux danseurs en mouvements. Le premier qui arbore le *kaba*, avec un foulard noué sur sa tête, des lunettes noires aux yeux et un ventre ballonné. Et celui juste derrière lui portant une perruque, avec du rouge à lèvres et des feuilles pincées autour des hanches. Tous sont en plein mouvement de danse de *l'ikamga* ; dansant en cercle l'un après l'autre.

**Photo 32 : Une des chorégraphies de l'ikamga des beaux-fils de Mbang-bikar**

**Source : cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Juin 2020 à Mbang-bikar)**



Les beaux fils offrent du vin à leur belle famille. Ce vin est de deux natures : le vin moderne composé de vins rouges et de canettes ; et du vin traditionnel : l'odontol.

**Photo 33 : Les vins offerts par la brus et brumans à leur belle-famille à Mbang-bikar**

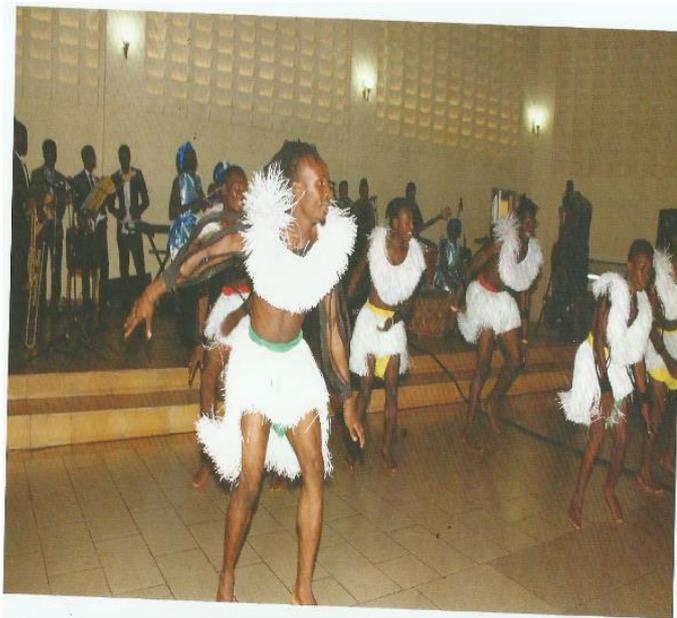
**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (juin 2020 à Mbang-bikar)**

Au fil des temps, la parure des danseurs subit des modifications grâce à la montée en puissance de la technoscience. Par exemple, les jupes faites de fibres de raphia aujourd'hui

sont faites de cordes des sacs moderne appelé vulgairement « sacs de 100kg ou 50kg ».

*L'ayanga* qui se dansait pieds nus se danse de nos jours chaussés.

#### **Panche 6 : La modernisation du costume de danse chez les Bamvélé**



Les danseurs ici sont vêtus de jupes construites de fibres de sacs backo autour des hanches et autour de leurs cous. Ceux-ci ne présentent aucune décoration corporelle. Ils dansent pieds nus et sont disposés en lignes effectuant une même chorégraphie des bras, des pieds et une même mine.

**Photo 34 : La modernisation du vestimentaire**

**Sources : CERDOTOLA album photo (octobre 2013)**



La photo présente une danse mixte de filles et de garçons déjà mature. Ceux-ci sont habillés traditionnellement avec de courtes jupes confectionnées à base de fibres de rafia rehaussées de peaux d'animaux. Tous portent des chaussures en plastiques de couleur bleue. Les poitrines sont couverts de petits démembrés, les ventres sont exposés et leurs têtes sont coiffées de plumes décorées des couleurs du drapeau national (vert, rouge et jaune). L'on n'observe aucune décoration faite sur le corps. Ceux-ci sont disposés en ligne verticale.

**Photo 35 : La parure moderne des danseurs**

**Sources : CERDOTOLA album photo (octobre 2013)**

### III.5. Les instruments d'accompagnements des chants et chorégraphies

La particularité des chants et chorégraphies dans la région *Bamvélé* repose sur six principaux instruments à savoir : *Igwōlō* ou tambour à fente, *ngōm* ou tambour à peau, *ilōlong* ou sifflet et *bi gba-gba*. L'invitation à la danse se fait à partir des deux premiers instruments sur-dessus cités.

#### III.5.1. L'*Igwōlō* ou tambour à fente ou *nkùl*

Le *Nkùl* est un instrument diffuseur de musique à percussion et d'informations dans la tradition *Bamvélé*. Nous distinguons deux types de tambour à fente chez les *Bamvélé* qui sont : le *nkùl* mère ou le bassiste ou *niyang Igwōlō*, le petit *nkùl* ou *màn Igwōlō* régulièrement aux nombres de deux. Les messages du tambour à fente sont des codes qui se présentent comme significatifs. Le *Nkùl* est fabriqué à base de certaines essences végétales appelées : *mmeul* et *Iba* vidé en longueur. Les deux lèvres, émettent deux sons: ton haut et au ton bas ; le troisième son est produit sur les côtés ou sur les flancs du *Nkùl*. C'est comme dans le langage *Bebèlè* avec ces trois tons : le haut, le moyen et le bas.

L'*Igwōlō* rythme en communiquant avec le danseur, il ramène le danseur à l'ordre, l'interpelle ou le réprimande en cas d'erreur que seul lui comprend le message d'interpellation. Ceci se vérifie dans cette affirmation d'Endom Mepong

*[...] Lorsque le danseur s'éloigne de l'orchestre musical, ou ne suit plus le rythme de la danse, le nkùl mère interpelle le danseur de revenir et de s'a rythmer...À prendre le pas de danse initial et de ne plus s'éloigner. Ceci se fait à partir d'un message codé que seul le danseur comprend le message d'interpellation. (Entretien 07/08/2021 à Mendom).*



La photo présente un instrument faisant partie de la famille des membranophones. Le tambour à fente est appelé en langue *Bebèle niyang igwōlō* c'est-à-dire *le Nkùl mère*. C'est elle qui coordonne la danse de part sa basse. Pour la faire raisonner, l'on la frappe sur la bouche à l'aide de deux baguettes en bois.

**Photo 36 :** Le *Nkùl mère* ou *niyang igwōlō*

**Source:** Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Août 2021)



Nous avons deux tambours à fente qui accompagnent le *Nkùl mère* ou *niyang igwōlō* en bois dans ses fonctions. Mais chaque type de tambours à fentes joue un rôle précis dans l'accompagnement des chants et des chorégraphies.

**Photo 37 :** Les *nkùl fils* ou *màn igwōlō*

**Source :** Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Mars 2021)

### III.5.2. Le tambour à membrane ou batteur (*ngōm*)

La grande richesse de la forêt dense tropicale a permis au peuple *Bamvélé* à travers plusieurs activités quotidiennes de s'épanouir dans la fabrication de ces objets de musiques sus-dessus cités. Les *Bamvélé* rythment leurs danses par des instruments de musiques. Au départ, ils n'avaient pas d'instruments, mais ils utilisaient leurs mains pour accompagner la chanson. Les instruments accompagnent la musique aujourd'hui et donnent une certaine chorégraphie à la danse.

On distingue deux types de tambour à membrane en pays *Bamvélé* : le grand tambour ou *Dia* et le petit tambour ou *igak* tous fabriqués à partir de l'essence végétale appelé *iba* et d'une peau d'animaux, qu'on frappe avec la pomme de la main ou à l'aide des bâtonnets de bois légers.



Nous avons sur cette photo le tambour à membrane fait de de peau de mouton, soutenu par des cordes appelés en langue *Bebèlè Douno*, renforcé par des morceaux de bois (*Mbayack*) servant de tendre la peau pour qu'il raisonne efficacement.

**Photo 38 : Le grand tambour à membrane ou *Dia***

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Août 2021 à Mendom)**



Sur la photo, laisse transparaitre un homme âgé assis, battant un tambour des mains. Le tambour est placé entre ces deux pieds et bloqué à l'aide de ses deux cuisses de niefs.

**Photo 39 : Emil NDE joueur de tabour à membrane à *Sima***

**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (Août 2021 à Mendom)**

### III.5.3 *Bi Gba-gba*

*Bi gba-gba* sont deux bambous utilisés pour rythmer la danse en région *Bamvélé*. Pour le faire raisonner, le batteur les coince avec ses pommes de pieds et frappe les bambous avec force. *Bi gba-gba* remplace les mains. Ils ont pour rôle d'applaudir et de féliciter le danseur en scène. Endom Mepong affirme à cette effet: « *Bi gba-gba applaudis le danseur pour l'encourager dans la danse* » (Entretien du 07/08/2021 à Mendom).



La photo nous présente un jeune garçon qui tient entre ses mains deux morceaux de bambous. Celui-ci les coince à l'aide de ses paumes de pieds pour les faire raisonner.

**Photo 40 : Le joueur de *Bigba-gba* à *koulayé***

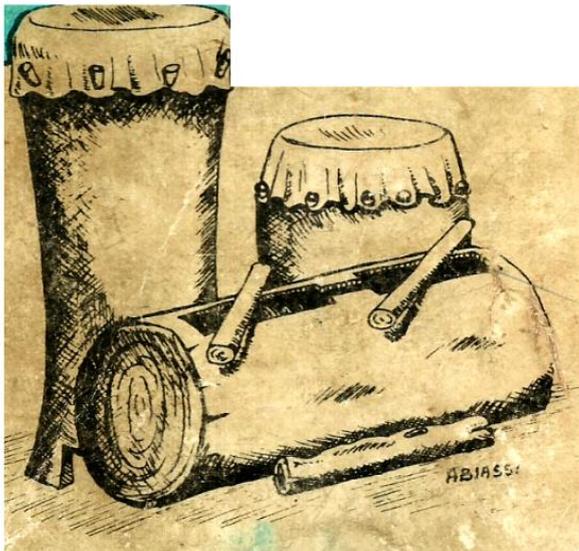
**Source : Cliché par Michel Aurèle AVOM AVOM (août 2021 à MINTA)**

### III.5.4. Le sifflet ou *ilōlong*

Il est indispensable et très primordial dans l'exécution des chants et chorégraphies en milieu *Bamvélé*. Le sifflet joue le rôle de relai entre l'orchestre musical et les danseurs. Le sifflet communique avec les tapeurs d'instruments et transmet le message instrumentalisé aux danseurs et leur demandant de changer de chorégraphie, soit de bien se positionner ou de danser au rythme de la chanson et des instruments.

Dans la plupart des cérémonies en région *Bamvélé*, le sifflet ou *ilōlong* a toujours accompagné le chant et la danse. Parfois, ces instruments eux-mêmes parlent (tambours, , sifflet, maravasses et autres). Les bonnes compositions trouvent un accueil favorable du public

et perpétuent la chanson. En d'autres termes, la beauté musicale est la condition nécessaire pour le suivi d'un chant.



Nous avons les trois principaux instruments utilisés pour rythmer les chants et donner une chorégraphie à suivre ou à exécuter. Ces instruments sont entre autres : le tambour à fente accompagné de deux baguettes en bois, et deux tambours à membrane ou à peau (*dia et igak*).

**Photo 41 : *gõm* et *igwõlõ* (Les membranophones)**

**Source : Séverin Cécille ABEGA (1987)**

### III.5.5. *L'Oyenga chez les Bamvélé*

Chez les *Ekgang*, *oyenga* vient d'« *oyeng* » qui veut dire quelque chose qui flotte, le son qui flotte. Jusqu'ici, il y'a pas eu une grande appellation de ce concept en langue française. Certains l'ont appelé « *youyou* » ou « *youlement* » qui est une expression musicale propre à toute l'Afrique subsaharienne. Connue comme phénomène musical, il a transité l'Afrique musulmane, avant d'arriver au Sud-Cameroun et plus tard en pays *Bamvélé*. Pour Abenzock:

*L'oyenga dans son appellation est une onomatopée Ékang cadencée selon la société dans laquelle l'on appartient. Dans une chanson, l'oyenga a une place d'accompagnement, d'exaltation suprême de la chanson c'est-à-dire qu'on ne peut pas faire l'oyenga dans une chanson funèbre, il permet de transmettre la jovialité communautaire, il permet à ce que l'on sache qu'il fait bon vivre à ce niveau. C'est un cri vocal qui est aussi utilisé comme ornementation musicale. Nous considérons qu'il fait partir des outils musicaux chez les Bamvélé. (FGD d'août 2021 à Mendom)*

Dans une chanson, l'*Oyenga* s'exécute en début, au milieu et à la fin de la chanson et il se fait à chaque fois que celui-ci change de rythme. Il est à noter que *l'Oyenga* peut se faire sans musique car en lui-même on retrouve de la musique. Il est une forme cantique parce que c'est un chant ; mais un chant non articulé, qui se fait à partir d'un son. Les paroles de *l'Oyenga* sont très sourdes et il y'a que les membres de la communauté qui peuvent décrypter le message (*oyenga* de malheur, de joie, d'alerte ou de moquerie).

En pays *Bamvélé*, il existe deux types d'*Oyenga* : l'*Oyenga* des femmes ou l'*Oyenga bounga* avec d'autre sous-ensemble l'*oyenga* long, court, entrecoupe, constant, ascendant... Et l'*Oyenga* des hommes ou *Oyenga bom* calqué sur le cri des gorilles.

### **III.5.6. Les battements des mains**

Les mains font partie intégrante des instruments les plus primitifs dont l'être humain se sert pour exprimer ses sentiments, ou pour vibrer le chant sur la partie de son corps. C'est le procédé rythmique quelque fois utilisé dans la culture orale *Bamvélé*. Les battements de mains sont destinés à marquer le rythme, à soutenir la voix ou accompagner les chanteurs et danseurs. Les sons varient en fonctions de la position des mains. Les battements des mains sont étroitement liés au souffle et à la voix. Car la joie et la douleur peuvent se mettre ensemble de manière interrompue, les chanteurs n'ont pas toujours le temps ou les moyens nécessaires de se procurer les instruments sus-dessus cités. Tout le monde est donc obligé de taper sur sa paume de main pour rythmer le chant qui est exécuté. C'est le cas avec les chants exécutés lors de *l'abok ivera*.

Le chapitre qui s'achève a porté sur les typologies des chants et chorégraphies chez les peuples *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. Cette réflexion s'est appuyée au tour de cinq principaux axes à savoir : la danse de circonstance (*abok ivera*), les danses populaires (*Ayange de fête et de soirées d'animation*), les danses des groupes réservés ou danses majeures, la danse funèbre encore appelée *Ikamga*. Le chapitre suivant poursuivra avec les données ethnographiques sur : *les fonctions des chants et chorégraphies dans la socioculture Bamvélé*.

**CHAPITRE IV**  
**LES FONCTIONS CULTURELLES**  
**DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES**

La danse traditionnelle en Afrique noire est beaucoup plus qu'un simple moyen d'expression esthétique. Ce présent chapitre sera axé sur deux grandes réflexions : l'analyse de données et les fonctions culturelles des chants et chorégraphies dans la communauté *Bamvélé*.

#### **IV.1. L'Analyse des données**

Par définition, l'analyse est la décomposition d'un phénomène en ses différents éléments constitutifs. Analyser un phénomène revient à le décomposer en différents éléments qui le structurent. En sciences sociales et humaines en générale et en anthropologie en particulier, l'analyse est assujettie aux types de données. Les données quant à elles sont la totalité ou toute partie représentative du phénomène que l'on étudie. Dans le cadre de notre recherche, le phénomène étudié ici est l'expression musicale chorégraphique. Les données dont il est question ici sont des données collectées dans l'environnement socioculturel *Bamvélé*. Dans cet environnement, elles s'expriment sous différentes formes que sont : les données conceptuelles, les données matérielles, les données sonores, les données mathématiques qualitatives et les données iconographiques.

##### **IV.1.1. L'Analyse des données conceptuelles**

L'analyse de contenu c'est la technique appliquée au contenu du discours orale et écrit. Dans cette sous-partie, nous allons analyser les différents discours de nos informateurs en présentant la morphologie desdits discours oraux sur les chants et chorégraphies ; c'est-à-dire, l'allure qu'ils prennent sur un plan général.

##### ***IV.1.1.1. La structure morphologique du chant Bamvélé***

Nous entendons par structure morphologique l'aspect général du chant, c'est-à-dire, les différentes parties qui structurent le chant. Ce dernier se compose de deux parties bien distinctes : la partie vocale et la partie instrumentale.

##### ***V.1.1.1.1. La partie vocale***

Les chants *Bamvélé* sont traditionnellement peu vocaux. Cette partie vocale est la plus variée et la plus mobile à cause de très nombreux approvisionnements. Un soliste crée un thème en une brève mélodie murmuré en paroles deux ou trois fois pour permettre au chœur de l'apprendre, puis il commence à l'improviser dans le dialogue avec le chœur qui reprend

chaque fois la mélodie assimilée. La pérennité d'une mélodie dépend de sa beauté, mais le soliste improvise sur les divers thèmes de la vie quotidienne *Bamvélé*. Certaines mélodies sont très éphémères, elles ne durent que quelques semaines ou quelques mois tandis que d'autres existent depuis la naissance de la chanson par la composition de la partie instrumentale ; depuis plusieurs années voire plusieurs siècles.

Très souvent, il arrive que la mélodie soit reprise par le chœur en réplique à deux, trois voire même quatre solistes qui se relayent dans la partie improvisée qui apparaît parfois comme un dialogue à plusieurs diminutions : soliste-soliste-chœur-soliste ou simplement comme un débat entre le chœur d'une part et les divers solistes d'autre part. Pour être plus claire, Ndé Abanda nous fait comprendre que : « *Comme les solistes communiquent entre eux c'est ainsi que ceux-ci dialoguent avec l'ensemble des danseurs.* » (Entretien du 08/08/2021 à Mendom). Toutefois, le rythme est généralement bien respecté grâce aux coups du sifflet qui jouent le rôle de relais entre le chœur et les instruments. Le rythme peut se définir comme le caractère propre de la durée dans l'utilisation du langage et des sons, dans une activité ou processus. Nyabone continue en ces termes :

*Lorsque l'orchestre joue, moi la danseuse qui se trouve devant, je communique avec les joueurs d'instrument. Nous avons aussi le sifflet ; les tapeurs d'instruments envoient le message à celle qui détient le sifflet ; elles à son tour transmet le même message aux danseuses par le biais du sifflet. C'est à travers le sifflet que je communique avec les danseuses, de changer le pas de danse à fin d'adopter un nouveau pas de danse. Donc c'est le sifflet qui coordonne nos chorégraphies et oriente nos pas de danse. Même sans chanter, le fait que je siffle, je communique avec l'orchestre et les danseuses. La danse est synchronisée et harmonisée grâce au sifflet.* (Extrait d'entretien du 09/08/2021 à Meba).

#### **IV.1.1.1.2. La partie instrumentale**

La particularité des danses patrimoniales en pays *Bamvélé* repose sur l'utilisation d'un certain nombre d'instruments à savoir : le nkùl ou *igwōlō*, le tambour ou *ngōm*, la main, bi gba-gba. La partie instrumentale joue un rôle très important dans la pérennité de la chanson et des chorégraphies. Certaines mélodies comme dans les chants de la dote ou *Biâ ivera* sont accompagnées par le battement des mains qui soutiennent le rythme servent d'indicateur de mesure aux chanteurs et aux danseurs. A ce genre de percussion par la main, se sont ajoutés d'autres instruments de musiques : tout d'abord le nkùl ou *Igwōlō*. Nous rencontrons deux

variétés de nkùl : le nkùl mère ou *niyang Igwōlō* et le solo le nkùl fils ou *màn Igwōlō*. Ensuite le tambour ayant aussi deux variétés : le tambour mâle ou *dia*, et le petit tambour ou *Igák*. Enfin, nous avons aussi: les maravasses et *bi gba-gba*.

Chaque danse a un code rythmique bien connu. Ce code est joué par les différents instruments d'un groupe donné. Au début d'une danse, les musiciens se mettent d'abord en place et chacun teste son instrument respectif. Ainsi donc, le rythme de la danse est porté au loin jusqu'à l'oreille des amateurs. L'instrument fait l'annonce et l'invitation à la danse. L'instrument est un moyen par lequel le message est véhiculé. Pour le profane, ce message paraît complexerai d'une simplicité pour les danseurs.

#### ***IV.1.1.2. L'esthétique vestimentaire***

Les danseurs en spectacle portent des peaux de bêtes, des velours de fibres végétaux, et des plumes d'oiseaux. Quelque soit la danse, le décor vestimentaire laisse percevoir la sacralisation de la nature à travers sa faune et sa flore des éléments comme jupe en rafia ou *osolo*, chapeaux en plumes d'oiseaux ou en fibre végétales d'écorces de certaines essences végétales. Le costume identifie l'aire culturelle *Ekan* en général et en particulier les *Bamvélé*. Les danseurs portent des *Ôbôm*, ils attachent au-dessus des jupes de fibres de rafia (*me zara*). Ils attachent également ces titus aux niveaux des avant bras et aux chevilles. Sur des Titus sont fixées des peaux de panthère coupées en lamelles avec de petits paniers en rotins attachés autour des hanches (à l'instar des danseuses du groupe *Bikok de Meba*); tout ceci pour donner de l'ampleur aux mouvements effectués. Le torse des danseurs est généralement nu, généralement surmonté de chaînes confectionnées à base de coquillages d'escargots ou des coquillages d'escargots de l'eau (*me long*) et des soutiens pour les jeunes filles.

Lorsqu'on exécute l'*Ayanga à Nzâl* on décrit le mode de vie mené par le peuple *Bamvélé*. En d'autres termes les différentes activités économiques menées par ceux-ci. L'*ayanga à Nzâl* est une danse qui retrace le mode de vie économique mené chez les peuples de la Haute-Sanaga en général et chez les *Bamvélé* en particulier. Il s'agit de la pêche, la chasse, l'agriculture etc.

Les batteurs d'instruments de L'*ayanga* à *Nzàl* sont habillés en costumes de peaux de panthère arborant des *bivõlõ* (*chapeaux faites à base d'écorces prélevées de certaines essences végétales*).

#### **IV.1.1.3. La morphologie et l'organologie de l'orchestre musicale**

Quelque soit l'orchestre musical, les principaux instruments portent les noms suivants: nkùl, tambour (*igàn et dia*), nkùl mère, nkùl fils.

##### **IV.1.1.3.1. La morphologie du Nkùl ou Igwõlõ**

L'*Igwõlõ Bamvélé* présente les parties suivantes :

- *Bi-gguĩ bia niõ igwõlõ* ; ce sont les deux parties lèvres rebondissant qui encadrent la bouche,
- *Aniõ igwõlõ*; c'est la partie longitudinale qui creuse l'instrument d'un bout à l'autre,
- *Aboum igwõlõ*: c'est la grande cavité interne du tam-tam.
- *Bi guiaĩ bia-niõ igwõlõ*: Les rétrécies : ce sont les deux avancées sous forme de visière divisant l'instrument en deux parties égales,
- *Iko aboum igwõlõ* : renvoi à la partie externe du ventre,
- *Mimgba 'a*: bien qu'extérieur au support, les baguettes sont indispensables au jeu du l'*Igwõlõ*.

##### **IV.1.1.3.2. L'organologie du tambour ou ngõm**

Le tambour à membrane (*Ngõm*) est plus perçu en pays *Bamvélé*. Il existe deux catégories de tambour : le petit tambour ou *Igàk* et le grand tambour ou *Dia*. Que ce soit l'*Igàk* ou *Dia*, le tambour est constitué des parties ci-après:

- *Ikô 'o só*: Membrane en peau d'animal ;
- *Domau* : Lanière servant à fixer la membrane ;
- *Mbayak* : Les chevilles de bois pour renforcer l'étreinte des lanières ;
- *iba/Melle*: Le corps du tambour.

#### ***IV.1.1.4. La Structure générale du message***

Dans la musique patrimoniale *Bamvélé*, le message fonctionne ainsi qu'il suit :

- L'adresse de l'encodeur ; c'est-à-dire l'orchestre envoie le message à la maitresse de la danse ;
- Réception et retransmission du message par le biais du sifflet ;
- Changement ou rectification de la chorégraphie et/ou du pas de danse par les danseurs.

#### **IV.1.2. L'Analyse des données mathématiques qualitatives**

Les données mathématiques quantitatives sont des chiffres, des symboles et des figures géométriques. En d'autres termes, ce sont des lieux de sédimentation des chants et chorégraphies. L'analyse de ces données consistera à aller mettre en cohérence les chiffres, les figures ou les symboles avec les éléments de la culture orale étudiée.

##### ***IV.1.2.1. Les Figures géométriques***

Cette sous partie sera concentrée sur l'analyse des figures géométriques formées au cours des chorégraphies ainsi que les formes géométriques de certains outils utilisés pour rythmer la chanson.

##### ***IV.1.2.1.1. Les Chorégraphies***

Pendant les démonstrations chorégraphiques, les danseurs sont disposés en cercle, arc de cercle, en ligne verticale sur la place du village. Autour des danseurs, se trouve les spectateurs. La danse funèbre (*ikamga*) par exemple, s'effectue en cercle tout autour des joueurs d'instruments. D'après Andouan :

[...] *Les danseurs de l'Ikamga dansent autour des instrumentalistes en formant un cercle. Si plusieurs groupes sont représentés sur la piste de danse, l'on aura plusieurs petits cercles formés, puis ces petits cercles fusionnent et forment un seul grand cercle.* (Extrait d'entretien du 05/08/ 2021 à Mbama).

C'est pour cette raison que le cercle apparaît comme la figure géométrique par excellence. Les mouvements du dos effectués par les danseurs laissent transparaître des formes sinusoïdales créatrices de la chorégraphie. La danse chez le *Nanga* en général et les *Bamvélé* en particulier s'effectue beaucoup plus au niveau du dos (*Ibok bouï*), des pieds, des bras, des hanches et de la tête. Que ce soit dans *l'Ayanga*, *Sima*, *Koulaye*, *Nyassangalang*, le danseur effectue des

mouvements du dos laissant transparaître des formes sinusoïdales qui renvoient à un ensemble de courbures, arcs de cercle de  $180^\circ$  faisant penser au chiffre 9 que nous analyserons plus loin.

#### ***IV.1.2.1.2. Les outils***

Pour rythmer les chants et accompagner la danse chez les *Bamvélé*, le musicien chorégraphe utilise un certain nombre d'outils comme le tambour, le nkùl, les maravasses, les Calebasses, les hôttes, les paniers, les arcs, les tabourets parmi tant d'autres encore. Tous ces outils et instruments relèvent de la rotondité. Dans le même ordre d'idées ; Biyogo cité par Abouna affirme (2017; P224), « *Dzomasses é ne isidzighe* » c'est-à-dire, tout est cercle. Le rond ou cercle qui est encore égal au chiffre 9, est de connivence avec la musique patrimoniale *Bamvélé*.

Le souci ici, est de rattacher la rotondité au chiffre 9. Pour parler comme Abouna (2017), Car celui-ci se trouve au cœur des chants et chorégraphies. L'analyse minutieuse du cercle nous a permis de faire le constat selon lequel :

Le cercle entier fait  $360^\circ$  : or  $3+6+0=9$ .

Le mouvement sinusoïdal effectué est une succession de courbures qui forment des arcs de cercle ou moitiés du cercle qui est de :  $180^\circ = 1+8+0=9$ . Nous pouvons donc dire ici: qu'il existe une correspondance entre la rotondité sinusoïdale et le chiffre 9.

#### ***IV.1.2.2. L'aspect numéral***

Notre analyse sera focalisée sur les chiffres. Autrement dit, les nombres requis des personnes habilités à danser et à jouer l'orchestre.

*Nyassangalang*, *Sima* et *Bikok* sont constituées chacune de 15 membres dont 10 danseurs et 5 joueurs d'instruments. Selon Abouna Paul (2017 ; P,225) « *L'équivalence entre le chiffre 8 et 9 est à rechercher dans la théosophie... La somme théosophique de l'ensemble qu'il constituât donne le chiffre 9* ». En d'autres termes, l'ensemble des chiffres compris entre 1 et 8 renvoi au chiffre 9. En voici l'illustration :

$1+2+3+4+5+6+7+8=36$  et  $3+6=9$ .

Tout d'abord, analysons le nombre total qui est 15.  
 $15=1+5=6=1+2+3+4+5+6=21=2+1=3$

10 (le nombre total des danseurs) + 5 (le nombre total d'instrumentalistes) ce qui donne numériquement  $1+0+5=6$ .  $6=1+2+3+4+5+6=21$  et  $2+1=3$

La danse du *Koulayé* est constituée de 4 danseuses et 3 instrumentalistes. En additionnant le chiffre 3 et le Chiffre 4 l'on obtient le chiffre 7 ; qui correspond à la somme totale du staff musical *Koulayé* de Nio dont 4 femmes et 3 hommes.

Suivant la structure morphologique du *Nkúl* et du tambour chez les *Bamvélé*, la somme totale des parties du *Nkúl* est de 8 parties équivalent à  $36=9$ . Et celle du tambour est aux nombre 4.

Parvenu au terme de cette phase d'analyse, il était question pour nous de fait une décomposé minutieuse des données conceptuelles, des données mathématiques et iconographiques obtenues lors de notre recherche de terrain. A la fin de cette section, nous avons ressorti l'aspect numéral des chants et des chorégraphies et les figures géométriques qui transparaissent au cour de la production des chorégraphies. Au terme de celle phase d'analyse, une nouvelle réflexion sera entreprise autour des fonctions culturelles des chants et des chorégraphies dans la socioculture *Bamvélé*.

#### IV.2. Les fonctions cultures des chants et des chorégraphies

Dans la culture des hommes *Ekan* ou *Bantou*, la musique est un moyen de communication transcendantale. A cet effet, pour s'adresser à la nature, aux ancêtres et à Dieu, le *Bamvélé* le fait par le biais de la musique qui englobe chants, danses et parole poétiques. Vu sous cet aspect, il revient d'examiner les différents rôles joués et les fonctions plurielles de ces chants et chorégraphies patriotiques en région *Bamvélé*. Les chants et chorégraphies remplissent plusieurs fonctions dans la socioculture *Bamvélé* à savoir : la fonction ludique, sociale, juridique, thérapeutique, spirituelle, la fonction didactique, économique, cathartique et associative, religieuse et politique. Les chants et les chorégraphies remplissent aussi les rôles suivants: l'épanouissement de la femme, l'acquisition des libertés d'expressions.

#### **IV.2.1. La fonction ludique**

A l'instar du messager ou du conteur, la danse est utilisée de différente manière dans le théâtre africain en général et en particulier chez les *Ekan*. Bon nombre d'œuvres dramaturges comportent des scènes au début ou à la fin desquelles on danse, ou des mouvements stylisés qui facilitent de façon souple, le passage d'un acte à l'autre. Les danses tiennent lieu du jeu. Les danseuses ou danseurs sont parfois introduites comme des « amuseurs du public ». C'est le cas dans l'entrée en scène de la danse *Nyassangalang*. Kinda Abanda présente ses danseuses en appelant chacune avec son surnom : « *je vous présente la danseuse qu'on appelle Mercedes* » (entretien du 12/08/2021 à Ebangal). Les mines, la quinésie, les mouvements effectués par le corps relèvent du théâtre ou mieux du jeu de corps. Les danses *Bamvélé* sont des danses ludiques, c'est-à-dire, qui laissent percevoir toute la beauté à travers la chorégraphie et l'esthétique instrumentale et vestimentaire.

#### **IV.2. 2. La fonction sociale**

Chez les *Ekan* en général et en particulier en pays *Bamvélé*, travailler c'est aussi danser. De prime à bord, cette affirmation semble étrange voir même provoquante, mais elle traduit une réalité de la vie africaine. Les danses traditionnelles dans la région *Bamvélé* mettent en scène les activités de la vie quotidienne. La plus part d'entre elles sont directement reliait au travail. Les mouvements qu'effectuent les danseurs rappellent le geste durant la journée de travail. Ainsi, un pêcheur ne danse pas de la même manière qu'un cultivateur, qu'un chasseur.

Il n'est pas rare que le travail soit lui-même perçu comme une danse, toute activité physique à un rythme et une sonorité propre. A titre d'exemple, lorsque les femmes lavent le linge dans l'eau de la rivière, elles créent une symphonie faite de chant, de frappement (du linge contre la roche), magnifié par leur gestuelle gracieuse et harmonieuse. Lorsque l'on observe attentivement, l'on remarque que les gestes de ces blanchisseuses composent une véritable chorégraphie. De la même manière, lorsque les femmes sont à la pêche par barrage, aux assiettes et aux nasses ; le mouvement effectué est rythmés suivant une cadence pas très lent, pas rapide. Si l'une d'entre elle perd le rythme, l'harmonisation des groupes est brisée. C'est aussi le cas pour le forgeron, les travailleurs aux champs qu'accompagne le rythme des tambours et tam-tams.

Le travail au champ commence avec la saison sèche. L'accompagnement du musicien rend le labeur moins pénible et plus productif. Chaque tâche est accompagnée par un rythme spécifique : pour le défrichage, les semailles, les désherbages et les récoltes, car chacune de ces tâches a sa gestuelle propre, dont sa sonorité particulière. Le rôle du musicien est d'encourager chacun des paysans tour à tour. Il suit l'un d'entre eux pendant quelques minutes puis passe au suivant. Ainsi, il encourage et stimule le travailleur en chantant la louange des ancêtres. La fierté et l'estime de tous sont exacerbées et l'ardeur au travail s'en trouve augmentée.

La danse permet d'entrer en relation avec les autres, car danser c'est aussi prendre connaissance des autres. Aucun esprit de compétitions ne s'installe dans le champ, car chacun travaille au rythme de la musique, ni trop vite, ni trop lentement. L'harmonie est préservée dans la sonorité (par exemple, le son des instruments retournant la terre) et dans le geste (mouvement d'ensemble). Le travail répond alors aux mêmes critères que la chorégraphie. D'où la danse *Bikok* de MEBA, présentant des chorégraphies qui retracent les activités des peuples *Bamvélé* dans la Haute-Sanaga. N. Jean-Leon lors du déroulement de notre entretien affirme que :

*Bikok a des chorégraphies qui retracent la vie des peuples de la Haute-Sanaga (pêche, chasse, agriculture, récolte pour ne que citer ceux là) En dehors des tam-tams et tambours, on danse avec des nasses, lances machettes, arbalètes, les calebasses, les hautes, les houes et les arcs. (Extrait d'entretien du 11/08/2021 à Meba).*

#### **IV.2.3. La fonction thérapeutique**

L'être humain danse depuis le commencement de son histoire, à toutes les époques et dans toutes les cultures. Considéré comme le plus ancien des arts, il faut admettre qu'il s'agit d'une activité qui produit des effets et un équilibre entre les différents niveaux qui constituent l'être humain. Elle se révèle comme un outil particulièrement indiqué, une articulation harmonieuse entre eux. Le niveau physique est le premier à bénéficier des effets dynamiques de la danse. Elle fait bouger le corps et engage une réelle dépense musculaire. En ce sens ou danser, c'est déployer de l'énergie. En plus de mobiliser les énergies de l'ici. Ce sont ces trois diamantions bien connues (espace, temps et matière) qui fédèrent, établissent la connexion dans un état de quasi-trance avec l'au-delà. C'est ce phénomène que nous identifions à la

quatrième dimension. La danse dans son déploiement kinésique est un exercice rythmique qui décrit un espace géographique variable quasiment infinie sont imposés par des capacités physiques et créatives du danseur lui-même.

La danse allie donc le corps et l'esprit en libérant des énergies créatrices, en améliorant les capacités cardiovasculaires et musculaires ainsi que les coordinations des mouvements, en permettant le recentrage sur soi et la découverte de ses limites. Les bénéfices sont manifestes : meilleur attitude positive, meilleure gestion du stress et de la fatigue, meilleur acceptation de soi (levé des inhibitions).

Au niveau physiologique, elle entretient l'articulation de cœur, la circulation du sang, l'oxygène et le massage des organes. Elle a des effets stimulant et relaxant. Au niveau social, elle s'effectue en groupe et créé des échanges interindividuels. Au niveau mental, elle vise autre chose qu'un simple défoulement anarchique pour faire fonctionner la tête ; apprentissage, mémorisation, création des formes, intégration des règles, constatation, contrôle. Au niveau psychique, elle consiste pour le sujet qui danse un langage par lequel il peut en exprimant ses émotions et ses désirs aboutir à une création qui lui est propre.

Au niveau spirituel, nos informateurs nous ont confirmé que lorsqu'un danseur est en activité, il s'établit petit à petit une concordance entre la respiration, les battements du cœur, le mouvement des bras, de la tête, des jambes, des pieds et des hanches qui fait qu'à un certain moment, il se produit un dédoublement de la personnalité du danseur, ce dernier atteignant un état second. Une fois ces conditions remplis, on voit qu'elle est susceptible de de produire de effets de prévention et même de guérison (soin de trouble psychologiques et psychosomatiques).

#### **IV.2.4. La fonction didactique**

Les danses dans la société *Bamvélé* constituent une véritable école de la vie. Les hommes et les femmes danseurs d'*Ayanga*, *Koulayé*, *Sima*, *Nyassangalang* et *Ikamga*, passent des mois, voire des années à l'initiation et à l'accès. Ils y apprennent le mystère de la vie et de la mort. Ils apprennent l'amour, la lutte, le travail de tous les jours les jeux et les distractions. On y enseigne aussi l'histoire événementielle.

Le tambour à fente, le tambour à membrane ont de multiples styles (lyrique, tragique, didactique, satirique, oratoire et dramatique) qui varient selon la circonstance. Tel qu'un écrivain, ils apprennent à la jeunesse et aux non-initiés ce qui est indispensable pour détenir la sagesse à travers les proverbes, les chants, les récits, les migrations, les arbres généalogique, les devinettes et les itinéraires migratoires. En effet, à bien observer, le système langagier du tambour ou du *nkúl* a pour fonctions essentielles d'éduquer, communiquer et informer l'homme *Bamvélé*. Il permet de savoir et de comprendre ce qui est important et nécessaire pour l'harmonie des hommes en communauté mais aussi pour leur devenir. Voilà pourquoi l'information ou la communication du message peut susciter chez celui qui l'écoute un élan d'admiration, de colère ou de joie. Par le biais du tambour (*Igwolõ*) à travers son système langagier, qui véhiculait, transmettait des messages/ informations aux familles, tribus, clans et villages éloignés. Dans cette évocation éducative, le joueur d'*Igwolõ* permet de découvrir les joies immenses de certaines danses. Cette idée est illustrée dans ces propos de Ndjang

*En écoutant raisonner le nkúl, le tambour bref les instruments de musique en général, en voyant la danse se dérouler et en écoutant les chants ; tout ceci me remplit de joie quelques soit les problèmes, les soucis, les frustrations, la colère, le stress qui m'accablent je suis libéré de tout cela. (Extrait d'entretien du 09/08/2022).*

Ceci renvoie à dire que la musique purifie et adoucit les mœurs. Les chants occupent aussi une fonction économique.

#### **IV.2.5. La fonction économique**

Comme dans tous les aspects de la vie du peuple *Ekang*, les échanges font partie intégrante des danses et des chants dans cette socioculture *Bamvélé*. *Nyassangalan*, *Bikok* et *Sima* pratiquées par tout les groupes sont des formes d'échange de bien entre les Hommes. Ici, les chants et danses se présentent comme un pacte pour la fortune. L'exécution de ces danses se déroulait comme suite : l'appel, l'offre et le retour. Dès l'arrivée de celui qui vient offrir les biens, il s'avance en esquissant quelques pas de danse et les personnes qui reçoivent ces biens chantent à l'endroit de celui qui vient offrir les biens. Exemple dans l'*Ayanga*, le chanteur improvise le nom de celui qui vient offrir les biens aux chanteurs ou aux batteurs d'instruments.

#### **IV.2.6. L'épanouissement de la femme**

La femme est à l'origine des chants et des danses dans la région *Bamvélé*. Son rapport à l'homme, qui plus est son époux, est un rapport de discrétion et de soumission lorsqu'ils sont en public. Elle s'adresse à lui sous une connotation méliorative. Elle trouve un moyen pour se faire entendre à travers l'acquisition de la liberté d'expression au sein des associations.

##### **IV.2.6.1. L'acquisition de la liberté d'expression**

La femme n'avait pas de rôle ou d'espace d'expression ailleurs que parmi ses compères. La femme fut marginalisée. Dans la région *Bamvélé*, la femme avait un statut secondaire et de nombreux interdits sociaux avant l'arrivée des hommes d'église. La femme ne devait pas manger la vipère, elle ne devait pas parler en public parmi l'homme. Elle fut réduite au silence et fut soumise à des multiples interdits. La femme ne prenait pas place ou était réunie les hommes encore moins tenir la voix parmi les hommes. Elle se tenait à l'écart, la tête baissée. A travers les chants et les danses, elle trouve une manière de s'épanouir.

En effet, pendant et après les cérémonies ou les activités comme les travaux champêtres, la tenue des palabres, les réjouissances pour une naissance ou un mariage, un enterrement, des funérailles et les fêtes de récolte, les femmes chantaient et dansaient.

La thématique des chants tournait autour de l'amour, la grandeur, et des misères de la femme au foyer. Ces thématiques sont résumées en ces termes d'Aye Avang: « *conseil en termes masqués aux jeunes adolescents ou à celles qui viennent de connaître une union conjugale* » (Extrait d'entretien du 04/08/2021 à Mendo). Ceci stipule qu'à travers la parole qui accompagne la mélodie, certains chants étaient une école pour la préparation de la nouvelle mariée à la vie de couple. Les danseuses du *Sima* par exemple, à travers l'initiation de ses membres, ceux-ci étaient capables de lancer n'importe quel sortilège en amour. Se qui n'est plus d'actualité aujourd'hui puisque cette *sima* ne dispose plus de membres alors elle est en voie de disparition.

Dans la socioculture *Bamvélé*, il ne faut jamais parler d'amour à une femme parce qu'elle ne te dira rien du tout. Mieux vaut lui demander de chanter. Les paroles chantées traduisent et reflètent leurs pensées. Certaines danses mettent la femme à l'abri de tout

soupçon. Les danses et chants ont permis aux femmes d'avoir leur liberté d'expression. Elles sont constituées en groupes de danse.

#### **IV.2.7. La fonction associative**

Les femmes sont longtemps restées marginalisées, elles trouvent dans la danse un cadre de regroupement et de solidarité. Ainsi, les danses pratiquées dans les différents groupes furent destinées à la distraction. Les femmes *Bamvélé* se réunissent en clan, en famille, en village pour s'exprimer à travers la danse et les chants. La plupart des villages *Bamvélé*, des associations de danseuses à l'instar de *Nyassangalang d'Ebanga*. Cette association parcourait des villages, des arrondissements, des départements, des régions jusqu'à aller en France pour distraire les populations. Les danseuses étaient accueillies, logées et nourries par leurs hôtes. Cette idée s'illustre dans cette maxime de Kinda Abanda lorsqu'elle affirme : « *Nous parcourions des villages pour danser dans les funérails, mariages, baptêmes, [...] Nous sommes allé jusqu'en France prester devant les blancs [...]* » (Extrait d'entretien du 12/08/2021 à Ébanga).

Le même esprit de groupe fut préservé par l'association des femmes agricoles *Nkôn koa* ou les femmes exécutent les chants et danses traditionnelles lors des rencontres.

#### **IV.2.8. La fonction liturgique**

Les chants et chorégraphies en milieu *Bamvélé* sont des célébrations liturgiques. Ils représentent une forme de sacralisation de la nature avant d'être célébré. Enfants, jeunes filles et garçons, hommes et femmes, passent des nuits, semaines voire toute une année entière à l'initiation afin d'apprendre les mystères de la nature, la vie et de la mort et les célébrations exotériques ceci à travers la danse du *Sima*. Ici, l'apprentissage des chants et des mouvements chorégraphiques pouvaient durer des mois ou toute une année. L'initiation à la danse *Sima* comportait plusieurs phases. L'apprenant prenait des mois voire des années de réclusion consacrée à l'apprentissage. Cette période est interrompue par des séances d'examinations des candidats ou celui-ci est appelé à évaluer son niveau de formation et son talent. L'exercice les plus difficiles autour de l'apprentissage est la restitution fidèle des chants et des danses. Le candidat est appelé à exécuter au minimum trois chants et ressortir les chorégraphies qui s'y accompagnent ; ceci pendant une durée d'une heure et demi environ.

Le mode vestimentaire ou l'esthétique vestimentaire inspirée des animaux (peau de bêtes) et les fibres végétales se mêlaient à des cérémonies exotériques. Abanda Ndé affirme : « *cet habillement et décoration du corps ne sont pas des choix au Hazard. Il y'a une connexion entre la cérémonie rituelle menée (intronisation du chef traditionnel), la nature, la danse et les ancêtres.* » (Entretien du 08/08/2021 à Mendon). C'est dire que le chant et la danse à travers le décor avaient une fonction bien précise et particulière, briser certaines incantations maléfiques. C'est à ce titre que les danseurs du *Sima* habituellement sont initiés dans une case sacrée suivi des massages qui pouvaient traiter n'importe quel sorcier menteur.

#### **IV.2.9. La fonction cathartique**

Le petit Larousse (1981 ; P.177) définit la catharsis comme étant « *la purification de l'âme délivrées de ses partions* ». Dans le cadre de notre étude, la catharsis est considérée comme le rétablissement, par le biais du chant, de l'équilibre psychologique rompu. Comme l'affirme Ongoum (1981; P.17) ; « *le verbe permet de se concilier les formes du bien, d'exorciser celle du mal et de maintenir l'équilibre des individus et de toute la communauté vaille que vaille* ». Cette purification peut être individuelle ou collective. Frustrer le *Bamvélé* peut rechercher l'équilibre dans le chant. Il en va ainsi de la pauvre jeune fille mariée dans la chanson *Minki'i* qui est toujours frustrée par sa belle-maman dans tout ce qu'elle fait.

L'équilibre collectif semble être la finalité essentielle de la chanson *Bamvélé*. L'atmosphère carnavalesque de ces fêtes autorise certaines licences tant au niveau des attitudes comportementales que de l'expression. Au cours de la danse des sociétés initiatiques, certains gestes sont autorisés (battements des mains, secouement de la tête et autre) et certains propos sont permis aussi. C'est ce qui permet aux membres de critiquer même le chef, de le tutoyer et même de l'insulter parfois. Les rites sont à l'actif de cette purification. C'est ce qui permet à la société de sauvegarder son équilibre par le respect de la morale et de l'ordre établi.

#### **IV.2.10. La fonction religieuse**

En région *Bamvélé*, les chants et les chorégraphies occupent une fonction religieuse. Car dans toutes les célébrations ecclésiastiques, quel que soit le type de religion (africaine, occidentale et ou asiatique), les chants et les chorégraphies occupent une place de choix dans le déroulement du culte. Chez les chrétiens par exemple, la parole de Dieu, l'évangile et les célébrations eucharistiques sont accompagnés par des louanges ou chants exécutés en langue *Bamvélé* et des chorégraphies qui s'en suivent et s'enchaînent. Chez les chrétiens catholiques, « *chanter et danser c'est prier deux fois* ». Ses chants de louange permettent d'élever les prières vers le ciel, d'exalter et de communier avec Seigneur en proclamant d'une seule voix.

Dans nos religions africaines, les chants et les chorégraphies sont au cœur des cultes. Car pour élever nos doléances aux ancêtres, pour offrir des sacrifices aux morts, pour évoquer les esprits de nature, les dieux, les génies, les forces cosmiques etc ; l'on fait toujours intervenir les chants et les chorégraphies. À titre d'exemple, le // *NYENGBE*// qui est une société secrète de femmes chez les *Bamvélé* est chargée du maintien de la paix sociale. Lors du déroulement du rite d'évocation des ancêtres, ces femmes chantent et dansent afin d'implorer ces derniers d'exosier leur vœux.

Dans le même ordre d'idée, certains instruments comme le médjang, le nkúl et le tambour à membrane sont utilisés dans nos milieux de culte (églises, chapelle, temples etc). Ceux-ci jouent le même rôle qu'en dehors de ces milieux. C'est-à-dire les soirées dansantes, les groupes de danse, l'ayanga, les cérémonies funèbres etc.

#### **IV.2.11. La fonction politique**

La politique porte sur les actions, l'équilibre, le développement interne ou externe d'une société donnée, ses rapports internes et ses rapports à d'autres ensembles. La politique est donc principalement ce qui a trait au collectif, à une somme d'individus, ou de multiplicité. C'est dans cet optique qu'au cours des cérémonies à caractère politique (miting, installations d'une autorité politique ou administrative, inauguration d'une infrastructure administrative, fêtes nationales ou visite d'une autorité ou élite dans la localité et/ou village etc) ; les groupes de danses sont présents et occupent une place de choix dans le déroulement des manifestations politiques. Comme illustration, lors du déroulement de la dernière campagne électorale dans les localités de MInta, Nanga-Eboko, Bibey pour ne citer que celles là, des groupes de danses (*BIKOK, NATCHIGAL, NKOULAYE, BEAU-PLUMAGE etc*) ont répondu vivement présent aux festivités à travers leurs prestations artistiques (chants et chorégraphies).

Dans cette circonstance, les danseurs adoptent un vestimentaire particulier : celle de la partie politique dominante dans la localité. Dans la plus part des cas, les danseurs portent sur eux des polos portant des informations du partie politique en question (logo, thème, nom du leader politique principal, slogan etc). Sur la couronne de plume sont pincés de petits drapeaux aux couleurs nationale et ceux du parti politique ainsi qu'autour des titus.

En définitive, les chants et chorégraphies chez les *Fang-Beti-Bulu* en général et chez les *Bamvélé* en particulier sont un élément essentiel du patrimoine culturel. Ils sont l'expression vivante de la philosophie et la mémoire de son évolution. Ils témoignent d'une immense connaissance. Ils révèlent une grande diversité de tout un peuple, une richesse inestimable sur le plan symbolique, mystique et spirituel. Ils constituent à la fois une histoire symbolique, une forme de méditation, un art de spectacle, un passe-temps distrayant, un jeu, un sport, un art de vivre, une thérapie, un langage universel, une manière d'exprimer intensément les rapports de la nature, avec l'homme et la société ; avec plus de force que le geste, plus d'éloquence que la parole, plus de richesse que l'écriture parce qu'il exprime ce que l'être humain pense au plus profond de lui-même. Ces chants et danses sont l'expression de la vie et des émotions permanentes (joie, amour, tristesse, espoir etc). Il se peut avoir de musique en pays *Bamvélé* sans émotion. Elle raconte l'inexprimable, les danses sont un lien entre le corps, la tête et le ciel. Senghor renchérit en disant (1964 ; P.96) :

*Qu'en Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses. Si le verbe l'a suivi, ce n'est pas le verbe parler, mais le verbe chanter, rythmer, donner, chanter, porter les masques constituent l'art total, un rituel pour entrer en relation avec l'invisible et créer le visible.*

Comme on peut le constater, les chants et chorégraphies en Afrique noire en générale et chez les *Bamvélé* en particulier, ont toujours fasciné, car ils ont une signification bien précise, il n'y a pas de place pour le hasard, tous les chants et danses sont vécus intensément et sont le reflet d'un état d'esprit bien particulier. A chaque moment de la vie quotidienne, ils sont utilisés pour raconter, communiquer, ou pour vivre. Ils sont une composante essentielle de la vie sociale. Ils font partie de la vie quotidienne des villages *Bamvélé*, ils sont complémentaires, intégrés aux activités quotidiennes. Toutefois l'expression musicale chorégraphique en région *Bamvélé* ne s'est toujours pas développée de manière authentique,

mais en concordance avec d'autres aspects tel que celui des costumes ou ceux des accessoires et des instruments de musique.

**CHAPITRE V**  
**ESSAI D'INTERPRÉTATION**  
**ANTHROPOLOGIQUE DES CHANTS ET**  
**CHORÉGRAPHIES**

La présente réflexion se veut une esquisse de lecture ethno-Anthropologique des données ethnographiques obtenues sur les chants et chorégraphies. Tout cela vise à mettre en lumière, le contenu latent des données collectées sur le terrain. Les chants et les chorégraphies sus-dessus mentionnés, relèvent de la culture orale ou mieux de la production immatérielle provenant du génie créateur de l'homme. Ces chants et chorégraphies font partie intégrante du mode de vie des peuples de la zone forestière en générale et des *Bamvélé* en particulier. Vu leurs multiples fonctions, l'expression musicale chorégraphique porte en elle des symboles et des significations pouvant être considérés au sens Edjenguèlè én comme « *un fait culturel* », d'où l'importance de ce chapitre.

### **V.1. L'essai d'interprétation**

L'interprétation des chants et chorégraphies se fera à partir d'un cadre théorique. La théorie par excellence n'est rien d'autre que l'ethnanalyse ou l'ethno-anthropologie de Mbonji Edjenguèlè. Cette théorie repose sur une trilogie des principes à savoir: la contextualité, l'holisticité et l'endosémie culturelle. En plus de l'ethnanalyse, nous évoquerons les principes de l'épistémologie africaine.

#### **V.1.1. L'unité de temps et d'espace**

La contextualité prend en compte deux commodités à savoir : l'espace et le temps. La pulsion au cœur semble définir le temps et l'espace, comme un fil tenu depuis l'origine et retournant à l'origine en passant par l'instant présent. Le temps, unique et non figé, est très dense. Le passé, le présent et le future ne font plus qu'un. Leur fusion est recherchée et est nécessaire à l'exécution des chants et des chorégraphies. Les danseurs doivent pouvoir s'oublier, perdre leur identité et se fondre à l'unité du groupe. L'espace dont il est question ici n'est rien d'autre que l'espace scénique ou la piste de danse bien délimitée. Il est interactif, c'est-à-dire un échange entre les artistes et l'assistante. D'autre part, la pulsion du danseur définit l'espace et le temps. Cette pulsion comme le souligne Nganou (2007 ; P.67) dans sa thèse de Doctorat « *permet au corps de s'abandonner dans l'espace ainsi définie [...] Elle invite à danser ici, maintenant et pour toujours, avec tout son âme* ». Ainsi, les chants et chorégraphies interviennent dans tous les domaines de la vie quotidienne des individus ; mariage, thérapie, éducation, communication, économie et bien d'autres.

### V.1.1.1. L'unité de temps

La réalité de tout mouvement prend un certain temps. Le temps fait alusion au tempo, aux variations rythmiques, à la durée de la chorégraphie et du chant, à la façon d'occuper le temps, soit de manière lente et continue, soit à l'alternance de pause et accélération. Ainsi, selon Ngohsadjio Eyigla (2018), deux notions peuvent être distinguées selon l'unité d'organisation temporelle.

La structuration matricielle basée sur la régularité de la pulsation et qui s'apparente à la structuration musicale. Ces différents éléments sont considérés internes ou externes selon que la structure du temps émane du mouvement du danseur, sans accompagnement ou qu'elle soit sous-jacente à un accompagnement sonore ;

La structuration non métrique basée sur la durée qui contrairement à la pulsation a une valeur relative. Les éléments qui la constituent sont identifiés en temps de vitesse.

### V.1.1.2. L'unité d'espace

L'espace est représenté par les dessins tracés sur le sol, par les chiffres, les déplacements du corps, les mouvements des membres et les formes que prend le corps lorsqu'il est en mouvement. Il concrétise et symbolise l'univers qui entoure le danseur. Il règne des forces et vive des choses et êtres proches ou loins, qu'on peut lutter.

L'espace appartient à celui qui la modifie. Tout geste modifie l'espace et le signe qu'est le geste s'inscrit dans l'espace qui entoure le danseur. S'il est constaté comme une entité palpable et non comme un vide, le simple geste établit ainsi un rapport avec ce qui est à l'intérieur du danseur et ce qui lui est externe.

Pour Ngohsadjio Eyigla (2018), deux acceptations peuvent être attribuées au concept d'espace: « *l'espace proche et l'espace général* ». L'espace proche est la zone spatiale qui entoure immédiatement le corps qu'il soit sur place ou en déplacement. Les limites de cet espace peuvent être délimitées par l'allongement maximal des segments autour du corps. L'espace général quant à lui, est défini par l'aire disponible pour le mouvement. Il est fortement influencé par l'endroit où se trouve le danseur.

### **V.1.2. La globalité des chants et chorégraphies**

L'holisticité pour parler comme Lévi-Strauss cité par Mbonji Édjenguèlè (2005; P.92) renvoie à la « totalité ». Pour Mbonji Edjenguèlè (2005), l'holisme ou l'holisticité participe à la conception ou à la définition ethnographique de la culture comme totalité comprenant l'ensemble des institutions sociales inter-reliées. Les éléments sont inclus les uns des autres. Or, en pays *Bamvélé*, les chants et les chorégraphies font partie intégrante des éléments de la culture mettant ensemble des institutions et des phénomènes culturels. Les chants et les chorégraphies renferment la communication, favorisent les liens de mariage, la thérapie, le bien-être, la protection etc. Les chants et les chorégraphies sont au cœur de la vie quotidienne des individus. Car ceci nous permet de ressortir la définition ethnographique de la culture en ses différents éléments constitutifs en le considérant comme un « *tout complexe* ». Les danses apparaissent comme le reflet de l'ethnie, la civilisation, les croyances, la psychologie du peuple *Bamvélé*. Au vu de tout ceci, les chants et les chorégraphies exercent leur influence sur la culture et la société *Bamvélé* ; leur incidence est évidente et quantifiable. Ils s'appliquent sur divers aspects de la vie sociale : santé, prospérité, bien-être, protection, communication, rite etc.

### **V.1.3. Endosémie culturelle des chants et des chorégraphie**

Toute culture est unique en son genre et a ainsi ses spécificités. Pour comprendre son mode de fonctionnement, il est très important d'aller en profondeur dénicher l'aspect latent des pratiques culturelles en cours dans cette socioculture. D'où la notion d'endosémie. L'endosémie stipule que toute culture articule ses actes, ses pratiques, ses modèles de comportement autour d'une sphère de sens, un lieu de justification sociale évident ou à déchiffrer, sans laquelle et hors de laquelle la justification de tout trait culturel serait étranger à l'observateur.

#### ***V.1.3.1. La pratique des danses traditionnelles***

C'est une danse pratiquée pieds nus. Elle est exécutée à base de pas glissés, de pas trainés. On tape les pieds sur la terre, les genoux fléchis, le dos en avant. Le battement des mains, des pieds qui martèlent le sol, les sauts et les ondulations sont aussi utilisés. C'est une danse qui requière une grande agilité du corps. Les acrobaties et les sauts s'appliquent surtout aux garçons. Quant aux filles, leurs spécificités, c'est plutôt les pas glissés, les déhanchés et

les positions toujours très pliées. Les plus traditionnels reposent sur un symbole fort qui est la forme géométrique du cercle. D'autres reposent sur la répétition et l'improvisation.

#### **V.1.3.1.1. Le cercle**

La plupart du temps, les danseurs forment un arc de cercle qui a une connotation spirituelle ou sociale. L'arc de cercle ou le cercle est la disposition spontanée que prennent les danseurs sur la place du village ou les spectateurs des danseurs dans la même logique. Tierou cité par Pfouma (1999; P.167) expose la danse en forme de cercle en ces termes :

*Pour les africains, la danse en rond est un moyen d'élever les vibrations afin de se mettre au rythme de la nature. Elle symbolise la danse cosmique. Les ronds en Afrique ont un sens et une direction précise : elles vont des droites vers la gauche. C'est celui de la marche apparente des grands astres, le soleil et la lune. Ces danses constituent le reflète l'univers.*

Ainsi perçue, la danse en cercle véhicule la spiritualité du centre vers la périphérie et vice versa afin de transcender les émotions et les aspirations. Selon Tierou, les cercles habitent trois catégories : le « glo », le « caillo », le « gla », qui correspondent chacun à un stade différent d'évolution spirituelle.

**Le Glo** : le premier cercle, le plus large symbolise le monde. Dans ce cercle, les danses ont pour fonction l'intégration sociale. Les sons des danses de réjouissances populaires comme *l'Ayanga*. Elles incluent le divertissement, la convivialité, l'amusement, le défoulement, la fête. Ce sont des danses concrètes qui offrent une large place à l'approvisionnement.

**Le caillo** : le second cercle joue le rôle d'intermédiaire entre la spiritualité pure et le monde terrestre. Dans ce cercle, les danses ont pour fonction la transmission. Elles traduisent la symbolique et l'initiatique. Ce sont des danses anciennes spéciales, techniques, précises, modifiées qui obéissent à de règles dictées par la tradition.

**Le Gla** : le troisième cercle, le plus petit symbolise le spirituel. Dans ce Cercle, les danses ont pour fonctions de faire l'expérience suprême de l'existence humaine. Le gla ne peut exister que lorsque les trois cercles sont rassemblés. Le corps tient donc une place primordiale dans l'équilibre de l'individu. Les chants et les chorégraphies sont révélateurs d'une quête d'ouverture d'esprit et d'équilibre. En autres termes, les chants et les chorégraphies en région *Bamvélé* sont un mode populaire et sacré qui artent à le monde et qui fait bouger indifféramment les vieux et les jeunes. Ils apportent les possibilités de mettre en écho à la fois physiques, symbolique, psychologiques et organiques de l'humain ou de la société qui en a besoin.

### V.1.3.1.2. *La Répétition*

Les danses en milieu forestier camerounais en général et chez les *Bamvélé* en particulier reposent sur la répétition. La répétitions du geste appris selon la tradition, c'est-à-dire non comme une simple imitation du maître, non plus comme une copie, mais une connaissance parfaite du geste, par un apprentissage, un perfectionnement, une maîtrise, qui laisse les danseurs libres à l'intérieur de leur technique, d'improviser et de répondre à des gestes admis à l'appel du cosmos selon leur inspiration. Le danseur traditionnel *Bamvélé* est en perpétuel dialogue avec le cosmos et comme tout langage, il respecte les « mots », mais il improvise, crée sa « phrase ». On reconnaît à travers ces préceptes les principes directeurs de l'*Ayanga à nzàl* et la donnée fondamentale inhérente à tous les arts en Afrique: la liberté.

La répétition est une des règles fondamentales, elle est une loi universelle. La nature se répète ou mieux les phénomènes naturels se répètent, l'éternel recommencement des saisons reste l'exemple le plus instructif. D'où le thème de la circulation qui renvoie inévitablement au cosmos. La nuit et le jour obéissent à la même règle. L'homme quel que soit sa nature, ses origines est obligé de se répéter pour vivre. Le but de la répétition est d'exciter le goût, ensuite sensibiliser l'être. Pour cela, il doit d'abord avoir une meilleure compréhension et une pénétration profonde de l'âme.

En région *Bamvélé*, chaque danse comporte un pas de base. Ce pas constitue les soubassements sur lequel le danseur construit. C'est à l'intérieur des temps qu'exige ce tremplin que l'artiste improvise. En milieu forestier, la danse ne s'apprend pas comme dans les pays occidentaux ; il y'a pas un professeur, des élèves ; quatre murs et un tableau. L'enseignement n'est pas dispensé comme dans les pays qui servent d'étalon de mesure ou plutôt, qui se sont imposés par la force, comme exemple à suivre dans tous les domaines, refusant par là le dialogue des civilisations. Les cours de danse ont toujours eu lieu et continu de se dérouler harmonieusement selon la méthodologie propre à la civilisation orale *Bamvélé*. Méthode qui reste très proche de celle de la nature. Sur le continent du soleil, l'enfant s'initie à la joie de la libération de la vie par le mouvement, avant et après la naissance. À ce stade, tout se passe au niveau du rythme qu'il entend autour de lui, dans le travail, dans le ventre ou attaché au dos (piler, tourner, cultiver soulever etc), dans les manifestations et les fêtes ayant lieu très souvent ; les rythmes se répètent et prennent une place importante dans l'univers culturel de l'enfant. La mère le berce, la mère esquisse quelques pas de danse et chante pour lui, lorsque l'enfant commence à marcher, on bat rythmiquement les mains pour le faire danser, la mère danse avec lui dans les bras. Selon Mendo Ze (2003 ; p. 118), «*la répétition*

*consiste à employer plusieurs fois le même tour soit pour le simple énoncé du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion ».*

Afin d'exprimer la dimension profonde de la danse au Cameroun, Mveng (1971 ; P. 5), dans l'introduction des danses camerounaises, la danse camerounaise est une école où l'on apprend à vivre. Il souligne en ce sens que :

La danse est une école de vie. Dans les rites initiatiques, c'est en dansant qu'on apprend le mystère de la vie. L'homme y accède avec crainte et tremblement, au sanctuaire de la liberté, c'est-à-dire de la responsabilité. L'homme y modèle son corps ; il façonne son pied à la marche, son bras au travail et à la hâte ; sa bouche à la parole et au chant. Il apprend la maîtrise de soi dans ce langage de dignité qui a nom gestes et attitudes. Voilà pourquoi cette danse est une école d'humanisme et une école de spiritualité.

L'auteur nous fait découvrir par là une facette assez particulière de la danse africaine en générale et camerounaise en particulier, qui permet aux danseurs d'intégrer sa façon subtile mais certaine, les valeurs de la citoyenneté.

Ne dit-on pas que l'enseignement est l'art de la répétition ? Dans la civilisation orale, la répétition est l'une des règles fondamentales qui régissent l'enseignement traditionnel. La répétition en tant que procédé rythmique dans la littérature orale, provoque l'attention, ici, le rythme ne se ressent pas seulement du côté du récepteur, mais aussi de celui du récepteur. Pour son harmonie sonore, elle embellit le discours qui se dote d'une fonction ludique pour les interlocuteurs et parallèlement, elle se révèle être une forme d'insistance aux allures emphatiques. Il permet une compréhension mutuelle et harmonisation des attitudes entre l'émetteur et le récepteur, d'où la pertinence de la cadence dans le rythme. C'est une loi de la nature contre laquelle la raison ne peut rien. Elle a pour but de polariser l'attention, d'exciter le goût de sensibiliser l'individu. Il est certain que la majorité des chorégraphies ne sont pas codifiées, mais l'apprentissage des chorégraphies traditionnelles de manière générale, passe par la répétition qui se trouve comme un élément fondamental en suivant les méthodes propres de la civilisation restant ; méthode qui reste proche de la nature. Les danses et les chorégraphies qui sont un art sont une école de création et de répétition. Ceci se vérifie à partir de l'apprentissage jusqu'à la maîtrise de la chorégraphie de base. Tout chercheur qui ignore la répétition, est voué aux spéculations. La répétition des actes concrets édifie l'homme à la sagesse de la nature.

#### ***V.1.3.1.3. L'improvisation***

Du point de vue de l'innovation et de la créativité, la danse traditionnelle se nourrit de l'improvisation et des répétitions à partir de ses mouvements de base. Improvisation parce qu'une même danse exécutée deux fois de suite par le même danseur ou des interprètes

différents n'a que son ou ses mouvements de bases qui restent identiques. En effet, l'artiste se concentre, s'intériorise, s'enveloppe de sa musique intérieure et de celle du percussionniste, « paraphraser » chacun des mouvements de base dont l'enchaînement constitue la danse, les embellis, les amplifie les grossis, les développe au gré de son inspiration et les exploite au maximum. C'est donc une liberté créatrice, une pensée qui progresse et qui peu à peu, se précise.

En négro culture, l'improvisation revêt une autre signification, voire un autre enseignement. Le même chant exécuté deux fois n'a que son thème qui reste improvisé, c'est ajouter quelques chose de plus à l'humanité. C'est prendre part à la création qui est incessante, continuer sans fin. C'est aussi composer sur le champ et sans préparation. Néanmoins, nous ne prenons pas les sens péjoratif de l'improvisation dans le cas des chants et des chorégraphies. Elle est une liberté créatrice, c'est l'image d'une pensée qui cherche, qui progresse et qui peu à peu se précise. L'importance de l'improvisation est sur le plan du développement du sens et du rythme, de la créativité et de la prise d'initiative et de décisions. Le rythme de la musique entraîne le danseur à reinventer, à recomposer, à interpréter à sa manière la principale chorégraphie à son tempérament ; meilleur équilibre entre son physique et son intellect.. Improviser c'est faire preuve de maturité intellectuelle, en effet, la présence de plusieurs danseurs au cours d'une fête l'émulation qui favorise l'improvisation. La création spontanée pousse le danseur à une gymnastique d'esprit très enrichissante, de même pour improviser, le danseur doit s'appuyer sur l'ensemble des pas et figures déjà maîtrisés. Chaque élément du groupe ou mieux de la foule crée de nouvelles figures pour se satisfaire. C'est ici le résultat d'une gymnastique d'esprit que le chorégraphe est astringent, en appuyant sur l'ensemble du chant et des figures déjà connus. De même qu'un individu fait appel à sa mémoire, pour résoudre un problème grave. De manière globale, les règles du commandement reviennent aux personnes qui prennent des initiatives malgré la règle soumise par la norme. Improviser c'est faire preuve d'indépendance dans ses actes et dans ses pensées, de maturité intellectuelle et spirituelle dans les limites des règles préétablies.

L'improvisation disparaît après chaque figure de danse, la chorégraphie demeure. C'est elle qui survit aux épreuves du temps et de l'espace, l'improvisation meurt avec la disparition de chaque danseur, elle cesse de vivre à la fin de chaque figure. Sa richesse est fonction de l'humeur de l'exécutant, elle est alors sujette aux joies, et aux peines du danseur et son état d'âme au cours de la danse. L'improvisation n'est jamais continue dans l'exécution d'un chant. Elle est fonction de l'inspiration de l'imagination créatrice de l'artiste, elle a des moments de flux et de reflux. La chorégraphie sert de pont entre deux improvisations. Pour

transcender la chorégraphie, il faut bien la maîtriser. C'est une façon pour le danseur de prendre conscience de l'équilibre qui s'installe entre son psychisme, son physique et son intellect ; la personnalité du danseur et les tendances profondes.

Chez les *Bamvélé*, l'improvisation ne vient pas, comme dans certaines cultures, uniquement de la spontanéité ou de l'instinct, mais plutôt de la gymnastique intellectuelle de l'improvisateur qui s'exerce sur un sujet donné, connu de tous. L'assemblée ou les acteurs de la critique jugent en connaisseur. L'improvisateur ne doit jamais perdre de vue le canevas du sujet. Il doit improviser le mouvement de base de la danse. On peut dire que son travail d'improvisation est commandé par la structure des mouvements de base de la danse qu'il exerce.

### ***V.1.3.2. La conception ontologique, esthétique et principes de bases des chants et des chorégraphies***

En Afrique noire, la danse est une école de vie ; car, c'est en dansant qu'on apprend les mystères de la vie.

Nous entendons par « *principes de bases* » les positions ou dispositions premières et fondamentales autour desquelles s'articule toute danse. On les retrouve totalement ou partiellement dans tout le département de la Haute-Sanaga et chez tous les peuples forestiers, quelque soit l'influence du milieu naturel. Ces inventaires selon une classification empruntée à Zogo Tsanga (2010), sont régis par quelques principes fondamentaux que sont : le principe de l'unité, le rapport à la réalité, le principe de continuité, le son, la catégorisation et le principe d'initiation.

#### ***V.1.3.2.1. L'Unité du corps***

Très souvent, dans les danses traditionnelles des peuples de la zone forestière et surtout chez les *Bamvélé*, quelque soit le nombre de danseurs, disposés en cercle pour la plupart du temps, ils forment tous un seul et même corps, dansant tous du « même pied », chantant tous d'une seule bouche. Le public généralement actif et complice, intègre ce corps en marquant la pulsion par le frappement des mains, des pieds ou autres accessoires percussifs. Il ne s'agit pas d'exécuter le même mouvement à côté de l'autre, il s'agit plutôt de fusionner avec l'autre. L'esthétique plastique ne rentre pas en ligne de compte de la danse. Il convient de faire corps avec le groupe en exprimant le même vocabulaire gestuel. Le *Koulaye* par exemple se danse assis sur un tabouret effectuant des mouvements avec les bras et les pieds en tournant sur elles même.

### V.1.3.2.2. *Le rapport à la réalité*

L'idée des danses et des chants chez les *Bamvélé* se vit comme une réalité et non plus un phénomène du monde comme certains ethnologues tendent à le réduire.

**L'expressivité :** le corps humain devient un « véhicule » capable de transporter et d'incarner tous les esprits, animaux, végétaux et éléments (vent, eau, air, terre), du passé, du présent et du futur. Le corps ainsi habité, exprime ces esprits. Le danseur se doit de lâcher prise et de laisser émerger ce qui est. On ne fait pas une représentation mais on représente un esprit ou un élément, ou l'incarne. La seule réalité qui compte est celle de l'élément présent.

En dehors de ses contextes sacrés, la danse est avant tout expression et communication en dehors du verbe. On danse en région *Bamvélé* pour exprimer sa joie, sa peine, pour compatir à la peine de l'autre, pour apprendre et mémorise. Il nous est arrivé à plusieurs reprises d'assister à l'annonce d'un décès, ou l'annonce de la nouvelle en commençant par danser quelques instant en fredonnant des mélodies et en pleurant et son interlocuteur pleure à son tour avant de s'informer de l'identité du mort en question. On réalise par la suite qu'il s'agit d'un inconnu qui portait le même nom de la famille alors la maisonnée se calme instantanément après s'être agitée perdue quelques instants. Concernant l'apprentissage, il est fréquent que même dans les écoles en ville, l'apprentissage de la lecture ou des tables de multiplications se passent en rythme en chantant et en dansant sur sa table-banc d'écolier le rythme dans la vie quotidienne des *négro-bantou*.

**Le rapport à la nature :** Dans les mythologies africaines, l'homme a été créé en dernier après les autres créatures. En vertu de cela, il se doit d'être humble et respectueux vis-à-vis de ses prédécesseurs. Le don de la parole et de la pensée élaborée qu'il a reçu au détriment d'autres être (animaux et végétaux) lui impose un devoir de protection vis-à-vis de ces créatures.

Dans le même temps, compte tenu que les divinités sont les « *invités permanents* » Tiéron (1999) à la danse, le ciel ainsi que toutes les créatures de la nature sont présents au moins dans la conscience, quelle que soit la danse pratiquée. Beaucoup d'esprit sont symbolisés par la nature (esprit de l'arbre, de l'eau, du vent d'un animal etc) ou par les ancêtres qui se sont particulièrement distingués lors de leur vivant et chacun peut avoir son rituel spécifique et sa danse, son « *son* » (qui détermine le choix de l'instrument musical) et son rythme.

Dans la hiérarchie, les esprits qui vivent dans la nature sont intérieurs aux hommes et les divinités qui vivent au ciel, leur sont supérieurs. Pendant les danses rituelles destinées aux esprits, (en général pour donner leur clémence, leur protection ou leur aide), on communique

avec la nature tout en témoignant le respect aux divinités. Ainsi, le ciel, la terre les divinités, les ancêtres et le groupe sont « *présents* » dans la danse. L'esprit et les divinités inspirent tant la crainte et le respect que leur essence reste présentée même dans les danses profanes.

#### **V.1.3.2.3. *Le Son***

Les instruments à percussions tel que rependus, ne constituent pas les seuls instruments utilisés pour rythmer les chants et les chorégraphies chez les *Eking* les tam-tams, tambours, maravasses, les voix humaines, les cris (*oyenga*), les frappements des mains, le retentissement du sifflet et autres, font partir des sonorités que l'on rencontre dans les musiques traditionnelles. Ici aussi, il y'a communication avec la nature, la nature des instruments est végétale, animal et leur son répercute le plus souvent les sons de la nature : on « *communique* » avec la nature, on « *collabore* » avec elle. Chaque danse a ses sons et ses rythmes spécifiques. Ces rythmes sont des véritables codes qui donnent accès à une autre réalité, à un autre monde et appellent à des comportements gestuels précis. Le rythme révèle la mémoire corporelle. On ne réfléchit pas au geste quand on danse ; une fois installé dans la pulsation, le corps rentre dans le mouvement gère la succession des gestes ; ceci présuppose un apprentissage au préalable des chorégraphies, qui se fait tout au long de la vie.

#### **V.1.3.2.4. *La Tenue vestimentaire***

La particularité du costume du danseur vient du fait qu'il est doté de plusieurs symboles:

**La couronne de plumes** : en Afrique, les ancêtres et l'esprit sont représentés par les oiseaux. La danse patrimoniale étant initiatique, le danseur la tient du crypto-monde. Les plumes assurent la connexion entre le crypto et le phéno-monde.

**Le titus ou courte jupe en fibre de raphia (à zara)** : le danseur porte autour de ses hanches, sur les avant-bras et aux chevilles « *un titus* » en fibre de raphia. Le titus est rehaussé de peau de bêtes fauves : léopard, panthère, civette. Ces fauves représentent une armée prête à réagir en cas d'agression mystique.

**La posture du tronc** : Le tronc généralement nu le danseur décore son visage, ses bras et pieds de nombreux points ronds généralement blancs. Les points et ronds blancs représentent autant d'yeux faits pour voir et percevoir ce qui tourne dans le monde invisible. Suivant la symbolique des couleurs en négro-culture, le blanc est une couleur qui symbolise la mort et la pureté.

Pour le danseur de l'*Ikamga*, le corps est couvert de feuilles encore vertes. Selon la symbolique des couleurs en négro-culture, le vert symbolise la santé, le paiement, la paix.

Très codifiées dans les danses rituelles, le costume est relativement libre dans les danses populaires où il est accessoire. Bien souvent, le type de vêtements et la façon de le porter désigne assez clairement la catégorie sociale de l'individu. Pendant les événements exceptionnels, un élément d'apparat est nécessaire pour rappeler à l'assistance les personnes directement connectées ; cela peut être un anneau de cheville, un bâton de danse, une couleur de vêtement, une peinture corporelle, une coiffure spécifique, des bracelets et autres.

#### ***V.1.3.2.5. Le Rythme***

Pour Senghor (1964 ; P.219),

Expression de la vie et de la force, à la fois source et effet de l'émotion, le rythme est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'onde qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression pure de la force vitale.

Une telle révélation de la mentalité nègre explique pourquoi la vibration rythmique joue un rôle si grand. Elle intervient dans les mythes des créations, comme chez les *Ngala-Douala*, les *Dogons* et les *Bambaras* du Mali. Elle intervient aussi dans la conception métaphysique où elle demeure indissociable de la génératrice. Cette prédominance du rythme caractérise positivement une civilisation orale dans son essence et ses manifestations par opposition à une civilisation écrite.

Pour le peuple *Bamvélé*, le rythme n'est pas seulement dans la succession des jours et des nuits, des saisons ou inscrit dans les chants, les invocations, les messages, tambourinés. Il ressort avant tout dans la manipulation du corps dans la danse. On a pu dire, de celle-ci qu'elle était métalangage et métalangue. Elle l'est d'abord par les genres joués qui expriment symboliquement la fécondité ou la genèse, la continuité de la vie (danse en cercle) ou sa rupture et renvoie à la réalité cosmique suprasensible. Elle l'est ensuite par la soumission du corps des danseurs aux rythmes préétablis, des forces naturelles cachées, dans la forme symbolique.

#### ***V.2. La Signification culturelle des chiffres***

La culture humaine dans sa diversité historique et géographique a produit des quantités d'éléments importants dont elle entretient des rapports avec le chiffre 9. Ce travail nous a conduits à mettre en relation les chants et les chorégraphies et les chiffres 2, 3, 4, 5, 5, 6, 7,8 et 9.

- **Le chiffre 2 ou *BIBÁÁ***

Le chiffre deux (Bibá) est un chiffre formé du 1 plus 1 qui se sont intégrés en un seul chiffre. Le chiffre est la particularisation de la pensée divine en un être. Le 2 représente l'homme ; il est le chiffre de la dualité, non seulement masculin et féminin, mais de toutes les

complémentarités. Il renvoie à un principe de l'épistémologie africaine qui est la dualité fondamentale, complémentarité antagoniste, principes directeurs ou organisateur de la vie dans les cosmogonies négro-africaine. D'où le tableau :

**Tableau 6 : genre et musique traditionnelle en pays Bamvélé**

Eléments de musique	Sexes
chant	Femmes
chorégraphies	Femmes
instruments	hommes

Source : Michel Aurèle AVOM AVOM (10/08/2021) s

- **Le chiffre 3 ou *BILÁÁ***

Le 3 est un chiffre masculin. Le chiffre 3 représente alors l'ensemble d'organes reproducteurs chez l'homme à savoir : les deux testicules et le phallus. Le 3 (*bilá*) est de façon universel un nombre fondamental qui exprime un nombre intellectuel et spirituel aussi bien en dieu dans le cosmos et en l'homme.

Pour les chrétiens, le chiffre 3 symbolise l'unité divine: Dieu étant un dans trois. Trois sont les vertus théologiques exprimés dans la foi, l'espérance et la charité. Il représente le sommet de la hiérarchie divine, insondable qui transparait à travers les symboles. Il correspond à la trinité.

Chez les *Bassa* culturellement proche des *Bamvélé*, le chiffre 3 énonce le début de l'humanité, du cercle jaillit un bâton et une cavité. De la copulation de ses deux éléments, va naître l'enfant qui est le début de l'humanité. De même, chez les Dogons du Mali étudié par Marcel Griaule, le début du monde est caractérisé par l'union du dieu Amma et la terre qui est un élément féminin. De cette copulation émerge le chacal, symbole de difficulté du dieu.

Par contre, le chiffre 4 représente la féminité c'est-à-dire : les 2 petites et les 2 grandes lèvres de l'orifice vaginal de la femme. Or dans le système comparatif, le chiffre 4 est supérieur au chiffre 3 ce qui signifie que la femme est supérieure à l'homme c'est-à-dire que dans les chants et chorégraphies, les femmes sont le plus représentées et sont à l'origine des chants et de la composition des chorégraphies. L'addition de ces deux chiffres (3+4) nous donne le chiffre 7.

- **Le chiffre 4 ou *ÑIN***

Le 4 représente le chiffre sacré de ce monde, de la terre, des hommes. Il signifiait aux époques voisines de la préhistoire, le solide, le tangible et était un symbole incomparable de

plénitude, d'universalité et le terrestre. Il est le chiffre de celui qui embrasse tout, qui produit tout.

- **Le chiffre 5 ou BITÁAN**

Le chiffre 5 a une valeur de reminiscence c'est-à-dire mémotéchnique: nous avons 5 doigts de la main, 5orteilles et 5 organes de sens. Ce chiffre est dédié à l'humain et correspond aux cinq instruments utilisés pour rythmer les chants et les chorégraphies en région Bamvélé (*Bigwōlō, ngōm, bigba-gbaa, ilōlōng*).

- **Le chiffre 6 ou SAMÁN**

Six (*SAMÁN*) qui selon Ngohsadjó Eyigla (2018 ; P.124), est « *le chiffre de l'humanité* ». Il serait le sur-humain et la puissance. Il symbolise le mouvement de la lumière. Nous ajoutons à l'éternité ce qui n'a pas de fin, qu'on peut saisir, comprimer, retenir ou ce qu'on ne peut appréhender. Il peut être l'infiniment petit ou alors l'infiniment grand.

- **Le chiffre 7 ou ZAMGBÁ**

Le 7 représente la dualité fondamentale entre l'homme et la femme qui féconde les chants et les chorégraphies. Celui-ci correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes. Ngohsadjó Eyigla (2018 ; P.122), affirme que:

*Il symbolise un cycle complet et indique le sens d'un chagement après un cycle accomplit et d'un mouvement positif. Il représente la totalité de l'univers en mouvement dans son dynamisme total. C'est le nombre de péchés capitaux ; de sacrements ; de dons de Saint-Esprit. Il désigne la totalité de la vie morale et spirituelle, la perfection.*

Il est judicieux de comprendre l'organisation politique en Afrique noire. A titre d'exemple l'ancien Cameroun qui était divisé en 7 entités : KAMBONGO (Royaume Ngala-Douala), WANKONO (confédération Maka, Baya et Kaka), TIKAR (Royaume Bamoun, Sow etc), MOYEN-BIAFRA (confédération Bamiléké et M'bassa), SOW-LOGODIP (Royaume Bakoko et Sow), NANGA (confédération Militaire Beti Sanaga-Bafia) et BAS-BIAFRA (coféderation gérontocratique Bassa). Le 7 est aussi sémique politiquement dans le royaume grasfield. Comme illustration, les conseillers d'états du royaume Bamoun qu'appelle *Sambapakam*. Le Nkonkambia ou le groupe des 7 est le pouvoir judiciaire chez les Bamiléké. En région Bandjounette chefférie est divisé en 7 *djié* ou régions.

- **Le chiffre 8 ou MŌŌM**

Huit est le chiffre de l'équilibre cosmique. Il indique la renaissance et symbolise la résurrection, annonce le futur et la béatitude éternelle. Sur le plan traditionnel, il est le chiffre du Christ, constitué de deux cercles. Le cœur ou le centre du 8 est X de croisement, symbole du Christ.

- **Le chiffre 9 ou *ÍBOUO***

En ce qui est du chiffre 9, il correspond en ce qui concerne l'anatomie de l'homme au nombre de ses orifices naturels que sont: (2 yeux, 2 oreilles, 2 narines, une bouche, un anus, un orifice du gland chez les hommes et un orifice du vagin pour les femmes). Il exprime aussi l'origine du cosmos (les cosmogonies), l'origine du monde. Au terminus, il renvoie à l'absolu, c'est-à-dire ce qui a créé tout donc Dieu. Le chiffre 9 représente d'après Biyogo cité par Abouna (2017 ; P.224), « *le nombre d'entité de la personne humaine chez les Kémita* » et qui structure la *Ba* catégorie fondamentale de la pensée égyptienne : *ba* qui veut dire l'âme, *ren* le nom, *shout* c'est l'ombre, *knaidit* (le boule) *khal* qui renvoie à la partie périssable du corps, *ahk* (composante immatérielle après la mort), *sekhem* ( la puissance de réalisation), *sahul* qui désigne le corps spirituel et *ka* (énergie double). Dans le domaine de la médecine, 9 représente le nombre de mois de gestation humaine c'est-à-dire de la vie intra-utérine de l'homme. Abouna (2017). Le chiffre symbolise le pouvoir mystique, l'union de la femme et de l'homme qui féconde les chants et les chorégraphies. C'est un chiffre sacré, représentant la totalité et la plénitude.

Il est pertinent dans la compréhension des organismes politiques négro-africains. Le chiffre 9 est constitué du chiffre 5 symbole de la masculinité et du chiffre 4 symbole de la féminité, dont le mélange est très important pour générer ou donner la vie. 9 personnes sont sorties de la grotte sacrée (Ngog Lituha). Chez les Bamvélé, c'est un chiffre complet. Le *Bamvélé* sait que la durée de l'enfant dans le ventre de sa mère est de 9 mois.

Au demeurant, les chants et les chorégraphies relèvent de l'anthropomorphisme ; c'est-à-dire qu'ils sont anthropomorphes c'est-à-dire au corps humain.

### ***V. 3. La symbolique des couleurs dans les chants et chorégraphies***

La symbolique des couleurs a une lecture anthropologique, chez les négro-africains en général et en milieu *Bamvélé* en particulier. En voici la symbolique de quelques couleurs rencontrées dans l'exécution des chants et des chorégraphies :

- La couleur blanche est le symbole de la mort et de la pureté (décoration faite par les danseurs sur des pieds et visage);

- La couleur rouge renvoie à la vie et l'effort fourni (vestimentaire des danseuses de *Koulayé*) ;
- La couleur verte : couleur de la santé, l'apaisement, de la paix et la végétation verdoyante ;
- La couleur marronne : symbole de la terre africaine.

#### V.4. Les danse et les activités économiques chez les *Bamvélé*

Plusieurs activités économiques sont menées par les peuples de la Haute-Sanaga en général et en particulier par les *Bamvélé*. Ces activités sont très souvent représentées dans les chorégraphies à partir d'un ensemble d'objets utilisés par les danseurs autour de la prestation. D'après N. Jean-Léon, Président fondateur du *Bkok* de Meba :

En dehors des tam-tams et des tambours que nous utilisons pour rythmer la danse, nous dansons avec des nasses, des lances, des machettes, des houes, des arcs, des armalettes, des hôtes, des calebasses, des paniers...Qui sont des chorégraphies retraçant la vie socioéconomique des peuples de la Haute-Sanaga. (Extrait d'entretien du 10/08/2021 à Meba).

Tous ces objets renvoient à une activité particulière menée dans la socioculture. Lorsque la danse est exécutée avec les machettes, les danseurs représentent la période de défrichage. La houe et les hôtes (*akanda*), petits paniers (*mi nkun*) interviennent pour démontrer la saison des semailles. Les nasses quant à elles symbolisent la sécheresse, c'est-à-dire la période de pêche (*alok*). Les lances, les arcs et les flèches utilisés lors de la danse renvoient à la chasse. Les hôtes sur les dos des danseurs renvoient aux récoltes. Celles-ci sont utilisées pour les transports des produits agricoles.

En clair, les chorégraphies retracent la vie économique qui se déroule dans la localité *Bamvélé* dans la Haute-Sanaga (la pêche, la chasse, l'agriculture et les jouissances). Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle la danse apparait comme le reflet de l'ethnie.

#### V.5. Lecture anthropologique des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé*

Cette sous-partie sera essentiellement focalisée sur la signification culturelle des chants et des chorégraphies. Si tout fait culturel est total, le souci ici, serait d'avoir un regard globalisant sur les chants et les chorégraphies qui sont un élément culturel en interrelation. Ceci se fera à la lumière de la connaissance négro-africaine.

##### V.5.1. Le **Pan-vie de la danse**

L'art de la danse se décline sous plusieurs formes en Afrique noire : le rythme, le son, le geste, le mouvement, la parure et l'esthétique instrumentale. La danse ou chorégraphie africaine naît de l'union intime du son et du geste, du mouvement et de la musique, du mythe

et du rite comme un enfant naît de l'union intime de l'homme et de la femme. En Afrique, danser et chanter c'est vivre, c'est aussi donner la vie. En effet, les métaphores ésotériques de *doo* et de *plé* sont respectivement femme-homme, femelle-mâle, vagin-phallus.

En effet, quelle que soit l'attitude adoptée par un artiste africain, au départ de l'exécution d'une danse traditionnelle quelconque, il reviendra ou empruntera presque toujours un à plusieurs mouvements de base. *Dooplé* constitue un véritable noyau autour duquel gravite d'autres mouvements de base comme:

**Sounple** : encore appelé *somplé* signifie littéralement : cours pilon. On retrouve *plé* : cours, bourge, danse, symbolise la force visible et invisible, l'énergie populaire.

**Djiétéba** : composé de *Djié*, sentier et de *teba* conduire, mener, est une invitation à la danse : vient danser sur le sentier, sur la piste.

**Duondo** : on retrouve *Doum*, qui veut dire coquilles d'escargots et de *Do* battre d'où percussion. La danse est dans la dernière spirale, le troisième cercle concentrique, le plus spirituel, et il essaie en quelques sortes de s'y fixer et d'y résister le plus longtemps possible mais il ne peut résister longtemps.

**Tchinkoui** : il est composé de *tchin*, qui signifie faire des tranches et de *kouin*, corps, le *tchinkouin* exprime la tentative de sublimer le corps, d'affirmer le corps enchaîner à la terre, de s'en séparer en tranche.

**Kouitchin** : on retrouve *kou*, le corps, *koui*, l'âme et *tchim* : coupé ; dans le mouvement précédent, tentait de s'affirmer pour se fondre dans l'âme, dans celui-ci, le corps se coupe, s'arrête, fait redescendre le danseur, le revenir sur terre.

**Zepié** : est composé de : *ze*, balancer, *péé*, la fibre du palmier, symbole du lien entre Dieu et l'homme.

**Nèò** ; c'est l'état d'argile, la position d'où l'homme vient et où il retourne, sa position habituelle lorsqu'il ne danse pas. C'est l'homme lié à la terre.

Source intarissable d'inspiration et force dans laquelle puisent abondamment les artistes africains, tant sur le plan esthétique que technique, *dooplé* est incontournable dans la pratique de la danse traditionnelle africaine. *Le dooplé* c'est le secret de la vigueur des pieds et des jambes des danseurs et danseuses africains. Senghor (1984) le dit bien « *nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent avec vigueur en frappant le sol dur* ».

C'est par le *dooplé* que les chanteurs africains sont passés maître de danse, l'art de faire vibrer le corps (les hanches, la tête, les pieds, les bras et les yeux). Il a fait d'eux des véritables spécialistes hanchements, des déhanchements, mouvements pelviens ainsi que de très grandes virtuoses dans la pratique des chants et des chorégraphies qui nécessite peu

d'espace et celle qui s'exécute en reculons. Doople réplique la beauté du jeu des jambes des africains, jeu et beauté qui ont fait dire à Nyabone ces paroles mémorables : « *Les danseuses dansent avec tout le corps, les yeux, elles dansent avec les calebasses, les houes, les hôtes, paniers, machettes toutes sortes objets prouvent rendre la chorégraphie belle.* » (Entretien du 10/08/2021 a Meba).

### **V.5.2. La Plasticité des chants et des chorégraphies**

La plasticité renvoie ici à la capacité des chants et des chorégraphies à changer de situation selon la circonstance. D'où le principe de l'être-soi et l'être-autrui. Par la même occasion, il ressort que l'actualisation/ potentialisation des fonctions ou rôles de chants et de chorégraphies ; chaque situation de la vie de l'individu. Les chants et les chorégraphies interviennent dans tous les aspects de la vie quotidienne du *Bamvélé*.

Quelle que soit la circonstance, les chants et les danses que nous exprimons au quotidien ne sont plus de simples chansons vides de sens, mais ils sont pleins de sens et de significations, à une autre diminution. Dans le déroulement du rite de mariage traditionnel par exemple, le chant favorise l'union entre deux conjoints, deux familles, deux villages et deux ethnies. C'est à travers les chants que le nouveau couple réalise le jour du mariage aux yeux de tous.

Quant au principe d'actualisation et de potentialisation de l'expression musicale chorégraphique, celui-ci stipule que, les chants et les chorégraphies font partir de la tradition orale (éléments de la culture), remplissent plusieurs fonctions ou rôles dans la vie de l'individu. Dans un mouvement multi symbolique, les chants et les chorégraphies se comportent comme des acteurs sociaux à la fois le père, la mère, le fils, les éducateurs, les poètes, les thérapeutes, la famille, les conseillers etc.

En effet, l'orchestre patrimonial est la symbolique de la famille africaine. Le père qui coordonne tout comme le *tambour* ou *Dia* qui entonne la danse. Il est secondé par la mère dont le *Nkúl mère* ou *Nyang igwōlō* qui joue de manière invariable. Les instruments fils se partagent entre eux les rôles de tambour père et quelques du *Nkúl* mère. Le tambour établit un dialogue entre les différents instruments.

### **V.5.3. La Complémentarité antagoniste**

Il convient d'affirmer avec Mbonji Edjenguèlè que : chants, danses et paroles poétiques qui sont le fondement de nos vies, sont inséparables chez le négro-africain ; pour le négro-africain le concept de musique est cryptique, il renvoie obligatoirement à un chant, une danse et à des paroles poétiques. Ces trois concepts sont indissociables. Ce qui fait de la

musique une communication à part entière, il s'agit d'une communication transcendantale (communication qui s'adresse à des personnes d'ordre cryptal).

Les chants et les chorégraphies en tant que culture orale, immatériel, sont en interrelation avec la communication dans la mesure où entre la communication et la culture, il y'a complémentarité. L'un est inclu dans l'autre, mais les deux se servent mutuellement.

En effet, la communication est une manifestation de la culture immatérielle. Pour rendre visible la culture, celle-ci s'appuie sur la communication. Par conséquent, la culture s'exprime à travers les chants et les chorégraphies qui sont une communication à part entière en négro-culture en général et chez les Bamvélé en particulier. Celle-ci se fait sous deux formes: le premier est vertical encore appelée phéno-communication ou communication ordinaire. La dernière quant à elle est horizontale ou cryptale. C'est la communication avec le monde-cryptal, les forces de la nature, les ancêtres, les génies, le cosmos etc.

#### **V.5.4. Lecture Anthropologique du *Nkùl* et du tambour**

Sur le plan symbolique, le *Nkùl* et le tambour à membrane chez les *Ekan* en général et dans la région *Bamvélé* en particulier, consacre les organes phonatoires de l'être humain. Le *Nkùl* ou *igwōlō* représente un homme couché sur le dos la bouche ouverte en signe de communication. Pour le faire parler, on le bat sur cette bouche à l'aide de deux baguettes en bois dur. Les, deux baguettes en bois symbolisent la dualité fondamentale, la bipolarisation de l'univers ; car tout évolue en couple en paires et en harmonie.

#### **V.5.5. Les chants, les chorégraphies et la transmission culturelle**

Les chants et les chorégraphies apparaissent comme des éléments constitutifs de la culture. C'est à travers ceux-ci que la culture se rend viable et se manifeste. Dans la région Bamvélé, les chants ne sont pas exécutés ex-nihilo et la danse ne se pratique pas par plaisanterie. L'on chante et danse pour soit pour exprimer un sentiment, une émotion, pour transmettre un message quelle que soit la nature du message, pour communiquer et pour éduquer.

##### **V.5.5.1. Les chants comme transmetteurs des valeurs culturelles**

Dans la communauté *Bamvélé*, les chants s'exécutent en langue *Bamvélé* ; à travers les chants exécutés, les populations communiquent entre elles (pheno-monde), communiquent avec la nature, les divinités, avec les morts, les génies brefs avec le monde cryptal. Les Bamvélé communiquent au moyen des chants afin d'envoyer des messages d'alertes, douloureux, gais et des rendez-vous interpersonnels. Lorsqu'il survient un dysfonctionnement au sein de la communauté (malheur, épidémie, faim, mort, malédiction etc) les chants sont

exécutés à l'honneur des ancêtres, les forces de la nature dans le but de rétablir l'ordre social, le bien-être, et ou la protection de la population. Les chants sont aussi exécutés pour remercier les ancêtres de leurs bien-faits (récoltes abondantes, santé, victoire et autre). Nous pouvons lire dans les propos de Ngali

Quant le malheur doit survenir dans le village, nous chantons beaucoup pour prévenir la population et leur mettre en garde. Si le problème dépasse les membres de la communauté à résoudre, nous invoquons les ancêtres à travers les chants de nous venir en aide. Assi après une année passé qu'il y'ait trop de cas de morts, lorsque les récoltes sont abondantes [...], nous organisons des soirées de danse pour les remercier par biais des chants. (Extrait d'entretien du 03 juillet 2021 à Minta).

Les *Bamvélé* chantent pour éduquer, transmettre des savoirs sur l'histoire de la communauté, la légende, la cosmogonie et leur origine. Les chants nous enseignent sur la mise en place des populations *Bamvélé* dans le Département de la Haute-Sanaga. Chanter c'est édifier, enseigner, transmettre des connaissances ; pour cette raison nous pouvons dire que le chant est présent dans toutes les activités quotidiennes de l'homme ; en d'autres termes, le chant est tout une école.

#### **V.5.5.2. Les chorégraphies comme transmission de culture**

La composition des ballets et les pas de danse est propre à chaque socioculture. L'on ne se saurait parler de chorégraphies sans toutefois évoquer le concept de chant, parure, orchestre musical etc. La parure, la chorégraphie du danseur, démontre l'air culturelle d'appartenance de celui-ci. Car un danseur du Littoral n'est pas vêtu comme celui du septentrion ; un danseur de l'Ouest danse et présente une parure non-semblable à celui de la zone forestière. Au total, la chorégraphie et le mode vestimentaire du danseur renseignent sur la socioculture d'appartenance de ce dernier quel que soit le milieu dans lequel il se trouve.

#### **V.5.6. Le retour des chants et des chorégraphies d'aujourd'hui.**

Les aspects qui sont devenus les classiques, telles les modalités d'associations musicales et du socioreligieux, on assiste notamment à l'émergence de l'étude de la chorégraphie, des relations entre le chant et le corps, de la catégorisation des émotions, de la place des femmes dans les activités musicales. L'improvisation constitue un sujet assez porteur de sens et de signification qui traverse tout type de tradition orale ou semi-orale, du *Bikut-si* aux chants et danses africains, de la version des musiques modernes (Pop, Jazz, etc) et même dans les musiques du monde.

Dans un même ordre d'idées, pour contrebalancer en quelques sortes les tendances universalistes, on peut négliger le rapport de la tradition à l'histoire pour comprendre le processus d'emprunt et de diffusion ou bien les principes et les spécificités qui sous-entendent

l'évolution d'un patrimoine musical. De tels exemples sont pléthores et il devient difficile pour une discipline de contourner la diversité des cultures et de la pratique musicale, ou d'éviter une problématique qui, pour autant, lui demeure propre.

Quant à l'analyse des rapports entre la nature humaine et les productions culturelles, les chants et les chorégraphies constituent un objet d'étude idéal pour mieux définir les origines, les limites et/ou l'imbrication de ces deux sphères. Le patrimoine musical *Bamvélé* à toujours constitué une porte d'entrée privilégiée dans la culture par le seul fait qu'il entretient des rapports avec d'autres domaines (les autres arts, la danse, les représentations graphiques, la sculpture, la poésie ou encore les autres pans de la société relative au religieux, au politique et à l'histoire). C'est aussi à travers les chants et les chorégraphies que s'expriment des capacités symboliques que l'on est encore loin de comprendre sur le plan cognitif et l'impact de l'environnement naturel et culturel.

#### **V.5.7. La danse et la chorégraphie**

Dans la zone forstière camerounaise en générale et hez les *Bamvélé* en particulier, danser c'est quitter la terre, aller au-delà de la vie. C'est utiliser son espace et évader son âme. L'âme qui est le souffle, la vie. La danse exalte cette vie et cherche à la recréer, à l'exprimer, à la figurer en ce qu'elle a de visible, de formel, de secret ou de sacré. En d'autres termes, danser c'est dire avec son corps ce que les mots seuls ne peuvent exprimer.

La danse est une expression artistique et une discipline. C'est un art de la scène et du spectacle comme le souligne Masse (2002). Chez tous les peuples de la planète, plus précisément chez *Bamvélé*, la danse n'a cessée depuis les siècles, de constituer une des expressions artistiques les plus innées à l'homme. Elle existe avant tout pour être vue, appréciée et ce au moyen de ce qui traduit le geste. La langue chantée prend en compte la forme du mouvement du corps que lorsqu'ils sont associés, forment ce que l'on appelle généralement la chorégraphie.

De nos jours, la chorégraphie est désignée comme l'activité artistique qui consiste à composer et à écrire la partition d'un spectacle de danse. C'est un ensemble de mouvements hétérogène qui possède une logique propre. C'est l'art de composer dans un but de représentation, de démonstration sur scène.

Le concept de chorégraphie se retrouve dans plusieurs activités d'expression. Mais sous forme de danse ou le mouvement est limité et infini. La chorégraphie ne se limite pas à une juxtaposition où à une succession de mouvements, mais se présentant comme un enchaînement logique des mouvements dansés et significatifs.

### V.5.8. Le mouvement en danse: une forme de communication en négroculture

L'être humain découvre qu'il y'a très longtemps que ses chances de survie étaient supérieures au groupe social. C'est la raison pour laquelle au lieu de développer des outils pour assurer sa protection, il doit se reposer pour sa défense, sur un certain nombre de concepteur et sur sa capacité de communiquer ses idées complexes aux autres membres du groupe. Depuis ce temps les *Bamvélé* ont développé des manières de se mouvoir qui montrent aux autres membres du groupe ce qu'ils pensent. Le *Bamvélé* cherche par le geste, à exprimer les réalités complexes, les éléments de son cœur comme le dit Joyeux (1976). Les gestes du langage muet, inscrit dans l'espace, est l'une des premières manifestations de l'homme *Bamvélé* dans sa socioculture.

La danse en plus d'être une activité de la production des formes corporelles, elle est aussi une activité de création, de communication et de sens tel que le déclarent Delga et Coll (1990), il y'a des gestes qui sont des mots, des soupirs, des chants, des bonheurs, des cris et ou de détresse. Le propre d'un travail artistique est de détourner les choses du contexte où elles prennent leur sens usuel au quotidien. Verdeau-Paillès (2011) affirme que « *Quel que soit son style, que la danse soit primitive, académique, classique, contemporaine, folklorique, toutes danses est création artistique, communication et expression.* » Cishugi Kashunwa (1987), conclut en disant : « *Quel que soit le type de danse, qu'il soit des danses guerrières, lugubres, des danses d'initiations, ou des danses religieuses, tous les aspects humains émis par le corps traduisent la pensée du danseur au public.* ». Alors, dans la société traditionnelle *Bamvélé*, le corps est considéré comme l'infrastructure physique qui doit permettre le fonctionnement de l'âme ou de l'esprit. Ainsi, la danse est une forme culturelle engendrée par des processus créatifs de manifestation des corps humains dans le temps et dans l'espace.

## **CONCLUSION**

Au terme de ce mémoire de master en Anthropologie culturelle intitulé : *chants et chorégraphies des peuples du Cameroun forestier : cas des Bamvélé de la Haute-Sanaga (Centre-Cameroun). Etude anthropologique*. Le problème exposé dans ce travail est celui de la signification culturelle des chants et chorégraphies dans la région *Bamvélé*. De ce fait, des questions de recherches autour de ce problème ont été formulées comme suite : Quelle est la signification culturelle des chants et chorégraphies chez les *Bamvélé*? Quels sont les types de chants et chorégraphies que l'on rencontre dans la socioculture *Bamvélé* ? Quelles sont les fonctions culturelles que remplissent les chants et chorégraphies ? Quelle lecture les *Bamvélé* font des chants et chorégraphies exécutés dans leur socioculture? A ces questions de recherches, correspondent respectivement des hypothèses suivantes: Les chants et chorégraphies sont le fondement de la vie quotidienne chez les *Bamvélé*. Ils s'appliquent sur divers aspects de la vie sociale : santé, prospérité et bien-être. Il existe plusieurs types de chants et chorégraphies rencontrés dans la communauté *Bamvélé* nous pouvons citer les danses et chants de circonstance (*Abok ivera*), les danses populaires ou mineures ou populaires (*Ayanga*), les danses appartenant aux groupes restreints ou danses réservées (*Sima, Koulayé, Nassangalang, Bikok*) et la danse funèbre. L'expression musicale chorégraphique remplit plusieurs fonctions et jouent des rôles considérables chez la femme *Bamvélé*. Nous avons retenu comme fonctions: la fonction ludique, la fonction sociale, la fonction thérapeutique, la fonction cathartique, la fonction économique, la fonction liturgique, la fonction didactique et la fonction associative. Ils ont pour rôle l'épanouissement de la femme, la liberté d'expression chez la femme. Les chants et chorégraphies assurent une communication à part entière. Il s'agit d'une communication horizontale ou crypto-communication et d'une Communication verticale ou phéno-communication. La vérification de ces hypothèses retenues a nécessité la mise à contribution d'un outillage méthodologique adapté et adéquat. Celui-ci a connu une double procédure méthodologique: la recherche documentaire et la recherche de terrain. En ce qui est de la recherche documentaire, elle s'est effectuée dans les villes de Yaoundé et de Nanga-Eboko. A Yaoundé, nous avons eu à consulter dans les bibliothèques du CPPSA, CHGA, de la FALSH, du département des arts et spectacles tous de l'U.Y I. Dans la bibliothèque de l'ENS de Yaoundé, la bibliothèque du CERDOTOLA, le musée national de Yaoundé, la bibliothèque du MINAC et du MINPAT. Dans la ville de Nanga-Eboko, nous

avons consulté les archives de la préfecture de Nanga-Eboko. Ainsi nous avons eu accès à la bibliothèque de certains de notre informateur de Minta et Wall et notre bibliothèque personnelle. Cette phase a tout d'abord consisté à produire une fiche bibliographique répertoriant l'ensemble des références qui nous ont servi tout au long de notre recherche. A la suite, nous avons élaboré une fiche de lecture de chaque document afin de faire une mise en évidence de la revue de littérature et plus tard ressortir l'originalité du travail. La recherche de terrain quant à elle a consisté par les critères d'échantillonnage du choix des différents sites dans lesquels nous avons collecté les données et la qualité des informateurs. Nous avons eu à parcourir les arrondissements de: Minta, Nanga-Eboko Mendom et Bibey, notamment les villages de Nio, Epolang, Ebangal, Wall, Meba, Bibeya, kakban, Mendom, Minta village et autres. Nos entretiens ce sont fait avec les ritualistes, les membres des groupes de danses (anciens membres et membres actuels), les fabricants des instruments de musiques les personnes âgées, les maîtres et maîtresses de danse, les fondateurs des danses, les instrumentalistes, les chefs traditionnels et certaines personnes ayants des connaissances sur les chants et chorégraphies. Cette collecte s'est effectuée entre juin et août 2021 par le biais des techniques de collectes des données que sont les entretiens (individuels, approfondis et dirigé), l'observation directe, la prise des images, l'enregistrement des sons et les FGD (focus group discussion). Celle-ci nous a permis de recueillir des données orales, des données sonores, des données iconographiques. À un cadre théorique construit à la lumière du : fonctionnalisme, l'ethnanalyse (contextualité, globalité et endosémie culturelle) et les principes de l'épistémologie négro-africaines que sont : le principe de complémentarité antagoniste, le principe de l'être-soi et de l'être-autrui, le principe d'actualisation/potentialisation, le principe du comme si, le principe du multi symbolisme et le principe de pan-vie. Au rebours de cette double procédure heuristique, nous sommes parvenus aux principaux résultats suivants:

**Résultat n°1 :** Les Chants et les chorégraphies sont inséparables chez le négro-africain et sont le fondement de la vie quotidienne chez le *Bamvélé*. En d'autres termes, ils s'appliquent sur divers aspects de la vie, santé, protection et bien- être pour ne que citer ceux-là. En Afrique noire en général, et chez les *Bamvélé* en particulier, La danse est une école de vie. C'est en dansant qu'on apprend les mystères de la vie. Qu'elle soit spontanée ou organisée, la danse

est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée, et peut éventuellement s'accompagner d'une mimique destinée à la rendre plus intelligible et répondant à une aspiration inhérente à l'Homme. Elles obéissent à une impulsion irrésistible, satisfaite dans le sens artistique, que dans l'exaltation nerveuse ou musculaire. Le point de vue différencie selon que l'on examine danse féminine ou masculine, en mouvements rapides, étroites, amples ou lents, intravertie ou extraverties, danses populaire ou mineures, profane ou société. La danse apparaît comme le reflet de l'ethnie, la civilisation, des croyances, la Psychologie de ceux qui l'élaborent, comme identité culturelle du peuple Bamvélé. Car tout groupe humain, tout individu se définit de par la façon dont il chante et compose sa chorégraphie, qu'il l'apprécie et la privilégie.

**Résultat n°2 :** S'il est admis qu'il n'y ait pas de peuples sans rites, de même qu'il n'existe pas de peuples sans musique. De tout temps et de tout lieu, l'Homme a eu recours à des pratiques destinées à organiser la relation entre l'individu, les collectivités, les cycles biologiques et astronomiques régissant l'existence. Reposant sur une cosmologie et réseau de croyance propre à une civilisation. Dans la socioculture *Bamvélé*, il existe une typologie de chants et chorégraphies répartie en quatre ensembles : les danses de circonstance elles ne sont pas réservées ou limitées à une société précise, elles s'adressent à tout le monde. Nous classons dans ce registre *Abok ivera* (la danse de la dote). Les danses mineures ou populaires, dans ce type de danse, les chants sont connus par tout le monde et tout le monde y a accès. Comme danse populaire nous avons l'*Ayanga*. Les Danses et chants appartenant aux groupes restreints ou les danses réservées (lignage, clan, famille). Ce sont des danses réservées aux seuls initiés où tout le monde n'a pas accès. Comme danses réservées nous avons : *Sima, Nyassangalang, Koulayé, Bikok*. En fin la danse funèbre exécutée uniquement par les beaux-fils ou brumans et les belles-filles ou les brus du défunt les jours de l'enterrement.

**Résultat n°3 :** Les chants et chorégraphies chez les Bamvélé de la Haute-Sanaga remplissent plusieurs fonctions dans leur pratique, en même temps jouent des rôles considérables au sein de cette socioculture. Comme fonctions culturelles nous avons relevés : la fonction ludique, la fonction sociale, la fonction thérapeutique, la fonction didactique, la fonction économique,

la fonction liturgique, la fonction cathartique, la fonction associative, l'épanouissement de la femme et l'acquisition de la liberté d'expression.

**Résultat n°4 :** Le concept de musique n'existe pas en négro-culture, car la musique est tryntique, elle renvoie obligatoirement en un « chant », « danse » et « parole poétique ». Les trois concepts sont inséparables ce qui fait des chants et chorégraphies une communication à part entière. Il s'agit d'une communication verticale et d'une communication horizontale ou transcendante.

Pour ce qui est de la communication verticale ou phono-communication, les chants depuis les décennies ont permis aux membres de la communauté *Bamvélé* qui la pratiquent de transmettre des informations. Il s'agit de toutes formes d'informations et de message. Ce sont des informations ordinaires, des rendez-vous interpersonnels, ou des messages graves, tristes, gaies, alarmants ou d'alertes.

La communication horizontale ou transcendante c'est une communication qui s'adresse à des personnes d'ordre cryptique. Il s'agit d'une communication réservée, elle est initiatique, sacrée, mystique ; c'est la communication avec le monde invisible, l'au-delà, immatériel. La crypto-communication est un fait très récurant en Afrique et chez les *Bamvélé* en particulier, il s'agit d'un contexte culturel où l'on est convaincu que nous communiquons avec les génies, les esprits, les éléments du monde cosmique, du monde astral, les forces de la nature, le monde animal, les ancêtres et les morts à travers les chants et chorégraphies que l'on exprime. Par ailleurs, pour les *Bamvélé*, la nature est une manifestation de la divinité c'est-à-dire, toutes les éléments dans l'univers est un symbole divin. Sorte d'énergie non corporelle, visible seulement par ses éléments contenus dans toutes les réalités de la nature. A cet effet, le *Bamvélé* n'a pas une vie profane autour de lui, tout est religieux. Il s'efforce de vivre en harmonie avec toutes les composantes de la nature. En fin en pays *Bamvélé*, les morts ne sont pas morts cette croyance reste vivace à travers les chants et chorégraphies et les rites funèbres participent à entretenir des relations avec les défunts, les ancêtres. Ces différentes croyances constituent la source Vita de la dynamique du peuple *Bamvélé*.

**Résultat n°5 :** Le négro-africain en général et le *Bantou* en particulier à une vision du monde bipolaire. En effet, tout évolue deux par deux en dualité ou en harmonie : ciel-terre, vie-mort,

jour-nuit, chant-chorégraphie, homme-femme, crypto-phéno, nkùl-ngõm, mythe-rite. L'équilibre de l'univers est dû à cette bipolarisation malgré sa dualité. Les chants et chorégraphies représentent un mimétisme profane de deux éléments à travers lesquels le sacré se manifeste : le mythe et le rite. Le mythe ici représenté par le chant ou les paroles et le rite représenté par la gestuelle des chorégraphies. Ce travail de master en Anthropologie culturelle est une contribution à l'enrichissement du corpus des connaissances en Anthropologie. L'Afrique étant inondée de sens, les sociocultures africaines bourrées de savoir à découvrir ou à exploiter. Le symbolisme dans les cultures africaines reste et demeure une préoccupation primordiale, un lac de pêche, un sujet de réflexion. Nous ne saurons avoir la prétention d'avoir étudié les chants et chorégraphies dans tous ses contours. Il en reste sans doute d'autres aspects qui n'ont pas été évoqué dans le cadre de cette recherche, et qui pourront être abordés plus tard par d'autres chercheurs afin d'enrichir une fois de plus le corps des connaissances sur l'expression chorégraphique.

**SOURCES**

## I. BIBLIOGRAPHIE

### 1. Ouvrages généraux

- ABEGA Céverin écille,** 1981, *L'Essana chez le Beti* ; Edition CLE.
- ABOUNA Paul,** 2017, *Introduction à l'Anthropologie numérale,* l'Harmatta Cameroun.
- ABOUNA Paul,** 2014, *La Naissance, l'histoire et le développement de la culture : pré-culture, culture et post-culture,* l'Harmattan-Cameroun.
- AL ADI Boarem,** 1989, *Histoire générale de l'Afrique, Présence africaine, EDICEE/UNESCO/T.VIII.*
- BALANDIER Georges,** 1957, *L'Afrique ambiguë, Edition Plan.*
- BALANDIER Georges,** 1955, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire, Paris, Quadrige, PUF.*
- DIOU IDE (L),** 1972, *La Tradition orale : problématique et méthodologie les sources de l'histoire africaine niamey : UNESCO-CRDTD.*
- ESSOMBA Joseph Marie,** 1985, *L'Art africain et son message, Edition CLE,*
- FALK Clémentine,** 2003, *La Puissance du sacré, Paris, la renaissance du livre.*
- JOYEUX.O** 1976, *Le monde merveilleux de la danse dans les processus thérapeutiques. Paris ; L'Harmattan*
- K. KPWANG Robert,** 2011, *La Chefferie « traditionnelle » dans les sociétés des grandes zones forestières du Sud-Cameroun (1850-2010), l'Harmattan-Cameroun.*
- LABOURTTE-TOLRA Philippe,** 1981, *Les Seigneurs de la forêt : essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes*

- ethnique des anciens Beti du Cameroun*, Paris, publication de la Sorbonne.
- MASSE.R** 2002, *Introduction rituelle thérapeutique, syncrétisme et interpellation du religieux dans convocation thérapeutique du sacré*. Paris ; les Éditions Karthala
- MBONJI** 2001, *Scinque de sciences humaines. L'Anthropologie au péril des cultures*, PUY.
- EDJENGUÈLÈ**
- MBONJI** 2006, *Morte et vivant en négro-culture : culte ou entraide ? Yaoundé*, PUY.
- EDJENGUÈLÈ,**
- MENDO ZE Gervais,** 2003, *La répétition dans la poésie de Senghor*, Yaoundé, PUY.
- MVENG Engelbert,** 1963, *Histoire du Cameroun*, Présence africaine, Paris.
- PUETI Bernard et** 2003, *Le Cameroun : art, histoire et tradition*, l'Harmattan.
- NJONGANG Henri,**
- RIVIER Claude,** 1999, *Introduction à l'Anthropologie*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Hachelle.
- SENGHORE Léopold** 1984, *Poèmes*, Paris, le seuil.
- Sédar,**
- TOUKAM Dieudonné,** 2008, *Histoire et Anthropologie des peuples Bamiléké*, Edition l'Harmattan-Cameroun.
- TSAMA Théodore,** *Mœurs et coutumes des Ewondo*, IRSC, n°56, 1.
- TYLOR BURNETT** 1871, *Primitive culture*.
- Edward,**
- UNESCO,** 1996, *Notre université créatrice, communication culturelle*, UNESCO.

**YAKANA Véronique** 2002, *Les Bafeuk et les Beti de la rive droite de la Sanaga : aux origines des peuples Fang et Beti*, Edition CLE-Yaoundé  
**Anastasia,**

## 2. Ouvrages spécifiques

- BEBEY Francis,** 1969, *Musique de l'Afrique, les expressions*, Paris ED. Horizon de France.
- Centre Fédérale de Linguistique et Culturelle,** 1971, *Les Danses du Cameroun, publication de la direction des affaires culturelles du ministère de l'éducation* 2<sup>e</sup> édition.
- Centre Fédéral linguistique et culturel,** 1971, *Les Danses du Cameroun, publication de la direction des affaires culturelles du ministère de l'éducation* 2<sup>e</sup> édition.
- CLIFFORD Jeannes,** 1996, *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle* Ed. Ecole national des beaux-arts de Bordeaux.
- ENO BELINGA, Martin Samuel** 1976, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy, les Molineaux, les classiques africains.
- Guy,** 1977, *Musique et éducation, essai d'analyse phénoménologique de la musique et de fondement de pédagogie*, Ed. Sud.
- HOMPÂTE A.,** 1973, «*La Parole mémoire vivante de l'Afrique* », in courrier de l'UNESCO.
- HUET Michel,** 1994, *Danse et Afrique, texte de Claude Savary*, Edition du chée. Hachette livre.
- LABURTHE TAOLRA,** 1992, *Art Fang*, Paris, Musée Dapper.
- MONDA TCHEBWA,** 2005, *musique africaine : enjeux, nouveaux défis*, UNESCO.

- NJOYA NJISSE** 1989, *Les Chants dynamiques et les chants populaires Bamun : « Sources d'informations historique », in sources orales de l'histoire de l'Afrique, Paris, Edition du CNRS.*
- Aboubacar,**
- OBAMA J-B,** 1985, *L'Identité culturelle camerounaise,* MINFOC, Yaoundé.
- OMBOLO Jean-Pierre,** 1984, *Elément de base pour une approche ethnolinguistique et historique des Fang-Beti-Boulu,* Yaoundé.
- OMBOLO Jean-Pierre,** 1985, *Les Bantou, peuples, civilisation, langue.* Paris, Présence africaine.
- PERROT Claude Hélène,** 1989, *Source orale de l'histoire de l'Afrique, Paris,* Edition du CNRS.
- RUWET Nicolas,** 1986, *Langue, musique et poésie, Paris.*
- SENGHOR Léopold** 1988, *Chants d'ombre,* Paris Ed. Sang de la terre.
- SEDAR,**
- SINGHOR Léopold Sedar,** 1984, *«Pierre aux masques». In poèmes,* Paris, Edition du Seuil.
- TERROU Alphonse,** 1998, *Dooplé loi éternelle de la danse africaine,* Ed. Mon mison neuf & la rose Paris.
- THIAM DER Tba,** 1978, *L’Affirmation de l’identité culturelle et la formation de la conscience nationale dans l’Afrique contemporaine, Réunion d’experts africains à Brazzaville,* UNESCO
- TSAMA ENAMA Joseph,** 2020, *Découvrez le département de la Haute-Sanaga...et ses peuples,* Yaoundé, IRCAM

### 3. Articles et revues

- AKA EVY,** 1999, *« De l'art primitif à l'art première » in Cahier d'étude africaine, (155-156) XXXLX.*

- ANCA GWICHESCU,** 2001, «Le Danseur et le musicien, une connivence nécessaire», in *Cahier de la musique traditionnelle*.
- BINET Jacques,** 1974, «Danse et éducation dans la vie sociale des Fang du Gabon», in *dossier pédagogique. L'enfant en Afrique : éducation et socialisation ; n°10 France*.
- BINET Pierre Alexandre et Jacques,** 1958, « Le groupe dit pahouin : Fang-Boulou-Beti » in 8°, PUF, Paris.
- CRAU Andrée,** 1992, « Danse rituelles TIWI ». In *cahier des musiques traditionnelles*
- CRAW Pitre,** 1992, « La Naissance du chant à Maewo » (*vanuatu*).
- DEHOUX Vincent et MANIQUE Gesai,** 1992, « *La musique Bassar : un parcours obligé* »
- DELGA.M et COLL, Engelbert MVENG,** 1990, « Enseigner la danse », *Revue EPS N°226*.
- 1971, « *La danse camerounaise, une école ou l'on apprend à vivre* », in *Danse du Cameroun, Yaoundé, Cameroun*
- ENO BELINGA Martien Samuel,** 1967, « La Musique traditionnelle d'Afrique noire », in *colloque sur les arts nègres présence africaine*.
- CISHUGIS,** 1987, « La danse: langage et moyen de communication Ethiopiques n°46-47 », *Révue trimestrielle négro-africaine, volume*.
- KASHENWA,**
- GOXE Catherine,** 2013, « Les Ecoles qui folkent le petit bal USEP. Projet 2012/2013 : la danse traditionnelle au service du développement des comportements rythmiques corporelles et musicales de l'enfant ».
- P. Alexandre,** 1965, « Protohistoire du groupe Beti-Bulu-Fang. Essai de synthèse provisoire », in *cahier d'étude africaine, vol.V, n°20*.

- PEPPER Herbert,** 1956, « Les Messages du tam-tam se répondent à travers l'Afrique », *in les cahiers de l'ORSTOM, n°2299.*
- SCHEIDER Marius,** 1992, *musique et langage sacré dans la tradition védique.*
- TIOGA De Oliveiro PINTO,** 1992, « *La Musique dans le rite et la musique comme rite* ». *In cahier d'ethnomusicologie, le candomblé Basilien, PP.53-70*
- VERDEAU-PAILLES,** 2011, « La danse, un objet interculturel thérapeutique. » *Mémoire universelle de Bordeaux 2*

#### 4. Ouvrages Méthodologiques

- GRAWITS Madeline,** 1993, *Méthode des sciences sociales, Paris, Dalloz 9<sup>e</sup> Edition, (« précis »).*
- MANGALAZA Eugène Régis,** 2010, *Concevoir et réaliser son mémoire de master et master II en sciences humaines et sociales, Yaoundé, L'Harmattan.*
- MBONJI EDJENGUÈLÈ,** 2005, *L'Ehno-perspective ou la méthode du discours de l'ethno- Anthropologie culturelle, PUY.*
- OMAR AKTOUF,** 1987, *Méthodologie des sciences sociales et approche qualitative des organismes. Une introduction à la démarche classique d'une critique, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.*

#### 5. Mémoires et thèses

##### 5.1. Thèses

- BINGONO B.INGONO François,** 1993, « Nkúl bəwú : le tambour des morts chez les Beti-Bulu-Fang. Contribution à une analyse anthropologique de la crypto-communication

africaine ». Thèse de doctorat ph.D en Anthropologie. Université de Yaoundé I.

**MEBENGA TAMBA Luc,** 1993, «Les funérailles chez les Ewondo ». Thèse de doctorat de 3<sup>ème</sup> cycle en Anthropologie Université de Yaoundé.

**NGANOU Annie,** 2007, «Danse-thérapie et traumatisme psychique : restauration narcissique et réappropriation de soi chez les femmes présentant des troubles post-traumatiques travers la pratique de la danse », thèse d'exercice de médecine. Paris, université de paris 7, Xavier Bichat, Paris.

## 5.2. Les mémoires

**BAJARD Flora,** 2008, « La réappropriation des musiques traditionnelles dans les musiques actuelles. « de l'objet d'étude à l'élaboration d'un outil de la réflexion socio-anthropologique : la démarche artistique des musiciens, espace d'observation de dynamiques sociales, culturelles et artistique » ». Mémoire de recherche en Socio-Anthropologie. IEP de Toulouse.

**FOTSO NUMKAM** 1985, « L'impact des groupements communautaires sur le développement de la ville de Nanga-Eboko », Mémoire de maîtrise en Sociologie du développement, Université de Yaoundé

- KONSTANTINOS Pathans M.** 2016, « La musique comme outil de la diplomatie culturelle », master Etudes européenne et relations internationales. Université Paris 1.
- MENGUE ME NLOM, Valery Nathy** 2015, «Les danses patrimoniales Bulu des origines à 1972 ». Mémoire du DPLEG II, ENS Yaoundé.
- NANGA MVOGO Severin Achille** 2015, //ÈVÒò/é/nnàm// (« parole du pays ») ou procès du pays chez les Eton : contribution à une Anthropologie des rites de sanction. Mémoire de master en Anthropologie. Université de Yaoundé I.
- NGAHSADJO EYIGLA** 2018 La danse *BITSIMA* ; expression artistique et rituel thérapeutique chez les BAKOKO : contribution à l'Anthropologie culturelle. Mémoire de master 2. Université de Yaoundé I.
- NGON Nadine Carole,** 2004, « Le NYENGBE approche historique d'une société exotérique de femme justicière et thérapeute chez les Bamvélé du Cameroun ». Mémoire de maîtrise en Histoire.
- NKODO André,** 1984, «Les Nanga-eboko » Essai d'une étude ethno-historique des tribus de la Haute-Sanaga. Mémoire du DPLEG II, ENS Yaoundé.
- ZOGO TSANGA Syrien christian,** 2010, Trace ; mémoire et histoire de a danse et des musiques traditionnelles en Pays Bamun : du XVIème à nos jours ». Mémoire de master II en Histoire, Université de Yaoundé I.
- ZOGO TSANGA Syrien Christian,** 2008, « Le masque, un moyen de fixation de la mémoire en pays Bamun ». Mémoire de maîtrise en Histoire, Université de Yaoundé I.

## 6. Les rapports

- 1969, *Bulletin de note du groupement de NGUEN*,  
modèle n°179
- 1969, *Mémoire historique du groupement de NGUEN*.
- 1940, *Rapport annuel de la région du Nyon-et-Sanaga*,  
APA/11550/A
- 1933, *Rapport des tournées de la subdivision de Nanga-  
Eboko*, 11822/F.
- Archive de la préfecture de Nanga-Eboko,** 1969, « *Chefferie traditionnelle* » bulletin de note du  
groupement de Bibey, model n°179
- CATEAU Robert,** 1931, *Rapport divers sur la subdivision de Nanga-  
Eboko*, APA/11822/C.
- CERDOTOLA,** 2013, « Pour un homme fière de sa tradition  
africaine. Journée de communication du  
CERDOTOLA ». *Rapport général et album  
souvenir. Yaoundé 8th-10th Octobre. Edition  
CERDOTOLA*, P .228.
- MESSI SAVOM Josias,** 1973, *Passation de pouvoir entre « OSSAKNGOH  
OMBOK de Nio et les Bamgozade Nguen. »*
- 1973, « *Mémoire historique de la chefferie de Nguen  
des villages Nio-Minta* ».

## 7. Dictionnaires et encyclopédies

- Jean-François DORTIER,** 2013, Le dictionnaire des sciences sociales
1966. Vocabulaire des sciences sociales,
- 2012, LEROBERT illustre & duxel.



## II. WEBOGRAPHIE

<https://www.luminessens.org>

<https://scholar.google.com/scholar>

### III. LISTE DES INFORMATEURS

N°	Noms et Pénoms	Ages	Sexes	Villages	clans	qualités	Lieux et datesT
1.	ABANDA Evélinne	46 ans	Feminin	Mendom	Mgnalam	Danseuse de Koulayé	Mendom 16/08/2021
2.	ABANDA NDE Berangé	26 ans	Masculin	Mendom	Ossack	Ancien danseur du Sima	Mendom 08/08/2021
3.	ABANDA NDE GUY	27 ans	Masculin	Mendom	Ossack bassam	Anciene danseur du Sima	Nanga-E 05/07/2021
4.	ABEZOCK Rachelle	57ans	Feminin	Mendom	Da'a	Acienne danseuse du sima	Mendom 08/08/2021
5.	ANDING NDE	45ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Ancienn dansuse de Nyassangalang	Ebangal 12/08/2021
6.	ANDOUA N Roger	66 ans	Masculin	Mendom	Bayi	Fondateur du sima	Mendom 08/08/2021
7.	AYE AVANG	64 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Ancien instrumentaliste.	Mendom 04/08/2021
8.	AYE NDE Igor	30 ans	Maculin	Mendom	Ossack bassam	Ancien danseur du sima	Yaoundé 18/08/2021
9	AYE Salomé	33 ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Ancienne danseuse de nyassangalang	Mendom 13/08/2021
10	BEBOLE Maniana	31 ans	Feminin	Mendom	Ossack-Bassam	Ancienne danseuse de nyassangalang	Minta 13/08/2021
11	BINA Stève Géo	26 ans	Maculin	Minta village	/	Artiste chanteur	Yaoudé 17/08/2021
12	DOUNAU Dimitri	52 ans	Maculin	Meba	Avoung	Instrumentatiste à Bikok	Meba 09/08/2021

13	EDOM Mepong	34 ans	Masculin	Mendom	Bayi	Ancien danseur du sima	Mendom 07/08/2021
14	EDOM Sylvin	46 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Danseur d'ikamga	Nkoteng 14/06/2021
15	EMO EMO Wilfried	13 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Tradithérapeut e	Mndom 12/08/20
16	ESSOMBA ESSOMBA Hervé	38 ans	Masculin	Kakban	Bathé	Danseur d'ikamga	Mbomzock 21/07/2021
17	IBIENG- Leng	67ans	Masculin	Ebangal	Bayi	Joueur de tambour	Ebangal 12/09/2021
18	Idriss KEYA ONDOUA	37ans	Masculin	Mendom	Yalim	Danseur d'ikamga	Yaoundé 31/08/2021
19	KACHIE juliette	45 ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Ancienne danseuse de nyassangalang	Mendom 02/07/2021
20	KINDA Abanda justine	56 ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Fondatrice du Nyassangalang	Ebangal 12/08/2021
21	Maman Anne	57ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Ancienne danseuse de nyassangalang	Ebangal 12/08/2021
22	Maria begoro	56 ans	Feminin	Nio	Mgbala m	Ancienne danseuse de koulayé	Minta 13/07/2021
23	MBECK EMO Flora	25 ans	Feminin	Mendom	Yalim	institutrice	Mendom 17/06/2021
24	MBECK NGOK Jacqueline	67 ans	Feminin	Mendom	Yalim	Chef traditionnel de 3è degré de Nkolbikon II	Bertoua 25/07/2021
25	MBINA Lazar	67 ans	Masculin	Ebangal	Bayi	Tapeur de Nkùl	Ebangal /07/07/2021
26	MBON Hortance	42 ans	Femiin	Mendom	Yalim	Danseuse d'ikamga	Yaoundé 30/07/2021

27	MBONE Justine	61 ans	Feminin	Ebangal	Bayi	Ancienne danseuse de nyassangalang	12/08/2021
28	MBOSSIB A Missong Madèleine	44 ans	Feminin	Bibeya		tradithérapeute	Minta 14/08/2021
29	MBOT Sophie	50 ans	Feminin	Mendom	Ossack	Maîtece de danse sima	Mendom 08/08/2021
30	MENDOU NGA Lisette	26 ans	Feminin	Kakban	Bathé	Danseuse d'ikamga	Mbomzock 21/07/2021
31	MENG Christian	58 ans	Masculin	Ebangal	Bayi	intrumentatiste	Ebangal 05/06/2021
32	MESSE Felicien	40 ans	Masculi	Ebangal	Bayi	Ancien danseur de nyassangalang	Yaoundé 23/06/2021
33	MESSE Simon willy	43 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Danseur de l'ikamga	Yaoundé 19/07/2021
34	MOL NDE	67ans	Masculin	Mendom	Yiwang	Chef de village Mendom	Mendom 15/07/2021
35	NDERE Olivier	52 ans	Maculin	Wall		Artisan	Minta 11/06/2021
36	NDJANG EMO Cyrille	27 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Fabriquant d'instrument de musique	Mendom 10/06/2021
37	NDJI Edmon	58 ans	Masculin	Mendom	Ossack	Chef orchestre de sima	Mendom 08/08/2021
38	NGALI Cécille	57 ans	Feminin	Medom	Ossack bassam	tradithérapeute	Mendom 22/06/2021
39	NGALI Florence	33 ans	Feminin	Mendom	Bayi	Ancienne danseuse de sima	Minta 03//07/2021
40	NGOK EMO J-B	29 ans	Masculin	Mendom	Yalim	Agriculteur	Mendom 14/07/2021
41	NGON célestine	57 ans	Feminin	Mendon	Da'a	Ancienne danseuse du sima	Mendom 05/07/2021

42	NGONO Séphora	10 ans	Feminin	NIO	Nia- nièdang	Danseuse du koulayé	Minta 16/08/2021
43	NOUNGUE Jean-léon	47 ans	Masculin	Meba	Avoung	Fondateur de Bikok	Meba 11/08/2021
44	NYABONE Marie-paule	42 ans	Feminin	Mebat	Avoung	animatrice de danse Bikok	Meba 10/08/2021
45	NZOCK NZOCK	61 ans	Masculin	Ebangal	Bayi	Instrumentalist e de Nyassangalang	Ebangal 12/08/2021
46	OKOLE Anne	56 ans	Feminin	Epolang		Animatrice	Epolang 08/07/2021
47	OMBOCK MESSE F.	68 ans	Masculin	NIO	Ossack	Chef de 3 <sup>e</sup> dégré du village Nio	Nio 17/06/2021
48	SANANG EBONG	67 ans	Masculi	Mendom	Da'a	Joueur de maracasse à sima	Mendom 28/06/2021
49	SANKENG MESSE Jean-paul	51 ans	Masculin	Mendom	Yalin	agriulteur	Mendom 30/07/2021
50	TONGO Edward	73ans	Masculin	Gbaka	Yibani	Artisan d'objet d'art	Mendom 17/07/2021
51	ZAVIER	40 ans	Masculin	Nio	Bassèlè	Chef orchestre de koulayé	Min 16/08/2021

## **ANNEXES**

**Annexe 1 : AUTORISATION DE RECHERCHE**

**UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I**  
**THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I**

**FACULTE DES ARTS, LETTRES ET  
SCIENCES HUMAINES**



**FACULTY OF ARTS, LETTERS  
AND SOCIAL SCIENCES**

**DEPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE**

**DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY**

Yaoundé, le 22 DEC 2020.....

**AUTORISATION DE RECHERCHE**

Je soussigné, Professeur **Paschal KUM AWAH**, Chef du Département d'Anthropologie de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Yaoundé I, atteste que l'étudiant **AVOM AVOM Michel Aunèle**, Matricule **16E595** est inscrit en Master dans ledit département. Il mène ses travaux universitaires sur le thème : *«Chants et chorégraphies des peuples du Cameroun Forestier: étude anthropologique»* sous la direction du Pr. **Abouna Paul**.

A cet effet, je vous saurais gré des efforts que vous voudriez bien faire afin de fournir à l'intéressé toute information en mesure de l'aider.

**En foi de quoi la présente autorisation de recherche lui est délivrée pour servir et valoir ce que de droit.**

**Le Chef de Département**

*Paschal Kum Awah*

## **Annexe 2 : GUIDE D'ENTRETIEN**

**Sujet** : Chants et chorégraphies chez les peuples du Cameroun forestier : Cas des *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. Etude Anthropologique

### **I. IDENTIFICATION DE L'INFORMATEUR**

Noms et Prénoms.....Age.....Sexe.....

Clan.....Qualité de l'informateur.....Profession.....

### **II. LES TYPOLOGIE ET FONCTIONS DES CHANTS**

- La nomenclature et caractéristique des chants
- Les types de chants en fonction des fonctions des chants
- Les fonctions des chants

### **III. LES ACTEURS EN NATURES ET EN QUANTITÉS**

- Les acteurs en nature
- Les acteurs quantité
- Les chorégraphies des différents types de chants

### **IV. LES PARURES**

- Les Tunes particulière par types de chants
- L'esthétique du corps du danseur
- Les conditions d'exécution d'un chant

### **V. LES OUTILS D'ACCOMPAGNEMENTS DES CHANTS**

- La nomenclature des instruments de musique
- Le rôle de chaque instrument des musiques
- La signification des chants et chorégraphies

## **GUIDE D'OBSERVATION**

**Sujet : Chants et chorégraphies chez les peuples du Cameroun forestier : Cas des *Bamvélé* de la Haute-Sanaga. Etude Anthropologique**

Date et lieu d'observation.....

### **LES PRATIQUES OBSERV2ES**

Les rites

Les soirées d'animation

Les fêtes

Les cérémonies traditionnelles

Les mariages traditionnels

La Fabrication des instruments de musique

### **LES ELEMENTS D'OBSERVATION**

Les danses rituelles

Les danses funèbres

Les chorégraphies

Les chants

Les paroles prononcées

Les parures

Les instruments de danses

Les acteurs en présences (genre et nombre)

Les rapports entre les acteurs.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>DEDICACE</b> .....	<b>ii</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>ii</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>iii</b>
<b>RESUME</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>LISTE DES ACRONYMES ET ACRONYMES</b> .....	<b>vi</b>
<b>LISTE DES SIGLES</b> .....	<b>vii</b>
<b>LISTE DES CARTES</b> .....	<b>viii</b>
<b>LISTE DES PHOTOS</b> .....	<b>ix</b>
<b>LISTE DES SCHEMAS</b> .....	<b>xi</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b> .....	<b>xii</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
1. Contexte .....	2
2. Justification du choix du sujet .....	5
2.1. Raison personnelle.....	5
2.2. Raison scientifique .....	5
3. Problème.....	5
5. Question de recherche .....	8
5.1. Question principale.....	8
5.2. Questions spécifiques .....	8
6. Hypothèse de recherche.....	8
6.1. Hypothèse principale.....	8
6.2. Hypothèses spécifiques .....	8
7. Objectifs de recherche .....	9
7.1. Objectif principal.....	9
7.2. Objectifs spécifiques .....	9
8. Méthodologie.....	9
8.1. La recherche documentaire.....	9
8.2. Les procédés de collectes .....	10
8.3. Le travail de terrain .....	11
8.5. L'interprétation.....	14

9.1. L'intérêt scientifique .....	14
9.2. L'intérêt social.....	14
10. Plan de travail.....	15
<b>CHAPITRE I: LES MILIEUX PHYSIQUE ET HUMAIN DE L'ÉTUDE .....</b>	<b>16</b>
I. 1. Le cadre physique .....	17
I.1.1. La situation géographique .....	17
I.1.1.1. La situation géographique générale du département de la Haute-Sanaga.....	17
I.1.1.2. La situation géographique de la région <i>Bamvélé</i> .....	20
I.1.2. La délimitation administrative .....	20
I.1.3. L'occupation territoriale et démographie des <i>Bamvélé</i> .....	22
I.1.4. Le climat .....	22
I.1.5. Le relief .....	23
I.1.6. L'hydrographie.....	23
I.1.7. La végétation et la faune .....	23
I.2 : Le cadre humain.....	24
I.2.1. L'ethnonyme des <i>Bamvélé</i> .....	24
I.2.2. L'origine et l'histoire des <i>Bamvélé</i> .....	26
I.2.3. L'organisation sociopolitique des <i>Bamvélé</i> .....	27
I.2.3.1. L'organisation sociale .....	27
I.2.3.2. L'organisation politique .....	28
I.2.3.3. Les migrations <i>Bamvélé</i> .....	30
I.2.3.4. Les rapports des <i>Bamvélé</i> avec leurs voisins .....	30
I.3. L'économie.....	31
I.3.1. L'agriculture.....	31
I.3.2. L'élevage.....	32
I.3.3. La chasse et la pêche.....	32
I.3.4. Les activités artistiques .....	33
I.3.5. Les autres activités agricoles.....	36
I.4. L'identité culturelle et les croyances chez les <i>Bamvélé</i> .....	36
I.4.1. L'identité culturelle <i>Bamvélé</i> .....	36
I.4.2. Les croyances .....	44
I.5. Le rapport entre les chants, chorégraphies et les milieux physique et humain. ....	45
I.5.1. Le rapport entre chants, chorégraphies au cadre physique .....	45
I.5.2. Le rapport chants et chorégraphique au cadre humain.....	46

<b>CHAPITRE II: ÉTAT DE LA QUESTION, CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL .....</b>	<b>48</b>
II.1. La revue de la littérature .....	49
II.1.1. La littérature sur les peuples de la zone forestière camerounaise .....	49
II.1.1.1. Les travaux sur les peuples de la Haute-Sanaga .....	51
II.1.1.2. Les travaux sur les <i>Bamvélé</i> .....	52
II.1.1.2.1. <i>Les travaux sur la tradition orale</i> .....	53
II.1.1.2.2. <i>Les travaux sur les musiques et les danses occidentales</i> .....	54
II.1.1.2.1. 3. <i>Les travaux sur les chants et danse de la tradition orale en Afrique noire</i> .....	55
II.1.1.2.4. <i>Les limites de la revue de littérature sur les chants et chorégraphies</i> .....	61
II.1.1.2.5. <i>L'originalité du travail</i> .....	62
II.2. Le cadre théorique.....	62
II.2.1. Le fonctionnalisme .....	63
II.2.1.1. La nécessité fonctionnelle.....	63
II.2.1.2. L'universalité fonctionnelle .....	64
II.2.2. L'ethnanalyse.....	64
II.2.2.1. La contextualité.....	64
II.2.2.2. L'holisticité.....	64
II.2.2.3. L'endosémie culturelle .....	65
II.2.3. Les principes de l'épistémologie négro-africaine .....	65
II.2.3.1. <i>Le principe du multi-symbolisme</i> .....	66
II.2.3.2. <i>Le principe d'actualisation/potentialisation</i> .....	66
II.2.3.3. <i>Le principe de pan-vie</i> .....	66
II.2.3.4. <i>Le principe de complémentarité antagoniste</i> .....	66
II.2.3.5. <i>Le principe du comme si</i> .....	66
II.2.3.6. <i>Le principe de l'être-soi et être autrui</i> .....	67
II.2.3.7. Le principe du micro/macro ou de la dialectique partie/tout et le corollaire de la rémanence vitale.....	67
II.3. Le cadre conceptuel .....	67
II.3.1. Le chant .....	67
II.3.2. La chanson .....	68
II.3.3. Les Chorégraphies .....	68
II.3.4. Les <i>Bamvélé</i> .....	69
II.3.5. La danse .....	69
<b>CHAPITRE III: TYPOLOGIES DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES CHEZ LES BAMVÉLÉ .....</b>	<b>70</b>

III.1. Les danses de circonstance .....	72
III.1.1. Les chants de la dot ou « <i>Biâ ivera</i> ».....	73
III.2. Les danses mineures .....	75
III.2.1. L' <i>Ayanga</i> .....	76
III.2.1.1. L' <i>Ayanga de fête</i> .....	76
III.2.1.2. <i>Les soirées dansantes de l'Ayanga chez les Bamvélé</i> .....	78
III.3. Les danses et chants appartenant à des groupes restreints.....	80
III.3.1. Le <i>Sima</i> de Mendom.....	80
III.3.1.1. <i>L'histoire et la signification</i> .....	80
III.3.1.2. L'initiation.....	81
III.3.1.3. Les Chants et les chorégraphies du <i>Sima</i> .....	81
III.3.1.4. La tenue vestimentaire et instruments de danse .....	82
III.3.2. Le <i>Nyassangalang</i> d'Ebangale.....	83
III.3.2.1. Une Brève historique.....	83
III.3.2.2. L'initiation.....	84
III.3.2.3. <i>La parure des danseurs</i> .....	84
III.3.2.4. <i>Le chant</i> .....	85
III.3.3. Le <i>Koulayé</i> de Nio.....	86
III.3.3.1. <i>Une brève Présentation de la danse Koulayé</i> .....	86
III.3.3.2. <i>La parure des danseuses</i> .....	86
III.3.3.3. <i>Les Instruments de musique</i> .....	87
III.3.4. La Danse <i>Bikok</i> de <i>Meba</i> .....	87
III.3.4.1. <i>Une brève Présentation de la danse Bikok</i> .....	88
III.3.4.2. <i>Les Chorégraphies de l'Ayanga à Nzâl</i> .....	88
III.3.4.3. L'Apprentissage de la danse.....	90
III.3.4.4. <i>La Tenue vestimentaire</i> .....	90
III.3.4.5. <i>Les Chants de Bikok de Meba</i> .....	91
III.4. La danse funèbre chez les <i>Bamvélé</i> ou <i>I'ikamga</i> .....	95
III.4.1. Le déroulement de <i>I'ikamga</i> .....	95
III.4.2. Les différentes parures .....	95
III.5. Les instruments d'accompagnements des chants et chorégraphies .....	101
III.5.1. L' <i>Igwôlô</i> ou tambour à fente ou <i>nkùl</i> .....	101
III.5.2. Le tambour à membrane ou batteur ( <i>ngôm</i> ) .....	102
III.5.3 <i>Bi Gba-gba</i> .....	104

III.5.4. Le sifflet ou <i>ilōlong</i> .....	104
III.5.5. <i>L'Oyenga chez les Bamvélé</i> .....	105
III.5.6. Les battements des mains .....	106
<b>CHAPITRE IV: LES FONCTIONS CULTURELLES DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES</b> .....	107
IV.1. L'Analyse des données.....	108
IV.1.1. L'Analyse des données conceptuelles.....	108
IV.1.1.1. <i>La structure morphologique du chant Bamvélé</i> .....	108
V.1.1.1.1. <i>La partie vocale</i> .....	108
IV.1.1.1.2. La partie instrumentale.....	109
IV.1.1.2. <i>L'esthétique vestimentaire</i> .....	110
IV.1.1.3. <i>La morphologie et l'organologie de l'orchestre musicale</i> .....	111
IV.1.1.3.1. <i>La morphologie du Nkùl ou Igwōlō</i> .....	111
IV.1.1.3.2. <i>L'organologie du tambour ou ngōm</i> .....	111
IV.1.1.4. <i>La Structure générale du message</i> .....	112
IV.1.2. L'Analyse des données mathématiques qualitatives .....	112
IV.1.2.1. <i>Les Figures géométriques</i> .....	112
IV.1.2.1.1. <i>Les Chorégraphies</i> .....	112
IV.1.2.1.2. <i>Les outils</i> .....	113
IV.1.2.2. <i>L'aspect numéral</i> .....	113
IV.2. Les fonctions cultures des chants et des chorégraphies .....	114
IV.2.1. La fonction ludique .....	115
IV.2. 2. La fonction sociale .....	115
IV.2.3. La fonction thérapeutique.....	116
IV.2.4. La fonction didactique.....	117
IV.2.5. La fonction économique.....	118
IV.2.6. L'épanouissement de la femme.....	119
IV.2.6.1. L'acquisition de la liberté d'expression .....	119
IV.2.7. La fonction associative.....	120
IV.2.8. La fonction liturgique.....	120
IV.2.9. La fonction cathartique.....	121
IV.2.10. La fonction religieuse.....	122
IV.2.11. La fonction politique .....	122
<b>CHAPITRE V :ESSAI D'INTERPRÉTATION ANTHROPOLOGIQUE DES CHANTS ET CHORÉGRAPHIES</b> .....	125

V.1. L'essai d'interprétation .....	126
V.1.1. L'unité de temps et d'espace .....	126
V.1.1.1. L'unité de temps .....	127
V.1.1.2. L'unité d'espace .....	127
V.1.2. La globalité des chants et chorégraphies .....	128
V.1.3. Endosémie culturelle des chants et des chorégraphie .....	128
V.1.3.1. <i>La pratique des danses traditionnelles</i> .....	128
V.1.3.1.1. <i>Le cercle</i> .....	129
V.1.3.1.2. <i>La Répétition</i> .....	130
V.1.3.1.3. <i>L'improvisation</i> .....	131
V.1.3.2. <i>La conception ontologique, esthétique et principes de bases des chants et des chorégraphies</i> .....	133
V.1.3.2.1. <i>L'Unité du corps</i> .....	133
V.1.3.2.2. <i>Le rapport à la réalité</i> .....	134
V.1.3.2.3. <i>Le Son</i> .....	135
V.1.3.2.4. <i>La Tenue vestimentaire</i> .....	135
V.1.3.2.5. <i>Le Rythme</i> .....	136
V.2. <i>La Signification culturelle des chiffres</i> .....	136
V. 3. <i>La symbolique des couleurs dans les chants et chorégraphies</i> .....	139
V.4. Les danse et les activités économiques chez les <i>Bamvélé</i> .....	140
V.5. Lecture anthropologique des chants et chorégraphies chez les <i>Bamvélé</i> .....	140
V.5.1. Le Pan-vie de la danse .....	140
V.5.2. La Plasticité des chants et des chorégraphies .....	142
V.5.3. La Complémentarité antagoniste .....	142
V.5.4. Lecture Anthropologique du <i>Nkùl</i> et du tambour .....	143
V.5.5. Les chants, les chorégraphies et la transmission culturelle .....	143
V.5.5.1. Les chants comme transmetteurs des valeurs culturelles .....	143
V.5.5.2. Les chorégraphies comme transmission de culture .....	144
V.5.6. Le retour des chants et des chorégraphies d'aujourd'hui. ....	144
V.5.8. Le mouvement en danse: une forme de communication en négroculture .....	146
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>147</b>
<b>SOURCES</b> .....	<b>153</b>
<b>I. BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>154</b>
<b>II. WEBOGRAPHIE</b> .....	<b>164</b>
<b>III. LISTE DES INFORMATEURS</b> .....	<b>165</b>

<b>ANNEXES .....</b>	<b>169</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>173</b>