

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

**GESTES DANSÉS ET ENCULTURATION DE LA
FEMME BAYANGAM DE L'OUEST-CAMEROUN : CAS
DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET DU //GWA//.
CONTRIBUTION À UNE ANTHROPOLOGIE
SÉMIOLOGIQUE**

Mémoire présenté et soutenu publiquement le 29 juillet 2023 en vue de l'obtention du
diplôme de Master en Anthropologie.

Spécialité :

Anthropologie culturelle

Par

Berlande Josiane DOMKAM

Licence en Anthropologie



Jury

Président : Luc MEBENGA TAMBA , Pr université de Yaoundé I
Rapporteur : Pierre François EDONGO NTEDE , Pr université de Yaoundé I
Examineur : DELI TIZE TERI , MC université de Yaoundé I

Année Académique 2022-2023

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le Jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

Par ailleurs, le Centre de Recherche et de Formation Doctorale en Sciences Humaines, Sociales et Éducatives de l'Université de Yaoundé I n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

À

mes parents, Médard DZUKOU et Odette Claudine NZIEKOUO de regrettée mémoire.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce au soutien déterminant de plusieurs personnes.

Nous tenons à remercier d'abord sincèrement le Pr EDONGO NTEDE Pierre François, notre directeur de mémoire, dont la tolérance, la patience, les conseils et le soutien ont permis l'aboutissement de cette recherche.

Nos remerciements vont ensuite à l'endroit du Chef de Département d'Anthropologie, le Pr. KUM AWAH Paschal, pour son encadrement et ses conseils en vue de la réalisation de ce travail.

Nous ne saurions oublier d'exprimer notre gratitude aux enseignants du Département d'Anthropologie. Le Pr. MEBENGA TAMBA Luc, le Pr. SOCPA Antoine, le Pr. ABOUNA Paul, le Pr. DELI TIZE TERI, le Pr. AFU Isaiah, le Dr. ANTANG YAMO, pour les enseignements reçus durant notre formation.

Nous exprimons également notre reconnaissance au Dr BINGONO BINGONO François, Dr SAIDOU Victor, Dr NGAPOUT Jean-Jaures. Messieurs NGOLEMDZE Elie Blaise et AVOM AVOM Michel Aurèle pour leurs apports en documentation et multiples conseils.

Nos remerciements vont aussi à l'endroit de tous nos camarades de promotion dont les minutes passées à nos côtés ont été riches en émotions. Il s'agit de : MATSIDA KAMTA Marceline Annie, MIKAMB MI TOUAMOT Gaëlle Pamela. Nous nous en voudrions de ne guère être reconnaissants envers nos collègues NKOLONG François, NGOSADJO EYIGLA Ruth, FOUELEFACK Fabrice, TONTSA François pour leurs soutiens multiformes.

Nous témoignons notre gratitude à l'endroit de nos sœurs et frères notamment : Mesdames et Messieurs WACKTCHUENG Germaine, KAMDJOM Anastasie, NGNEMBU Honorine, FODJOU Judith, SIYONK Patrice, WAFFO TAMO Simplicie, NGUEMTCHUENG Aimé Pour leur soutien moral.

Notre profonde reconnaissance enfin à tous les informateurs qui ont enrichi nos données ethnographiques. A tous ceux qui nous ont soutenus et dont les noms n'ont pas été cités dans ce travail, trouvent l'expression de notre profonde reconnaissance.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de Master est intitulé : « **gestes dansés et enculturation des femmes Bayangam de l'Ouest-Cameroun : cas du //ma'a bany//, //mato'ol// et du //gwal//** ». **Contribution à une anthropologie sémiologique** ». Le problème que cette étude soulève est celui du décryptage d'une forme d'écriture du corps féminin et ses unités de langage en vue de la compréhension

du message réel ou symbolique, des sens et des significations qu'elle produit. Pour mieux cerner ce problème, nous avons posé une question de départ à savoir : En quoi la matrice chorégraphique des gestes dansés est-elle porteuse des référents culturels pour l'enculturation de la femme Bayangam de l'Ouest-Cameroun ? La réponse anticipée à cette question a été formulée comme suit : « *ma'a banɲ* », « *mato'o* », « *gwa* » constituent des savoirs, des savoirs-être, des savoirs-faire et faire-faire, des textes, des modules d'apprentissage et cycles de passage écrits par le corps féminin à travers les schémas et pratiques chorégraphiques chez les Bayangam pour leur formation globale. L'objectif fixé était de ressortir les fondements socioculturels des Bayangam qui retranscrivent, rapportent et transmettent une âme collective dissimulée sous forme dansée, jouée et chantée.

La méthode mobilisée a tenu compte la recherche documentaire d'une part, et la collecte des données primaires de terrain, d'autre part issues de la recherche qualitative. Les techniques qualitatives comme : l'observation directe, l'entretien individuel approfondi, les discussions de groupe focalisées ont été utilisées. L'observation directe consistait à observer la danse "*mato'o*" et les jeux « *ma'a banɲ* » et « *gwa* », les instruments de musique, les techniques du corps, les directions, axes, schémas, figures géométriques, formation et évolution avec l'aide des entretiens individuels approfondis. La discussion de groupe nous a permis de comprendre l'auto-élimination des garçons, les significations des unités de langage de ces trois pratiques, les messages des gestes dansés, leur philosophie, modules et compétences qu'ils recèlent. Nous avons convoqué respectivement les théories du fonctionnalisme, de l'ethnométhodologie et de l'interactionnisme symbolique pour l'interprétation des données collectées sur le terrain. Les résultats auxquels nous sommes parvenue sont les suivants : « *mato'o* » danse et les jeux « *ma'a banɲ* », « *mato'o* », et « *gwa* » sont des méthodes d'éducation globale extrascolaires féminin, auxquelles qui ont prêté le langage humain pour « communiquer », « éduquer », « former », « enseigner » et construire l'âme collective des Bayangam de l'Ouest- Cameroun. Ils révèlent plusieurs niveaux de connaissances sur la femme bayangam tels que l'univers symbolique relatif à la femme et l'homme, l'espace des naissances à travers les notions billons-sillons, la poétique sexuée des figures géométriques, une célébration de la maternité et la fécondation de la mère nourricière à travers le losange matérialisé par l'angle cuisse-tronc. Le « *ma'a banɲ* », célèbre hétérosexualité et interdit l'homosexualité à travers l'opposition et la linéarité des membres inférieurs de la paire (meneuse-joueuse). Le « *gwa* » à travers l'arc de cercle issue de la disposition des joueuses dévoile la solidarité tandis que les schémas et pratiques chorégraphiques trace l'itinéraire de l'épargne financière.

Mots clés : geste dansé, enc  , langage, identité.

ABSTRACT

This Master Research Dissertation entitled, "**Dance Gestures and the Enculturation of Bayangam Women of the West Region-Cameroon: Case of //mato'oll//ma'a banɲ//et//gwa , a Contribution to Semiotic Anthropology**". The research problem here is that of deciphering a form of writing of the female body and their units of talking in view of understanding the real and symbolic message, the meaning and significance it produces. To

better understand this problem, we posed a main question: in what way does the choreographic matrice of dance gestures constitute bearers of cultural references for the enculturation of the Bayangam Women in the West Region-Cameroon? The anticipated response to this question states that, “*ma’a banɲ*”, “*mato’o*”, et “*gwa*” constituted knowledges, skills, know-how, capacity to carry out works, texts, learning modules, passage cycles written by the female body via diagrams and choreographic practices amongst the Bayangams for its overall training. The set objective here was to bring out the socio-cultural foundation of the Bayangams, which re-transcribes, reports and transmits a collective soul, dissimulated in the forms of dance, play and songs.

The methodology used took into account the documentary research on the one hand, and the collection of primary data from the field on the other hand, thanks to a qualitative research. Qualitative technics such as direct observation, detailed individual interviews, and focus group discussions were exploited. Direct observation consisted of observing the games, the musical instruments, body technics, directions, axes, patterns, geometric figures, training and evolution with help of individual interviews. Focus group discussions permitted us to understand the auto-elimination of boys, the significances of the units of talking of these three practices, the messages vehiculated by these dance gestures, their philosophy, modules and competences transmitted. We respectively made use of the theories of Functionalism, Ethnomethodology and Symbolic Interactionism, for the interpretation of data collected in the field. At the end of our research work, we arrived at the following findings that “*ma’a banɲ*” “*mato’o*”, et “*gwa*” “are general female extra curricular educational methods, borrowed by the human language to “communicate”, “educate”, “train”, “teach” and to build the collective soul of the Bayangams people of West Cameroon. It reveals several dimensions of knowledges on the Bayangam woman such as the symbolic universe related to the woman and the man, the It celebrates the heterosexuality and prohibits homosexuality via the pair (meure-player).” *ma’a banɲ*” shows spacing birth via the «billions-sillons» notions via the diamond materialized by the angle drumstick thigh-trunk. The sexual poetry of geometric figures celebrates maternity and fertility, of the breast feeding mother. “*Gwa*” by the arc of circle resulting from the disposition of players reveals solidarity while the choreographic diagrams and practices trace financial saving route

Keywords : danced gesture, enculturation, Bayangam woman, language, identity.

SOMMAIRE

DEDICACE	Erreur ! Signet non défini.
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
SOMMAIRE	i
ABRÉVIATIONS, ACRONYMES, ET SIGLES	ii
LISTE DES PHOTOS, SCHEMAS, ET TABLEAUX	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : PRESENTATION DE L'ETHNONYME BAMILEKE ET BAYANGAM SON CADRE PHYSIQUE ET HUMAIN	19
CHAPITRE II : ÉTAT DE LA QUESTION, CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL	43
CHAPITRE III : PRESENTATION DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET //GWA// DANS LEUR CONTEXTE SOCIO-CULTUREL, DESCRIPTION ET ETAPES D'APPRENTISSAGE	72
CHAPITRE IV : FONCTIONS ET RÔLES DES TECHNIQUES DES GESTES DANSES DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET //GWA//	99
CHAPITRE V : ANALYSE ANTHROPOLOGIQUE DES FORMES, CHIFFRES, GRAPHISMES, FIGURES GEOMETRIQUES, AXES, DIRECTIONS TECHNIQUES DU CORPS REPRESENTES DANS LES GESTES DANSES	121
CHAPITRE VI : LANGAGE DES UNITES DES GESTES DANSES ET ENCULTURATION DE LA FEMME BAYANGAM	140
CONCLUSION	171
SOURCES	180
ANNEXES	ix
TABLE DES MATIÈRES	209

ABRÉVIATIONS, ACRONYMES, ET SIGLES

1- ABREVIATIONS

Dr	: Docteur
F.	: Femmes
H.	: Hommes
Ed.	: Edition

2- ACRONYMES

APSA	: Activités Physiques Sportives Artistiques
CERDOTOLA	: Centre Internationale de Recherche et de Documentation sur les Traditions et les Langues Africaines
MINEDUC	: Ministère de l'Éducation
UNESCO	: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation (Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture)
SIL	: Société Internationale de Linguistique

3- SIGLES

APS	: Activités Physiques et Sportives
CDE	: Convention des Droits des Enfants
CPPSA	: Cercle Philo-Psycho-Socio-Anthropo
DPNG	: Document de Politique Nationale Genre
EP	: Éducation Physique
EPS	: Éducation Physique et Sportive
IFC	: Institut Français du Cameroun
INJS	: Institut National de la Jeunesse et des Sports
JST	: Jeux Sportifs Traditionnels

LISTE DES PHOTOS, SCHEMAS, ET TABLEAUX

1. PHOTOS

Photo 1 : Localisation de la commune d'arrondissement de Bayangam.....	22
Photo 2 : Début du jeu déclenché par la meneuse avec synchronisation des claquements des mains et des sursauts avant-arrière.....	76
Photo 3 : Soustraction de la jambe droite d'appui et sa projection soit à l'horizontal ou en oblique bas.....	77
Photo 4 : Ecartement parallèle des jambes en position semi fléchie.....	77
Photo 5 : Les jambes se referment en fléchissant.....	77
Photo 6 : Dissociations et action propulsive de l'autre jambe en une fraction de seconde.....	78
Photo 7 : Appuis pédestres quittent le sol, corps entier tendu et gainé, jambes jointes légèrement décalées	78
Photo 8 : Tenue de la réunion : « <i>mdzô tchouôshô</i> » ou tenue de regroupement de rassemblement ou identification.....	80
Photo 9 : Espace ésoérique : l'espace vide qui précède la chefferie Bayangam (les hommes accompagnent les femmes dans la danse)	83
Photo 10 : Servitude d'une maison Photo 11 : Intérieur du foyer Bayangam	83
Photo 12 : 1 ^{er} temps.....	85
Photo 13 : 2 ^{ème} temps	85
Photo 14 : 3 ^{ème} temps	85
Photo 15 : 4 ^{ème} temps	85
Photo 16 : Flexion du tronc vers l'avant rythmée par le sifflet et le tuyau cylindrique.....	87
Photo 17 : Evolution de la meneuse vers chaque joueuse en les regardant toujours en dansant.	91
Photo 18 : Déplacement de la meneuse de la droite vers la gauche avec les gestes dansés rythmés par les claquements des mains en chantant	91
Photo 19 : La meneuse face à la première joueuse dansant du côté gauche accompagnée par les claquements des mains	91
Photo 20: Jeté de dos avec dos à la vertical avec fessiers proches du sol et les deux jambes fléchies en appui au sol	92
Photo 21 : Jeté de dos oblique vers l'arrière avec jambes alternatives fléchies.....	92
Photo 22 : Jeté de dos avec dos creux avec deux jambes tendues au sol.....	92
Photo 23 : Déclanchement synchronisé du portée avec jambes fléchies de la meneuse.....	93
Photo 24 : Synchronisation des gestes des joueuses pour la l'aide et la parade de la meneuse	93
Photo 25 : Points de contact : pieds, mains, dos, épaules, vêtements	93
Photo 26 : Amorce du porté	93
Photo 27: Jeter de dos.....	93
Photo 28 : Position chaise	93
Photo 29 : Amorce de la descente après le lâché	93

Photo 30 : Lâcher effectif.....	93
Photo 31 : Lâchée synchronisée	94
Photo 32: Lutte contre le déséquilibre.....	94
Photo 33 : Déséquilibre	95
Photo 34 : Sortie du lâchée.....	95
Photo 35: Réception jambes alternées.....	95
Photo 36 : Réception courbée.....	95
Photo 37 : Réception jambes fléchies.....	95
Photo 38 : Réception à quatre appuis.....	96
Photo 39 : Reception sur les deux pieds.....	96

2. PLANCHES

Planche 1 : L'action des pieds au sol et agencement des séquences du « <i>ma'a banj</i> ».....	77
Planche 2 : Action des pieds au sol, démarquage et stratégie opaque de la meneuse	78
Planche 3 : Présentation des objets/outils de danse « <i>mato'o</i> »	81
Planche 4 : Espace profane.....	83
Planche 5 : Les quatre positions du pied étapes de la danse « <i>mato'o</i> »	85
Planche 6 : Chorégraphie d'entrée et synchronisation des gestes d'appels avec le chant ou les claquements des mains, et une chorégraphie de danse.....	91
Planche 7 : jeter de dos chez les filles	92
Planche 8 : points de contact de la meneuse, synchronisation des gestes de manipulation, et formation de la parade des joueuses pour recevoir la meneuse en vue du porter	93
Planche 9 : Position de chaise, synchronisation des gestes du porter et lâcher en oblique haut	93
Planche 10 : Synchronisation des gestes de lâcher et maîtrise du corps dans l'espace.....	94
Planche 11 : Lacher, déséquilibre, balayage et maîtrise du corps dans l'espace, résultat d'un gainage accompli.....	95
Planche 12 : Réception, jambes alternatives, courbée, fléchies, manuelles courbée.	95

3. TABLEAUX

Tableau 1 : Liste des danses masculines et féminines d'autrefois et actuelles	39
Tableau 2 : Quelques éléments de l'univers symbolique de la femme Bayangam relatifs aux « <i>ma'a banj</i> », « <i>mato'o</i> », et « <i>gwa</i> »	144
Tableau 3 : Quelques unités de langage de l'univers symbolique de la femme Bayangam relatifs aux « <i>ma'a banj</i> », « <i>mato'o</i> », et « <i>gwa</i> ».....	144
Tableau 4 : Qualificatifs appréciatifs et dépréciatifs de la femme calqués sur le modèle culinaire, le cordon ombilical et les savoirs-être chez les Bayangam.....	146
Tableau 5 : Célibat et cru / le mariage et cuit : traits culturels, savoirs-être et savoirs-faire chez la femme Bayangam calqués sur le modèle culinaire	147
Tableau 6 : Linéaire même saison : improductif, stérile et dichotomie alternance des saisons : productif et croissance.....	155

Tableau 7 : Haut et bas dualité spatiale, savoirs -être et savoirs-faire. Dans les activités physiques « <i>ma'a banj</i> », « <i>məto'o</i> », et « <i>gwa</i> »	158
---	-----

4. SCHEMAS

Schéma 1 : La danse « <i>məto'o</i> » et la grande fécondité du village où chaque femme puise la sienne avec le pied gauche	133
Schéma 2 : Analyse synoptique des pas de danse « <i>məto'o</i> » en quatre temps	134
Schéma 3 : Vision du monde de la fécondité et la paturition chez les Bayangam avec le chiffre quatre	135
Schéma 4 : Analyse synoptique de pas de la danse à quatre temps	135
Schéma 5 : Trajet axial du « <i>gwa</i> »	136
Schéma 6 : Les axes représentés par les mouvements du corps.....	136
Schéma 7 : Schéma culturel et sémantique du « <i>gwa</i> »	138
Schéma 8 : Décryptage du langage des unités du « <i>ma'a banj</i> », « <i>məto'o</i> » et « <i>gwa</i> ».....	139

INTRODUCTION

La présente introduction générale s'articulera autour des points ci-après : le contexte de la recherche, la justification du choix du sujet, le problème et la problématique de recherche, les questions de recherche, les hypothèses, les objectifs, la méthodologie, les difficultés rencontrées, les procédés d'analyse des données, l'interprétation des données, la délimitation du sujet, l'intérêt de l'étude, la considération éthique et l'annonce du plan.

1. CONTEXTE

Toutes les cultures possèdent dans le domaine corporel, une tradition ludique lointaine dont le jeu et la danse font partie. Selon AKOA (2019 :35) comme la danse

Les jeux deviennent traditionnels dès lors qu'ils ont été transmis de générations en générations. Ils se définissent ainsi de manière diachronique. Ainsi, on peut distinguer les jeux traditionnels d'Afrique et les jeux traditionnels universels.

Ils sont des éléments épistémologiques de la culture. Pour CLEMENT et HERR (1993) se sont des faits humains et des pratiques d'expression physique qui ont existé de tout temps. C'est-à-dire un phénomène universel, historique, transgénérationnel et contemporain connu et pratiqués par tous. C'est pourquoi, pour BOUZID (2019 :44), autant que les danses, « les jeux moteurs sont en rapport avec le contexte socio-économique et environnemental ». Alors, les jeux, les danses et la culture sont intimement liés, ainsi on parle d'ethno-motricité. Leur distribution selon le sexe, l'âge, la durée et les circonstances reste encore très largement soumise aux traits culturellement assignés dans un groupe. MBONJI EDJENGUÈLÈ (1983 : 35) déclare que :

Tout jeu suppose des limites d'espaces et de temps précis et fixés d'avance. Mais l'univers complexe négro-afriacain connu échappe à ce rigourisme par le principe du « tout est dans tout ». C'est-à-dire que tout objet peut être ceci et cela dans des projets différents.

C'est ce qui explique pourquoi, les occasions de les présenter vont de la pure spontanéité aux calculs les plus minutieux. La compréhension de ces activités ludo-motrices nécessite parfois des incursions dans d'autres contextes sociaux. Quelle que soit son homogénéité, et quelle que soit l'exiguïté de son territoire, une population peut présenter dans ses institutions, des variantes, de jeux et danses que l'on retrouve dans les populations ayant des contacts avec elle. Les activités ludiques physiques tiennent en Afrique compte d'une conception « cosmo-anthropomorphique » et « cosmo-socioanthropocentrique ». En effet, à partir de sa position dans le cosmos, l'homme organise son espace, et recrée le temps. Il s'entoure d'éléments et de pensées qui n'ont de sens par rapport à lui. Acteur principal, dont la présence n'est pas concevable sans celle des autres espèces, des esprits, des dieux, et de Dieu.

Dans cette situation d'interinfluence, le plus petit geste de l'homme, même en plein jeu, met en branle tout le système. Sur cette base, le temps, l'âge, le sexe, la nature, les jeux et les danses reflètent cette position et constitue la matière première de ses spéculations. MBONJI EDJENGUELE (1983).

Prenant appui sur le corporel, MBARGA AKOA (2019 :33) nous informe que, « *l'éducation traditionnelle en Afrique est essentiellement collective, fonctionnelle, pragmatique, orale, homogène, polyvalente et intégrationniste* ». C'est pourquoi la société africaine, du fait qu'à la naissance l'on soit déclaré de sexe masculin ou féminin, se charge de former chaque personne relativement au rôle qu'elle sera appelée à jouer selon la norme, dans la sphère sociale. L'action éducative est donc continue et graduelle c'est-à-dire sans fossé ni coupure entre les différentes étapes du développement de l'enfant, entre la famille, le clan et la société, entre la théorie et la pratique (principe d'adaptation, processus continu) » toujours selon MBARGA AKOA (2019 :34) :

Elle vise la formation de tout l'homme, c'est-à-dire de l'homme dans toutes ses composantes : physique, intellectuelle, sociale, morale, culturelle, religieuse, philosophique, idéologique, économique, etc. Les disciplines ne sont pas isolées les unes par rapport aux autres comme dans l'éducation moderne. On enseigne à l'enfant à la fois la langue (vocabulaire et phraséologie), l'art de conter (langage et rhétorique), les comportements humains ou les conduites des hommes à travers les ludèmes, le chant le savoir-vivre en société (morale, civisme) etc. (principe de globalisation, application de la gestualité théorique).

DUMAZEDIER (1974), réitère que l'école n'est pas la seule structure garante de l'éducation, les autres cadres de transmission des normes et valeurs sociales aux jeunes générations existent. L'enculturation par le loisir, et les pratiques corporelles traditionnelles physiques entre autres participent de ce processus. La création littéraire et artistique procède de la réalité sociohistorique du référent anthropologue de la culture ou la société qui la produit. MILLER et al (2010 : 32) ajoute :

L'art africain hors de son milieu, retiré de son contexte, non seulement géographique, mais aussi social, l'objet perd son identité culturelle [...] On tend à oublier la réalité de l'objet africain avec son milieu d'origine, faisant abstraction de l'évidence implication ethnographique.

Les anthropologues DELBOS, JORION (1984) et BONNIEL (1986) montrent l'écart fondamental existant entre les formes traditionnelles de transmission de savoirs (appelés « procéduraux ») et les formes pédagogiques (scolaires) de transmissions de savoirs qualifiés de « propositionnels ». A ce sujet CAMY (1996 :254), déclare que : « *l'ambition universalisante de l'école, et l'opposée au particularisme des modes de transmission*

traditionnels. Il oppose bien le caractère « sociétaire » et « communautaire ». BOURDIEU (1980 :184) renchérit cette idée lorsqu'il réprecise une autre méthode pratique d'enculturation.

Pour lui :

Socialiser pratiquement, c'est socialiser directement sans détour réflexif en apprenant sur le tas et par imitation : on apprend pratiquement des savoirs pratiques. C'est-à-dire des savoirs non constitués en savoirs, non séparés des opérations où ils sont investis. On a ensuite l'incorporation (on apprend « par corps »). Il y a également mimesis ou imitation, tels sont les mécanismes de cette formation « non pédagogique ». « L'essentiel du modus operandi qui définit la maîtrise pratique se transmet dans la pratique, à l'état pratique, sans accéder au niveau du discours. On ne mime pas des « modèles » mais les actions des autres.

CLAPERDE pense le contraire en ces propos c'est l « école sur mesure ».

L'originalité ici tient du fait que les activités ludiques font partie intégrante de la culture Bayangam, le caractère ludique c'est le jeu et danser devient un jeu qui traverse la vie de la jeune femme et l'accompagne jusqu'à l'âge adulte. Le geste dansé devient un moment privilégié où simultanément le corps féminin s'efface davantage et la socioculture Bayangam se fait corps dansant. Aussi, dans leurs formes d'organisations, ces activités miment les différentes séquences et scènes de la vie quotidienne.

Nous allons porter un intérêt particulier sur celles dites féminines qui contribuent à l'éducation de la femme, à la construction de son corps et à celle de son identité par cycle de passage chronologique.

Le «*ma'a bany*» qui correspond au cycle 1 est le premier module. Il développe l'apprentissage de la culture de la terre et de l'environnement sur la base de la compétition et de l'affrontement en mobilisant, les techniques du corps, les arts, la répétition, la notion de cycle, les ressources artistiques et cosmogoniques .Entre autres modules matérialisés : travaux champêtres, espacement des naissances, autonomisation, le sacré, art culinaire, alternance des saisons matérialisés par une forme d'expression corporelle aux allures rythmées et dansées et qui peut être chantée. La particularité de cette pratique est sa forme expressive et gestuelle qui permet à une catégorie de femmes d'asseoir, de peaufiner sa dextérité et ses éléments de coordination avec les savoirs-être et savoirs-faire ci-dessus évoqués. Le «*mato'o*», est le cycle 2 du deuxième module, qui dans sa forme organisée usuelle, est une forme d'expression chantée, dansée qui connaît d'autres aménagements dans sa forme rythmée. Ce niveau d'enculturation mime l'itinéraire de la reproduction biologique de la femme en quatre temps, dans les formes et figures suivantes : courbe, ligne, triangle, losange, cercle. Quant au «*gwa*»

correspondant au cycle 3, du troisième module, elle est une forme d'expression culturelle chantée et dansée, aux allures esthétiques et chorégraphiques. Celle-ci reproduit la conquête, exploitation des espaces, en vue des activités génératrices des revenus et d'épargne dans la dichotomie haut et bas, gauche et droite, équilibre et déséquilibre. La matérialisation de la solidarité multiforme, du sacré et de la confiance sont exprimés sous forme spiraloïdale, et ovoïde.

La transversalité qui ressort de ces trois pratiques corporelles féminines souligne les formes de communication qui mettent en exergue les faits de civilisation à savoir : les sous-entendus sociologiques dans l'imaginaire social. L'expression corporelle enfouie dans le jeu et la danse, et conçue comme outil d'enculturation et d'identification de la femme Bamiléké. D'où le présent sujet : gestes danses et enculturation de la femme bayangam de l'ouest-Cameroun. Cas du //ma'a banj//, //mato'o // et //gwa//

Contribution à une anthropologie sémiologique.

2. JUSTIFICATION DU CHOIX DU SUJET

Deux raisons justifient notre choix. L'une est personnelle et l'autre scientifique.

2.1 Raisons personnelles

Les similitudes usuelles entre la danse « *mato'o* » et les jeux « *ma'a banj* » et « *gwa* » qui s'étendent dans la région de l'Ouest-Cameroun nous amènent à vouloir comprendre si cela est un fait du hasard, une coïncidence sans portée symbolique, ou alors un phénomène orienté qui se dissimulerait sous l'aspect du folklore dont les fondements culturels et les buts échapperaient à la masse profane. Certains faits et gestes de nos souvenirs d'enfance et de vacances. À chaque « expérience corporelle », pour y avoir joué et dansé, les mêmes schémas graphiques, chorégraphiques et rythmes étaient reproduits.

2.2. Raisons scientifiques

En Afrique Centrale, au Sud du Sahara, les Bamiléké, de l'Ouest du Cameroun font depuis l'objet de nombreuses recherches. Ces investigations ont donné une vision d'ensemble ou globale de ce peuple. A titre d'exemple DELAROZIERE (1958) a travaillé sur les institutions politiques et sociales, par contre VOORHOEVE (1964), s'est focalisé sur l'anthroponymie, tandis que, PERROIS et NOTUE (1986, 1997) ont présenté les arts plastiques. À l'opposé de NZOUATEP YEMO (2008) qui a analysé les danses masculines. Toutefois, les Bamiléké sont toujours restés méconnus dans le détail de leur civilisation en matière d'ethnochorégraphie féminine, de littérature orale ludique et dans le champ des sciences et

techniques des activités physiques et sportives relatifs au sexe biologique féminin. Ces dimensions de la culture Bayangam n'ont pas été étudiées à leur juste valeur. Elles n'ont pas fait l'objet des investigations profondes ni bénéficiées d'un meilleur traitement contrairement à celles des hommes. Il y a une lacune anthropologique principalement en ce qui concerne les danses et les jeux féminins. Les seules tentatives ayant trait à l'une ou à l'ensemble de ces trois activités en rapport avec notre sujet sont abordées superficiellement. Or, chaque canal ou activité physique sexuée a des fonctions particulières et par ricochet dévoile les pans de la culture. D'où notre ambition de combler ce vide de connaissances.

3. PROBLEME DE RECHERCHE

Selon l'imagerie populaire, danser et jouer ont toujours été assimilés et inscrits explicitement ou non dans une unité de motivation. CALLOIS (1958) les résume au simple divertissement, à la récréation, à la « gratuité », à ce qui n'est pas « sérieux ». Pris individuellement chacune est une activité physique faisant allusion à l'amusement, au loisir, à un temps d'arrêt des activités de production. Ne s'inscrivant pas dans cette logique, à cause de leurs finalités culturelles former le corps et l'esprit. Le « *ma'a banɲ* », « *mato'o* » et « *gwa* », formes d'expression corporelles ludiques patrimoniales féminines des Bayangam de l'Ouest Cameroun, sont joués, chantés, dansés soit en activité autonome soit alors en activité mixte. De l'avis du profane, leur emballage, le mode d'exécution, l'aspect mécanique et leur nature sont les éléments apologiques ou dépréciateurs de ces gestes dansés. Pour ces raisons, au premier degré, ils ont été rangés comme « inutiles », « anticodes », « inorganisées » et « improductives ».

Or, dépassant cette opinion simpliste et réductrice de l'imagerie populaire, les aspects superficiels et trompeurs du « *ma'a banɲ* », « *mato'o* » et « *gwa* » des Bayangam dissolvent et diluent leur réalité objective sans référence au contexte de leur mise en œuvre. C'est pourquoi, ils ne sont généralement pas examinés au-delà de leur aspect divertissant. Ce qui est enfoui dans la profondeur de l'intériorité des acteurs n'est pas matérialisé, pourtant le visible ici n'est qu'apparence. Il cache une réalité sous-jacente et exprime plus qu'il ne laisse voir. Apparemment disparate et amusante, peu de personnes connaissent ce que cette forme d'écriture corporelle féminin communique. Ce côté qu'elle ne dit pas et impossible de mettre en parole est pourtant joué, dansé, scandé et rythmé, et recouvert par un système de conventions implicites. Alors, rien n'est esthétiquement, spatialement, graphiquement numériquement, psychologiquement neutre. Ces canaux d'enculturation qu'on semble banaliser et négliger ont

des répercussions multidimensionnelles sur le corps et l'esprit. Les textes, les discours, les signifiants, la poétique gestuelle, les unités discrètes de langage écrits et produits par le corps féminin dans les gestes dansés du «*ma'a banɲ*», «*mato'o*» et «*gwa*» ne sont pas analysés au profit essentiellement de la description de ce corps dansant. Les gestes dansés observés, présentés et appréciés indépendamment de la totalité sociale Bayangam ; c'est -à dire du fond culturel auquel il se rattache et duquel il puise tout leur sens sont déformés. Par conséquent, ces réalités qui ne sont pas décryptées, empêchent la compréhension de leur message « réel » ou « symbolique », le sens et leur signification qu'elles produisent. C'est, en cela que nous entendons fonder le problème scientifique de notre recherche.

4. PROBLEMATIQUE

Lorsqu'on évoque le terme éducation, il est assimilé à « l'école classique » ou à « l'école du blanc ». Elle est synonyme de parchemins, de connaissances et savoirs documentés. Par contre, en Afrique noire et plus précisément au Cameroun, les chants, les jeux, la langue, les contes, les proverbes, les danses sont des structures extrascolaires et des « écoles » qui servent de supports d'enculturation.

MVENG (1985 : 6) fait une distinction nette de la danse en Afrique « Ailleurs, on parle de pas de danse. En Afrique le pas ne suffit pas pour définir une danse ». En effet, l'événement prescrit l'artistique, la compétition n'est pas fondatrice de l'activité. La simultanéité ou la présentation collective de la chorégraphie invite l'individu à se fondre et se soumettre au groupe. C'est ce qui fait dire à ELA (1983 :99) qu'en Afrique « *la parole est tout, aussi bien travaillé que le geste* ». Chaque activité corporelle donne lieu d'intervention de former soit le corps, soit l'esprit, voir les deux à la fois. L'ensemble forme un tout indissociable, non pas séparément mais comme une totalité, une unité, visant l'équilibre de l'homme une éducation complète et équilibrée. L'auto- élimination des garçons au jeu des filles n'est pas un allant de « soi ». Une façon « autorisée » et intériorisée d'exclusion. C'est un comportement qui se définit non pas par la routine, mais par la référence aux règles. KLAS TOPFER (1999) va dans le même sens, il dit de l'activité physique qu'elle est un précieux mode d'éducation. Faisant partie de cette catégorie, les jeux, «*ma'a banɲ*», «*gwa*» et la danse «*mato'o*» sont à la fois selon MBONJI EDJENGUELE (1983 :15) « gestes oralité, et tradition orale ».

Les gestes dansés féminin observés, présentés, sont appréciés indépendamment de sa totalité sociale sont déformés. Le corps féminin qui joue et danse, est un lieu de recherche de la conformité et de répression sociale. Le geste dansé, devient un moment privilégié où simultanément le corps féminin s'efface davantage et la socioculture Bayangam se fait corps

dansant. Il incarne une notion, une institution, une philosophie, un principe, une norme, une sanction, un emblème. C'est pourquoi, une corporéité sortie de son contexte culturel est appauvrie en l'absence de la clé de lecture entre émetteur et récepteur, entraîne des dysfonctionnements communicationnels.

En effet, chaque unité du ludème « *ma'a banɲ* », « *gwa* » ou la danse « *mato'o* » s'éclaire à partir de l'ensemble dans lequel elle prend place. Ainsi ils sont recouverts par une multiplicité de codes et de symboles implicites qui permettent de les interpréter. D'une part leur connaissance et leur compréhension sont indispensables pour la découverte du sens « réel » et « symbolique ».

5. QUESTIONS DE RECHERCHE

Elles s'articulent selon le schéma ci-après d'une question centrale et des questions secondaires.

5.1. Question principale

En quoi la matrice chorégraphique des gestes dansés est-elle porteuse de référents culturels pour l'enculturation de la femme Bayangam de l'Ouest-Cameroun ?

5.2. Questions secondaires

Nous en retiendrons trois :

- Comment se matérialisent les gestes dansés chez les femmes Bayangam de l'Ouest-Cameroun ?
- Que révèlent les modules des gestes dansés qui se mêlent à l'expression graphique, numérique, artisanale et cosmogonique pour traduire l'enculturation de l'Homme dans la socioculture Bayangam?
- Quels sont les sens et significations des éléments qui constituent le langage des gestes dansés au-delà du descriptif dans les contextes relatifs à l'enculturation des femmes Bayangam?

6. HYPOTHESE DE RECHERCHE

Nous aurons une hypothèse principale et trois hypothèses secondaires.

6.1. Hypothèse principale

Le « *ma'a banɲ* », le « *mato'o* » et « *gwa* » constituent des savoirs, des savoirs-être, des savoir-faire et faire-faire, des textes, des modules d'apprentissage et cycles de passage écrits

par le corps féminin à travers les schémas et pratiques chorégraphiques chez les Bayangam pour sa formation globale.

6.2. Hypothèses secondaires

- En convoquant les gestes dansés adossés sur les directions, les formes, les figures, les trajets, les chiffres, les arts, le rythme, les formations et évolutions, la répétition, la cosmogonie, les techniques du corps, objets de danse, les chants, les règles et consignes.
- Une sorte d'« écriture » et d'« école » qui incarnent une notion, une institution, des principes, des normes, des sanctions. Chacune « parle », « communique », « éduque », « forme », « enseigne » en construisant l'imaginaire structuré qui fusionne les esprits et les corps chez la femme Bayangam.
- Les gestes dansés se substituent à la parole pour dire : respect, soumission, bénéfiques, pertes, hiérarchie sociale, solidarités multiformes, fécondité, conquête, exploitation et gestion de la terre, mère nourricière et génitrice, pilier central, signe de vie et mort, cycle, autonomisation de la femme, chez les Bayangam.

7. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

Relativement aux questions ainsi qu'aux hypothèses de recherche, les objectifs sont aussi présentés sous deux formes : un principal et trois spécifiques.

7.1. Objectif principal

Ressortir les fondements socioculturels de la matrice chorégraphique des Bayangam qui retranscrivent, rapporte et transmettent une mémoire et une âme collective dissimulées sous forme dansée, jouée et chantée.

7.2. Objectifs spécifiques

Ce travail vise les objectifs ci-après :

- Matérialiser les gestes dansés des femmes Bayangam à partir des techniques corporelles issues des jeux « *ma'a banŋ* », « *gwa* » et la danse « *mato'o* ».
- Expliquer les unités du langage du « *ma'a banŋ* », « *mato'o* » et « *gwa* » sont à la fois supports, outils pédagogiques, de différenciation et d'enculturation qui forment l'imaginaire collectif bayangam, créant ainsi des frontières invisibles mais réelles.
- Décrypter les sens et significations des éléments du langage des gestes dansés au-delà du descriptif dans les contextes relatifs à l'éducation des femmes Bayangam.

8. METHODOLOGIE

La réalisation du présent travail de recherche s'est appuyée sur une méthodologie propre aux sciences sociales et humaines en générale et en anthropologie en particulier. Selon MBONJI EDJENGUÈLÈ (2005 :11), le terme méthodologie désigne « *la voix à suivre par l'esprit humain pour décrire ou élaborer un discours cohérent, la vérité de l'objet à analyser* ». Dans cette partie de notre étude, il s'agit de présenter 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. Recherche documentaire

La stratégie documentaire nous amène à interroger des informations diverses et variées, à mobiliser plusieurs canaux de communication afin de pouvoir localiser, les ouvrages, les travaux universitaires, les rapports, les journaux, les revues et articles, des lois des décrets, arrêtés, etc. se rapportant à notre sujet de recherche.

Elle s'est faite dans le temps et dans l'espace qu'il convient de restituer pour mieux comprendre la démarche entreprise et les stratégies mises en œuvre pour l'utilisation les données secondaires recueillies au cours de cette phase.

8.1.1. Coordonnées spatio-temporelles relatives à la recherche documentaire

Notre recherche documentaire s'est effectuée à partir des supports physiques et virtuels.

8.1.1.1. Les coordonnées spatiales

Sur le plan physique, nous avons visité principalement les bibliothèques du : Cercle-Psycho-Socio-Anthropologie (CPPSA), de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines (FALSCH), de l'Institut National de la Jeunesse et ses Sports (INJS), de l'Institut Français du Cameroun, (IFC), du Centre de Lecture Publique de Messa, de la Société Internationale de Linguistique (SIL). Nous nous sommes rendus également aux Archives Nationales du Cameroun, à la Bibliothèque Centrale de l'Université de Yaoundé I, du Ministère de la Recherche Scientifique. Nous avons suivi des débats et conférences portant sur l'organisation et le fonctionnement socio-politique et culturel des Bamiléké. A cet effet, nous nous sommes constitués : une bibliothèque personnelle, nous avons fait appel à celles de nos camarades et de nos enseignants de l'université de Yaoundé I et de l'INJS. Outre ces centres de documentation physique, nous avons exploité l'internet dans son ensemble. Tous ces moyens nous ont permis de mettre en évidence, les écrits se rapportant à notre sujet de recherche, à situer notre travail

dans les préoccupations de notre discipline. Ceux-ci indiquent pourquoi nous comptons continuer le débat sur un thème déjà abordé par d'autres chercheurs.

8.1.1.2. Les coordonnées temporelles

Nos différentes collectes des données secondaires ont commencé juillet 2020 par l'état de la question. Notre déploiement sur le terrain a débuté en mai 2021 et s'est étalé sur plusieurs phases dans les différents quartiers de Bayangam. Celle-ci s'est achevée en décembre 2021.

8.1.2. Les outils de collecte des données secondaires

Dans cette rubrique nous évoquerons la grille de lecture, la fiche bibliographique et de lecture.

8.1.2.1. La fiche bibliographique

Au terme de l'élaboration de notre fiche bibliographique, nous avons exploité et consulté, plusieurs ressources réparties en huit catégories : des ouvrages généraux, des ouvrages spécifiques, des articles et revues, des travaux universitaires, des rapports, des bulletins et journaux, des dictionnaires encyclopédiques et des sites web.

8.1.2.2. La fiche de lecture

L'étude documentaire a été possible grâce aux techniques mises sur pieds en vue d'une exploitation rationnelle, effective et efficace des données secondaires. Il s'agit de la fiche bibliographique et de la fiche de lecture. Une fiche de lecture est un document de compte rendu ou d'analyse de lecture qui consiste à donner la structure logique d'un texte à énoncer. Dans le cadre de notre travail, chaque article, ouvrage consulté ou encore document a fait l'objet d'une fiche de lecture présentant les thèses développées par l'auteur ainsi qu'une analyse succincte. Ce qui nous a permis de circonscrire notre sujet.

8.2. Population cible

Les jeux «*ma'a banj*», et «*gwa*» et la danse «*mato'o*» sont des activités essentiellement féminines où le corps est mis en jeu. Exceptionnellement dans la danse «*mato'o*» où les hommes jouent un rôle, ils sont chargés des sonorités issues des tambours mâles et femelles. Ils peuvent également accompagner les femmes dans la danse. Tous ces acteurs constituent la population d'étude. Les jeunes femmes et celles du troisième âge, ayant déjà pratiqué dans leur enfance sont mieux placés pour restituer, décrire, commenter, ressortir les savoirs, les valeurs culturelles et les objectifs recherchés par ces pratiques physiques culturelles féminines ; d'où leur inclusion dans la population cible.

8.2.1. Critères de choix des informateurs

Le choix des informateurs dans une recherche est conditionné par des critères d'éligibilité.

8.2.2. Les critères d'inclusion

Etre femme Bayangam sans distinction d'âge ayant pratiqué le «*ma'a banη*», le «*gwa* » et la danse «*mato'o*» et consentir librement à participer à l'étude. Être de sexe féminin, avoir joué au «*ma'a banη* », «*gwa* », et avoir dansé autrefois ou actuellement le «*mato'o*», même si la personne féminine de 13 ans a arrêté de jouer au «*ma'a banη* », ce jeu est resté dans son subconscient et celle-ci peut encore donner des explications.

Être homme ayant accompagné les femmes avec les instruments de musique, c'est -à dire être acteur dans l'exécution de la danse «*mato'o*». Les hommes retenus ici sont, entre autres, des batteurs de tambours, ceux qui secouent les castagnettes et intégrés dans plusieurs associations des activités ludiques masculines et féminines. À ces informateurs, nous avons associé les hommes de culture ludique patrimoniale. Toutes les données audiovisuelles relatives à cette étude ont été détruites après les transcriptions. La population à interroger somme toute est hétérogène. Cela n'empêche pas notre analyse de rendre compte du discours corporel de l'être féminin.

8.3.3. Les critères d'exclusion

Toutes les personnes de l'environnement d'étude n'ayant jamais participé ou pratiquées ces pratiques corporelles ludiques le «*ma'a banη*», le «*gwa* » et la danse «*mato'o*». Celles qui n'ont pas pris part entièrement à la discussion des Focus Group, n'ont pas terminé l'entretien, n'ont pas consenti à participer à l'étude, ont désisté de l'étude.

8.3.3.1. Types d'échantillonnage

Dans le cadre de notre étude nous avons opté pour échantillonnage non aléatoire. Ainsi, la technique d'échantillonnage par choix raisonnée et le type «*boule de neige* » ont été privilégiés. Après avoir identifié les informateurs sur la base d'un sondage, consistant à choisir parmi la population les personnes outillées maîtrisant notre sujet d'étude et susceptibles de nous fournir des informations dont nous avons besoin. Des personnes interrogées, celles-ci nous ont référées chez d'autres femmes reconnues pour avoir participé à ces jeux comme très activement et qui maîtrisent les sonorités. Ces dernières après entretien ont identifié nommément et indiqués d'autres personnes ressources, qui ont été contactées et interrogées, qui à leur tour

nous ont proposé d'autres personnes clés. De proche en proche j'ai pu obtenir un nombre suffisant d'informateurs. L'enquête a été arrêtée lorsque nous avons atteint la saturation.

8.3.3.2. Procédure d'échantillonnage

Sur la base des critères d'inclusion et de l'exploitation de la technique d'échantillonnage en « boule de neige », l'échantillon de cette étude a été constitué. Nous avons prélevé notre échantillon les jours des réunions générales des Hommes et des Femmes mercredis et vendredis à Bayangam à Demsim. Des funérailles à la période de décembre 2021, à l'école primaire de Nkonping au quartier Nke de Bayangam, des cérémonies d'assise sur la chaise et du congrès en août 2021 à Bayangam. Des femmes qui fréquentent plusieurs milieux associatifs animent ces milieux-là pour nous fournir des informations pertinentes. Ainsi, au terme de cet échantillonnage, un échantillon de 26 informateurs a participé à l'étude dont 18 femmes et 08 hommes tous des Bayangam de professions diverses répartie en trois catégories. La première concerne les femmes qui jouent encore et celles qui avaient déjà joué. La deuxième intègre celles ou ceux qui ont participé et contribué à l'effectivité de la danse « *mato'o* », la troisième les hommes de culture patrimoniale ludique.

8.4. Méthode de collecte des données primaires

La collecte des données est une étape dans la réalisation d'un travail de recherche. Pour QUIVY et CAMPENHOUDT (1995 :185), la collecte des données est : « *une opération qui consiste à recueillir ou à rassembler concrètement les informations prescrites auprès des personnes ou de l'échantillon.* » En effet, c'est dans cette phase que le chercheur recueille auprès des informateurs ou de l'environnement social, les données relatives au phénomène étudié. Elle implique d'une part, une descente sur le terrain permettant de faire vivre la réalité du phénomène étudié par le chercheur d'une part ; qui observe, enregistre et discute avec les personnes pour mieux comprendre d'autre part. Dans le cadre de ce mémoire ; nous mobiliserons les techniques et outils propre à cette méthode.

8.4.1. Techniques de collectes des données primaires.

Nous avons fait usage des entretiens, des observations et des focus groups discussions.

8.4.1.1. Entretien individuel approfondi

Les entretiens ont été réalisés soit avec les individus pris isolément, soit en petits groupes. Elle a permis à partir du vécu des intervenants d'avoir les renseignements précis. La discussion avec les « les femmes du troisième âge » portait initialement sur les souvenirs des jeux pratiqués quand elles étaient elles-mêmes enfants étaient et ceux qui se pratiquent

actuellement : nature, description dans l'espace, inscription dans le temps et l'espace, relation avec d'autres activités utilitaires (culinaire, culture de la terre etc.). Chaque entretien par membre durait environ 35 à 50 minutes dans les lieux de leur choix : calme et silencieux. Ces entretiens se font sous la base d'un guide d'entretien.

8.4.1.2. Observation directe

A l'aide d'un guide d'observation, nos observations ont porté sur les jeunes filles de l'école publique primaire KONPING à Bayangam au cours de la pause pédagogie de 9h30min. Celle-ci s'est poursuivie dans certaines cours des ménages pour ce qui est du jeu « *ma'a banj* ». Quant aux « *gwa* » et à la danse « *mato'o* ». Les cadres des tenues des réunions, (chaque mercredi du mois et les week-ends) ; l'accueil des dignitaires du village, « voir bébé », des congrès, des manifestations de la fête de la femme et de la célébration de la fille Bayangam. Les observations ont été portées par écrit et complétées par des photos.

8.4.1.3. Focus group discussion

Nous avons regroupé nos informateurs, qui seront en majorité des femmes pour confronter leur point de vue sur les questions en rapport avec les activités physiques ludiques auxquelles elles s'y étaient prêtées ou s'y prêtent. Deux FGD ont été menés : le premier à Nké constitué de sept personnes et le second à Tchala composé de neuf personnes ; toute catégorie socioprofessionnelle confondue. La discussion a porté sur cinq items composés chacun de cinq à neuf sous-thèmes.

8.4.2. Les outils de collecte des données

Nous avons utilisé : le guide d'entretien, la photographie, les blocs notes, les stylos, les téléphones androïdes, les magnétophones pour la prise des voix ; des ordinateurs etc.

8.4.3. Le guide d'entretien

Nous avons comme outils de collecte le guide d'entretien. Nous l'avons choisi parce qu'il est maniable, flexible, malléable. Son avantage réside dans le fait qu'il est constitué de petites questions et de petits thèmes qui sont précisés : qu'il soit structuré ou non qu'il expose ou qu'il soumet à l'informateur. Ce qui donne à l'enquêteur un guide souple, mais lui laisse une grande liberté composée de questions ouvertes précises libellées d'avance suivant un ordre prévu. L'enquêté est libre de répondre comme il le désire, mais dans le cadre de la question posée. Bien plus, sa réponse ne peut engendrer d'autres questions qui ne sont pas consignées dans le guide d'entretien pour mieux comprendre.

8.4.3.1. Guide d'observation

Il nous renseigne sur les aspects majeurs sur lesquels nous avons porté notre regard. Encore appelé grille d'observation, il renseigne sur toute les variables majeures influençant la compréhension de l'objet d'étude.

8.4.3.2. Magnétophone, appareil photo et ordinateur

Le magnétophone est un appareil électrique dont la principale fonction est d'enregistrer les verbatim. Il est utilisé pour les entretiens où la collecte des informations orales. L'appareil photo quant à lui, a pour rôle la prise de photos. Il a été utilisé pour les données iconographiques. S'agissant de l'ordinateur il a pour fonction principale le traitement automatique des informations. Il a été utilisé pour le traitement, le stockage des données numérique et la rédaction de ce mémoire.

8.4.3.3. Stylos à billes et des blocs notes

Des supports physiques dont la fonction première est la copie des informations. Pour ce mémoire, il nous a servi à la prise de notes durant les différentes observations.

9. ANALYSE ET INTERPRETATION DES DONNEES

C'est la mise en commun des points de vue collectés auprès des enquêtés d'une population spécifique pour faire ressortir une certaine cohérence dans leurs explications. En effet, il est question de trouver les rapports, les relations, établir les connections entre les données collectées sur le terrain. Laisser parler les faits que nous mettons ensemble et établir les relations entre eux. C'est trouver la connexion entre les éléments de la culture à partir des explications venant de la société dans laquelle nous avons mené l'enquête car les éléments donnés par ces membres sont socioanthropologiques. Les concepts ou les expressions de trois théories nous ont aidés à interpréter nos données. Le fonctionnalisme avec les concepts de fonction manifeste et latente, l'unité fonctionnelle, la nécessité fonctionnelle. Quant à l'ethnométhodologie il s'agit « d'être membre d'un groupe », « il n'ya pas d'idocultures », « nous sommes tous des sociologues à l'état pratique », « la contextualité ». Pour l'interactionnisme symbolique : « analyse situationnelle », « les êtres humains agissent envers les choses sur la base du sens qu'elles ont pour elles », « la signification de ces choses dérive et emerge de l'interaction avec autrui », le « principe de symbolisation ».

9.1. Grille d'analyse

La grille d'analyse contient l'ensemble des outils méthodologiques que l'anthropologie dispose. Nous aurons en fonction des données collectées sur le terrain, de l'analyse des données orales, iconographiques et mathématiques.

9.1.1. Analyse des données orales

Le contenu du discours est analysé au moyen d'une analyse du discours. C'est une technique qui consiste à examiner les verbatim dans l'optique d'en dégager des informations utiles se rapportant à notre sujet de d'étude.

9.1.2. Analyse iconographique

Elle consiste à mettre à évidence les différents aspects des images à analyser du point de vue de la matière. La phase de l'analyse requière cependant la conception par le chercheur d'un modèle d'analyse à partir duquel il mène cette activité.

9.1.3. Analyse des données mathématiques qualitatives

Ce type d'analyse va reposer sur les chiffres, les figures géométriques, de symboles, des formes algébriques. Des unités de langage de sédimentation de la culture. Leur analyse consistera à les mettre en connivence avec les éléments culturels qu'ils représentent.

9.2. Interprétation des données

C'est une expression du phénomène étudié (gestes dansés et enculturation de la femme Bayangam). C'est autour de cette phase que nous donnons sens et produisons une signification à nos données à la lumière des théories ci-après : fonctionnalisme, interactionnisme symbolique et l'ethnométhodologie.

10. CONSIDERATIONS ETHIQUES

Pour ce qui est de la considération éthique, nous avons dans un premier temps acquis une autorisation de recherche délivrée par l'Université de Yaoundé I à travers le Département d'anthropologie. Ensuite, avant chaque entretien, nous avons pris la peine de demander à chaque informateur son consentement, que celui-ci soit verbal ou écrit. En cas de refus, l'entretien était purement et simplement interrompu. Une autre des particularités comme le souligne le code éthique de la recherche a été de s'assurer de la liberté de réponse ou non des participants à notre travail de recherche.

Le respect des clauses du consentement a été de mise avec les participants qui avait requis de l'être. L'utilisation du magnétophone et toutes les photographies faites au cours de ce travail de recherche peuvent être publiées, autorisations requises par nos répondants.

11. INTERET DE LARECHERCHE

C'est la portée, l'importance, la contribution observable, applicable et rentable de notre travail à l'avancement de la science, la compréhension et résolution des problèmes au quotidien.

11.1. Intérêt théorique

Cette étude consiste également à élargir les pistes d'investigation qui donnent à comprendre pourquoi certains traits culturels sont observables chez les Bamilékés malgré la dynamique sociale. Le « *bensekin* » à la fois danse et rythme n'existe dans aucune langue des populations de l'Ouest-Cameroun. La danse « *mato'o* » que nous étudions est le socle du « *bensekin* ». Elle s'est inspirée pour devenir ce que beaucoup nomme la danse identificatrice du peuple Bamiléké. Or c'est en fait un néologisme qui signifie « courber sur bicyclette » dont nous devons l'expression du chanteur TALLA André Marie et certains groupes de danse Bamiléké. La culture a servi de continuum, même si cette danse a été pourvue d'autres éléments : inspiration, techniques corporelles, instruments.

11.2. Intérêt pratique

Ces modes de communication non verbale sont portés par le corps féminin à Bayangam à valeur d'archivage et de rappel de ce qui se pratiquait jadis et se pratique encore. Un décodage des systèmes de codes implicites de compréhension et de communication de ce corpus ludique féminin relate le quotidien à Bayangam.

11.3. Intérêt professionnel

Cette étude aura un intérêt scientifique pour le rapport qui pourra se dégager entre « *ma'a banj* », le « *gwa* » et la danse « *mato'o* » et celles dites modernes. Les premières permettent d'asseoir et de peaufiner les secondes : montrer une complémentarité et transférabilité des acquis et des « techniques du corps » de ces trois formes d'expression corporelle à l'atteinte des objectifs recherchés par l'EP, l'EPS. Et plus précisément les disciplines d'expressions corporelles que sont la danse, le, Sport Pour Tous, la Gymnastique Pour Tous et bien d'autres.

12. PLAN DE TRAVAIL

Le présent travail portera sur six chapitres.

Chapitre I : fait le point de la présentation géographique, historique et socio- culturelle de la localité d'étude Bayangam.

Chapitre II : rend compte de la trajectoire de la pensée de nos prédécesseurs sur l'objet de la présente étude, les limites de cette revue de littérature, l'originalité de notre travail. Enfin nous concluons par les cadres théorique et conceptuel.

Chapitre III : est consacré à la description des trois formes d'expression ludo-physiques culturelles : «*ma'a banη*», «*məto'o*» et «*gwa* » dans leur logique, sociale et culturelle et motrice.

Chapitre IV : présente les fonctions et rôles des gestes dansés du «*ma'a banη*», «*məto'o*» et «*gwa* ». Les effets insoupçonnés et pluridimensionnels de faits de l'oralité sur le plan physique, mental, cognitif, affectif, social qui contribuent à asseoir et à enrichir les techniques sportives.

Chapitre V : expose le langage, qui découle des formes, chiffres, axes, directions, formations et évolutions, des techniques du corps, figures géométriques et graphisme relatif à l'enculturation de la femme Bayangam et par ricochet les hommes.

Chapitre VI : ressort à partir du contexte socio-culturel et les divers domaines de la vie à Bayangam, les référents sexuels et éducationnels « symboliques » et « réelles » convoqués par le «*ma'a banη*», «*məto'o*» et «*gwa* ». Leurs répercussions sur le corps et l'âme qui se traduisent en savoirs, savoirs-être, savoirs-faire et savoirs faire faire, par la matérialisation d'une âme collective.

**CHAPITRE I : PRESENTATION DE L'ETHNONYME BAMILEKE ET
BAYANGAM : SON CADRE PHYSIQUE ET HUMAIN**

Ce chapitre traite de la localisation, l'ethnonyme, l'histoire, la culture croyance religieuse, organisation sociale, pratique agricole et avicole, mode vestimentaires, activités génératrice de revenu etc.) Du peuple Bayangam par rapport aux bamilékés en général dans l'Ouest-Cameroun.

1.1. LOCALISATION GEOGRAPHIQUE DE BAYANGAM DANS L'OUEST-CAMEROUN

Le village Bayangam est situé dans le département du koung-khi, étendu sur une superficie de 45 km² dans le plateau dit bamiléké de la région de l'Ouest du Cameroun. « *Ce plateau lui-même est positionné entre le 5° et le 6° de latitude nord. Il couvre environ 6200 km². C'est est une région de hauts plateaux de 400m d'altitude moyenne, « modelée en collines aux sommets arrondis* » SUCHEL (1971) cité par PERROIS et NOTUE (1997 : 30). Elle a la forme d'un quadrilatère, dont les dimensions lui confèrent la plus petite superficie des 10 régions soit 3,00% pour 13890km² soit 1785285 habitants.

La nationale n°4 Yaoundé-Bafoussam le traverse divisant ainsi les quartiers, koupou et tegwebem et laissant la résidence du chef vers l'Est. Il fait partie intégrante du vaste complexe montagneux de la région des hautes terres volcaniques

Autrefois associés à l'arrondissement de Bangou, ces trois villages Bayangam, Batoufam et Bandrefam constituent l'arrondissement de Bayangam depuis le décret présidentiel n° 92/206 du 05 octobre 1992. « *Ils partagent un même territoire et sont tous des chefferies du 2^{ème} degré. Le village bayangam est situé dans les hauts plateaux de l'Ouest - Cameroun, dénommée « grassland », « grassfields » ou « savane camerounaise » selon les auteurs. Etendue sur une superficie de 84km² l'arrondissement de bayangam est reparti de la manière suivante en dehors de bayangam 27km pour batoufam et 19km pour brandefam, avec un total de 30 chefferies* » CERDOTOLA (2012 :112), cartographie administrative des langues du Cameroun.

Le village est divisé par une multitude de concessions clôturées chacune en bambous ou en haies vives. Cet ensemble d'éléments constitue une propriété où vit une famille. On y retrouve un nombre variable de cases, le père de la famille à sa case, ses femmes ont les leurs. Les maisons sont dispersées, regroupées en petits hameaux au milieu des champs. Un espace organisé est réservé aux cultures vivrières. Le Bamiléké écrit HURAUULT (1962) est un pays dispersé. Nulle part, en dehors des centres administratifs, on ne retrouve de village groupé. Chaque habitant vit sur ses terres, construisant sur sa « concession » les cases de ses femmes et

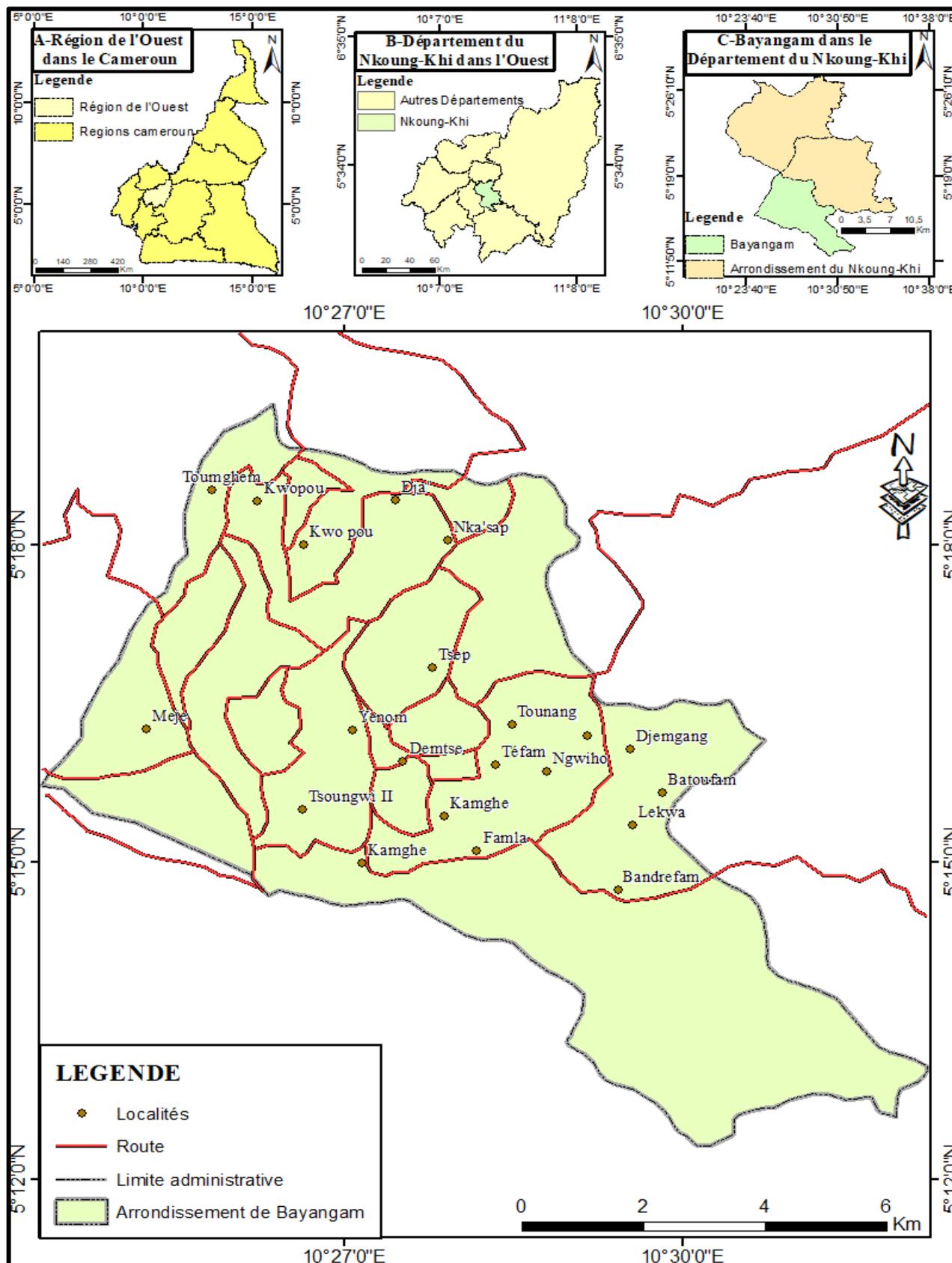
de ses enfants non mariés. Les enfants mariés sont établis sur une concession distincte, rarement à côté de leur père.

1.1.1. Limites et étendue de Bayangam

Bayangam partage ses frontières avec cinq villages. Il est limité à l'Est et au Sud par Batoufam (twefam), à l'Ouest et au Nord-Ouest par Baham (hom), au Sud par Bangoua (nwoueh), au Sud-Ouest par Bangou (gouoh) et au Nord-Ouest par Bandjoun (djo). Les limites foncières sont constituées soit par des tranchées (su'um) qui sont de véritables gouffres de plusieurs mètres de profondeur ; soit par des obstacles naturelles (montagnes et cours d'eau). Les limites artificielles (fossés, tranchées) qui sillonnent entre Batoufam d'une part, Bandjoun, Baham d'autre part sont le résultat des guerres indigènes perpétrées entre eux, ce qui a amené les habitants à délimiter leur propre terre. C'est à travers les bambous de raphia que l'on construit les haies qui séparent les concessions des unes des autres. Parmi ces deux villages, Bangou et Bayangam n'ont jamais fait de guerre tout simplement parce que les chefs avaient signé un pacte de non-agression. C'est un véritable signe d'amitié qui a conduit les deux chefs à délimiter par jalons leur terrain ou à reconnaître un cours d'eau comme limite définitive.

Les aspects de l'environnement tels que: le climat, le relief, la végétation, l'hydrographie, l'agriculture, le calendrier Bayangam etc. déterminent les activités d'une société, les danses, les travaux champêtres, les jeux, les chants, mariage, l'art, les funérailles, rites d'initiation lesquelles sont pratiquées dans le temps et l'espace. L'étude des pratiques corporelles physiques ludiques sont inséparables de ces aspects dans la mesure où les éléments fondamentaux et existentiels recelant les codes de décryptage et de compréhension de ces pratiques féminines y résident.

Photo 1 : Localisation de la commune d'arrondissement de Bayangam



Source : inspiré de la Carte Administrative du Cameroun (2021).

1.1.2. Climat et le relief

Au point de vue climatique, « l'orientation du relief, l'altitude et l'éloignement de la mer donnent une prééminence tantôt aux effets de la mousson atlantique, tantôt à une situation continentale plus contrastée ». Le climat identique à celui du reste de la province Selon SUCHEL (1971) cité par PERROIS et NOTUE (1997:30), le climat est dit :

Caméronien de montagnes car, les températures sont relativement basses et dépassent rarement 22 à 23° avec les minimas atteignant souvent 13°. Le matin, les gelées blanches ne sont pas rares en altitude. En effet, Les précipitations sont assez importantes plus de 1600mm par an.

C'est pourquoi Bayangam se trouve dans la zone de climat dit aussi climat tropical humide. Ce climat est caractérisé par l'existence de trois saisons au lieu de quatre comme pour le climat équatorial. Sa spécificité vient du fait qu'il y a absence de la petite saison sèche. Son relief lui confère un climat de type pseudo-tropical ou climat sub-équatorial. Il s'agit d'un climat tropical type d'altitude. Le climat comporte deux saisons principales : la saison sèche qui va de mi-Novembre à mi-Février où s'effectuent de nombreux funérailles et travaux de construction des maisons en brique de terre et la saison des pluies qui s'étale sur le reste de l'année ». Les pluies tombent abondamment au cours d'une longue saison pluvieuse de près de huit mois (mi - mars à octobre). De novembre à février, le temps est frais le matin, chaud dans la journée. Le ciel est chargé de poussières c'est la saison sèche qui dure environ 3 à 5 mois.

Pendant la saison sèche (de mi-novembre à mi-mars), en ce moment de l'année la pluviométrie est en baisse, parce que la température moyenne augmente régulièrement à cause de l'accroissement de la température maximale. La germination et le développement de la plante est moins rapide. En début de la saison de pluies (mi-mars-juillet), une période correspondant à la reviviscence et par extension au bourgeonnement de nouveaux plants. Cela est due au fait que, lorsque la température moyenne décroît régulièrement, la température maximale accuse une décroissance plus forte alors que la température minimale marque un palier. Pendant la grande saison de pluies (juillet - mi - novembre), est la période la plus arrosée de l'année, ici la température moyenne est faible, elle se justifie par une importante pluviosité qui favorise le bon développement des plantes.

Le paysage maintes fois décrit est le bocage. Un quadrillage serré de haies vives, un réseau complexe de chemins et la dispersion des maisons, regroupées en petits hameaux au milieu des champs, témoignent d'une organisation élaborée et d'une utilisation efficace de l'espace qu'on rencontre à l'Ouest dans la région Bamiléké tels que décrit par PERROIS et NOTUE (1997: 30-31).

Bayangam a un relief accidenté, avec plusieurs collines et s'étend de 1200m à 1400m d'altitude. Le territoire Bayangam se présente sous forme de successions de petites collines parfois rocheuses et de plaines séparées par les vallées. Les plaines et les vallées sont très propices à l'agriculture. Sur les hauteurs les sols sont couverts de maigres pâturages et de cultures assez pauvres. Les arbres occupent une place de choix dans la strate végétale. D'autre part granite et basalte issus des anciens volcans qui ont affecté la région contribuent au même titre à la construction des ouvrages traditionnels.

On peut diviser bayangam en trois zones principales. Son relief est multiple et présente des plaines, des régions montagneuses et des régions intermédiaires

- une zone de plaine hyala'a et kassap au Nord-Est. Cette zone est la plus fertile du village,
- une zone montagneuse représentée au Centre par le mont kalaha (1838m), au centre et au sud-Ouest,
- une zone intermédiaire rocailleuse coupée de forêts galeries ; elle traverse le village du Sud-Est au Nord-Ouest.

1.1.3. Hydrographie de Bayangam

Sur le plan hydrographique toutes les rivières prennent leur source dans la zone montagneuse essentiellement au sein du même village et coulent dans la direction Sud-Ouest, Sud-Est. Il s'agit de :

Shye kouoploué que l'on traverse juste après le dispensaire Adlucem et après l'embranchement qui descend vers la chefferie. Cette rivière a 7 km de long et prend sa source à Tchatcha et coule vers banjoun-Moudjo au Sud-Ouest. Shye Makom, 3 km de long ; il prend sa source à Yenon et coule de l'Ouest à l'Est vers Batoufam. SIHAKA (1978 :10)

Shye tchala : il a 9 km de long ; il prend sa source à Kako près de l'arrondissement de Bangou, coule dans la direction du Sud-Nord, vers Bandjoun il reçoit plusieurs noms à des différents endroits (shye Vava'a, shye Mghem). Il descend jusqu'à la mifi à Bafoussam traversant Bandjoun et Bamougoum. Il reçoit plusieurs affluents (*shye bubuk, Melah, Tashom*, etc.), journal d'informations générale des bayangam / édition spéciale Août (2013 :9), Le soixantenaire des congrès UJEBAY (Union des Jeunes Etudiants Bayangam). La plupart des sites touristiques comme kindock les monts kala'a et hiala'a sont généralement des lieux sacrés. La pêche est presque inexistante en l'absence de cours d'eau poissonneux. C'est pourquoi le poisson fumé est beaucoup plus consommé.

1.1.4. Flore et faune de Bayangam

La végétation est plus ou moins pauvre et l'espèce animale très peu diversifiée. En effet, elle pousse sur des sols ferrallitiques pauvres, menacée par la pression démographique. Elle est dominée par la savane qu'on retrouve surtout dans la zone de plateau. Les vallées sont majoritairement des forêts galeries ou résiduelles (lieux saints, alentours de la résidence du chef et certains grands notables etc). Nous pouvons noter la présence de quelques terres sacrées qui ne sont jamais approchées. Ce sont des terres affectées aux divinités du village aux rangs desquelles des petites forêts ou de bosquets situées en bas de la résidence du chef ou de certains grands notables. Ces espaces privilégiés ne peuvent être défrichées parce que c'est la demeure des divinités du village ou d'une famille. Des sacrifices y sont souvent effectués.

Dans certains rites, pour les jeunes mariés le « *we''wùe'* » 'herbe des marécages qui se multiplie avec une telle rapidité qui à celui que l'on bénit qu'on applique sur la poitrine des récipiendaires en disant ces paroles « multipliez-vous comme le *we''wùe'* ». Bien plus le *se''se''* demeure le plus tendre de nos végétaux (épinard), c'est à la femme que l'on s'adresse cette fois ci soit à l'exemple du *se''se''* qui symbolise la douceur et la tendresse.

Dans les galeries forestières, poussent les bambous de raphia. Ces derniers servent à la fabrication des cases, des meubles, au bois de chauffage, à l'artisanat. Le pfoh, le pagwi, le to, le tshem, le hah, constituent les autres espèces rencontrées C'est pourquoi le poisson frais est rare. La pression démographique, les feux de brousse, la chasse, ont contribué à la disparition de certains animaux. Autrefois, il y avait, les antilopes, gazelles, les buffles, dont les cornes appelées cornent de Nyala (*tragelaphus angasi*) et Cobe Defassa (*kobus defassa*) pour les antilopes. Les gazelles sont appelées gazelle de Waller (*litocrantius walleri*) et gazelle *Leptoceros* (*gazella leptoceros*), gazelle Dorcas (*gazella dorcas*), la panthère, buffle noir ou buffle du cap (*syncerus caffer caffer*). NOUMSI KENMEGNE (2008 :94) Des reptiles (vipère, mamba- vert, lézards, boas, varands). Aujourd'hui, les chasseurs aperçoivent encore quelques oiseaux tels la perdrix : melak, « corbeau », ndidip « chauves - souris », des petits mammifères et des hérissons, écureuil, rats et singes. Ces trois derniers existent encore, surtout le rat et l'écureuil qui sont encore consommés.

Il est difficile de donner la date exacte de création de ce groupement mais, « les données de l'archéologie attestent une présence humaine sur les hauts plateaux de l'Ouest depuis neuf millénaires au moins » WARNIER (1984 : 401). Des études de DELAROZIERE (1949) effectuées sur les migrations bamiléké complétées par celles de MOHAMMADOU (1986) et de GHOMSI (1972). Il ressort que l'installation des Bamiléké sur les hauts plateaux

de l'Ouest s'est fait en quatre vagues. Le fondateur de la chefferie de bayangam est issu de la 3^{ème} vague déclenchée vers la fin du XVI^e siècle en raison de la pression des Bali venus du Nord. Après avoir traversé le fleuve Noun certains hommes fondèrent les chefferies bangam, bahouan, bamendou et bansoa qui partagent la même histoire. Ces villages partagent des origines communes et le même ancêtre et au fil de temps, la crise de successions et plus tard le découpage administratif a amené chacun sur le site qu'il occupe actuellement. Plusieurs études soulignent, à juste titre, la forte parenté de tous les groupes ethniques de cette partie du Cameroun.

La région des hauts plateaux, partie intégrante du vaste complexe montagneux de l'Ouest-Cameroun est une région de hauts plateaux de 400m d'altitude moyenne, modelée en collines aux sommets arrondis. Les données issues des recensements généraux de la population de l'habitat (2010 :13) « elle a la forme d'un quadrilatère, dont les dimensions lui confèrent la plus petite superficie 3,00% du Cameroun pour 13890km² soit 1785285 habitants » données issues des recensements généraux de la population et de l'habitat 1976, 1987, 2010. Les données des Unités Administratives du Cameroun dans son tableau de synthèse (2010 14), dénombre 8 départements, 40 arrondissements, 11 chefferies de 1^{er} degré, 115 de 2^{ème} degré, 1857 de 3^{ème}. Plusieurs langues sont parlées et diffère d'un village à un autre. Les principales sont le : « *ghomala* », « *medumba* », « *fefe'* », « *nda'nda* » etc. La population de l'Ouest est une diversité de types humains, et possédant unité de croyances, d'institutions, de coutumes. Les Bamiléké ont en partage un socle culturel commun, la même vision du monde tant cosmogonique, cosmologique, onomastique que théologique. Un trait d'union historique et généalogique lointain entre eux. Toutefois, il y a lieu de signaler la différence de langue sur le plan syntaxique, lexicale et phonétique.

1.2. CARACTERISTIQUES SOMATIQUES DE LA POPULATION BAMILEKE

Delarozière (1950 :9) présente les conclusions du Dr Olivier (1946:17- 86), auteur de l'étude somatique du bulletin sociale du Cameroun, numéro 15 et 16 décembre, documents anthropomorphiques pour servir à l'étude des principales populations du sud Cameroun (avec bibliographie) Au point de vue anthropologique, ils sont de types divers, de taille moyenne, ou sur moyenne, suivant les tribus, mais sans jamais prendre le type élancé soudanien. Au contraire, ils sont trapus, à tronc assez long, leur tête est ronde et bosselée et leur sous brachycéphalie les rattache seule aux Chauriens. Le prognathisme et le platyrhinien sont peu accentués. Il y a souvent une bride mongolique à l'angle interne de l'œil et un écartement des pommettes leur donne un type mongoloïde, peut-être par une imprégnation de sang boschiman ou négrière. Cependant, leur formule sanguine est celle de noirs typiques, voisine de

celle établie par Herschel au Sénégal ». Telles sont les conclusions du Dr Olivier, auteur de l'étude anthropologique la plus poussée concernant les Bamilékés. Il se produit ici ce qu'on remarque chez les Bamoun : on a l'impression très nette que les grandes familles des chefs appartiennent à une race différente, beaucoup plus grande et beaucoup plus robuste, plus complète au-point de vue physique et intellectuel, que celles des hommes du commun. C'est ce qui explique que BAUMAN, se réfugie à HUTTER, cite la présence en pays Bamiléké de deux races, l'une d'immigrés « grands, dolichocéphales, à visage allongé », l'autre d' « assujettis, de type « paléo -négride » Chez les Bamilékés, le surnaturel influence tous les moments de la vie individuelle et sociale.

1.2.1. Signification et contexte historique de la création de bayangam

L'ethnonyme Bayangam en langue « yogem », le « gung a yogem » en ghomala'a (royaume bayangam), « *pe yogem* » ; les « gens de yogem » ceux qui ont vu les sauterelles appartiennent à la chefferie de 2^{ème} degré. Les premiers habitants de ce village avaient subi une invasion devastatrice de ces insectes. A la suite de cet évènement, l'appellation antérieure « gaintse » ; est remplacée par celle connue aujourd'hui Bayangam. On avait donné le nom de yogem à l'ancien village « gaintse » ; sous la colonisation, le mot « *pe yogem* » francisé deviendra « bayangam » la dimension sémantique (sens, symbole), le juste équilibre entre la signification rationnelle (dénotation) et irrationnelle (connotation), permettra d'apprécier les circonstances de leur création, leur expression, et de comprendre leur contenu. L'ethnonyme Bayangam est lui-même une déformation de *pɔyɔgɔm*. chef-lieu d'arrondissement, il est la plus grande des trois chefferies qui la compose. Il partage des origines communes avec les chefferies bahouan, baham, bamendou et bagam.

L'histoire de fohom dit fohomtchueng ou fohom magne qui devient « *fe a gung a yogam* » (chef du royaume bayangam), commence par un litige de succession d'abord à bangam ensuite entre lui et son grand - frère kammogne à Baham. Cet espace rural tient son nom des sauterelles qui envahirent et détruisirent les cultures sur le lieudit Gaintse. Comme l'écrit KUIPOU CHIMBA KOM (1986 :15), « [...] *C'est la chefferie de Bagam qui devait donner naissance à celle de baham et de bayangam qui sont des chefferies jumelles et voici comment* ». En effet, à la mort du chef bangam et après de vives querelles de succession les jumeaux Fohom et Kammogne qu'accompagnaient certains grands notables et leurs familles quittent la chefferie et se dirigent vers Baham, créant cette chefferie dont kammogne prendra le trône ». En effet, le chef Bagam avait épousé Magne, une des filles du chef Bamendou. De ce mariage étaient nés deux jumeaux : fohom dit fohomtchueng et kammogne. A la mort du chef Bangam,

la veuve Magne, remariée au chef Bamendjo (mbouda) eut un enfant KENMOGNE (cadet des jumeaux), suite au décès du chef bamendjo de vives querelles de succession amènent les trois frères (FOHOM, KAMMOGNE et KENMOGNE) à quitter le village. Accompagnés de quelques notables et de leurs familles, ils se dirigent vers Baham et y créent une chefferie dont KAMMOGNE prend le trône après avoir combattu et vaincu les groupements environnants. Devenu chef, KAMMOGNE et ses frères ne s'entendent plus après un long séjour ensemble. C'est alors que kenmegne le cadet quitte baham avec ses hommes fondent la chefferie Bahouan, dont il devient chef.

Quant au vaillant fohom redoutable chasseur, il quitta aussi la chefferie baham à la tête d'un groupe de 70 hommes et se dirigera vers les hauteurs du mont ka'laa (environ 1800 mètres d'altitude, un peu plus loin du petit village créé par son frère lieu distant d'au moins 10 km après une longue marche. Il dénomma cet endroit Gaintse (racine de colatier parce que cet arbre y proliférait). Reconnaisant son influence et sa vigueur, les 08 notables et lui-même forment le groupe des 09 (*mkamveuh*) notables qui l'accompagnèrent l'intronise comme chef du village Gaintse. En effet peu de temps après sa fondation Gaintse est envahi par les sauterelles à la fin du XVII^{ème} siècle qui dévastent autant les arbres et les cultures. Cette calamité marqua profondément le village si bien qu'on changea le nom de Gaintse en yogam. Cette appellation peut signifier la place (*yo*) des sauterelles (*gam*). Les habitants furent appelés les « pe yo gem ». « *Pe yo gem* » peut avoir deux significations :

- ceux qui sont sur le terrain (*yo*) des sauterelles (*gam*) ;
- ceux qui ont vu (*yo*) les sauterelles (*gam*).
- Bayangam serait donc la déformation de « pe yo gem ».

Par la force et la ruse, le chef fohom accroît le nombre de ses hommes et entreprend le développement du nouveau village, pendant les travaux de défrichage ses hommes découvrirent un forgeron au nom de ndziwain, venu dont on ne sait où. Il devient sujet du nouveau chef et reçoit le titre de noblesse de « *wabo* ».

La première chefferie fut établie à « *demsim* » au quartier tchalla. Au début du XIX^{ème} siècle du fait des menaces incessantes d'invasion des baham et d'autres voisins sera transféré par sa majesté kom mata de la 6^{ème} dynastie à Hialla. Aujourd'hui, la chefferie est dirigée par sa majesté POUAKEM II Georges Désiré qui est le 13^{ème} roi des bayangam depuis 2001, qui a succédé à POUOKAM Christophe qui a régné du 6 septembre 1964 à 2001. Les Bayangam jusqu'en 2017 ont connu 13 chefs. Le groupe bayangam a fait la guerre avec ses voisins :

baham, bandjoun, batoufam, à l'exception de Bangou. CHIMBA KOM (1972) cité par SIHAKA (1978).

1.2.2. Situation linguistique

Le département du Koung - khi est le domaine de deux langues à savoir : le « *ghomala* » et le « *nda' nda'* » représentés chacune par leurs dialectes » tel que le présente la cartographie administrative des langues du Cameroun, CERDOTOLA (2012 : 9) :

« Le *ghomala* - central avec les parlers *jo* (banjun) et *yogam* (bayangam), le *nda' nda'* par son dialecte *nda' nda'* est avec les parlers *twefap* (chefferie batoufam) et le *denfap* (chefferie Bandrefam) ». A côté de ces langues maternelles, deux autres, langues ; le français et l'anglais (pidgin) qui sont les deux langues officielles parlées au Cameroun, selon l'article 1, alinéa 3 des constitutions du Cameroun depuis celle du 02 Juin 1972 jusqu'à celle n°122 du 14 Avril 2008.

1.3. POLITIQUE NATALISTE CHEZ LES BAYANGAM

L'autre principe vital qui oriente la vie du bamiléké se trouve condensé dans la formule de sa prière. Il demande à Dieu « *si ha fu'e ha dzu* » « ô Dieu donne la fortune et donne ceux qui vont manger » c'est-à-dire l'homme bamiléké demande à Dieu -l'argent et les biens matériels, mais en même temps. Il demande beaucoup d'argents, beaucoup d'enfants pour en jouir. A cet effet BODIN cité par PELLETIER (2001 : 207) in « économie d'entreprise disait « *il n'est de richesse que d'hommes* ». Le recensement de 1976 présentait déjà 7, 7 millions d'habitants, dont un peu plus d'un million pour la province de l'Ouest d'où sont originaires les Bamileké, soit 13, 5% de la population nationale disons 15% avec la diaspora urbaine DONGMO (1981 :143- 243) cité par MIAFFO (1993). Les natifs bayangam sont estimés à une population y compris la diaspora. Des facteurs motivationnels culturels tels que le « successeur » aussi bien dans la famille maternelle que paternelle ; dans les associations de danse rituelle et de société. Il faut ceux qui vont continuer à jouer ces rôles. L'organisation des funérailles « qui sera derrière toi pendant le tour du deuil ». La main d'œuvre financière pour se lier aux multiples devoirs coutumiers et rituels : « enlever la tête », chercher les autres ancêtres qui sont dans la nature.

1.4. SYSTEME DE CROYANCE

Dans cette partie, nous parlerons des cultes du terroir et croyances religieuses et de Quelques rites permanents Bayangam.

1.4.1. Cultes du terroir et croyances religieuses

«*See* » signifie non seulement « Dieu » et « terre ». (MIAFFO 1997 : 48) va dans le même sens « *See est comme la terre, source de vie chez les bamileké. Il se trouve à l'origine de toute chose* ». *Toute l'organisation politique, sociale, économique et culturelle repose sur les conceptions religieuses.* » KAMGA (2015 :26) « *soutient que « toutes les actions sont les actes de dévotion à un Dieu omnipotent et omniprésent, garant de la stabilité du cosmos et de l'éthique sociale* ». Cet être suprême est assisté par d'autres entités. KAMGA (2015 :26), fait quelques remarques à ce sujet,

Même si les Bamiléké ne disposent pas, comme les Egyptiens, des écrits qui racontent les détails de l'interruption du Dieu créateur « See » des eaux du « noue », ils reconnaissent la consubstantialité des trois entités que sont le démiurge « See », l'océan primordial, noue et la terre. Dans plusieurs langues du haut plateau bamiléké, le terme « See » désigne tout aussi bien la surface terrestre que l'Être Suprême. De même les expressions courantes « noue bi Si » (le noue appartient à Dieu) ou « a noue m si ne.

(Dieu est dans cette noue). C'est pourquoi le terme « noue si » a été choisi pour désigner les religions révélées importées de l'occident.

La religion se rapporte à la relation entre l'homme et un Être suprême ou à des êtres supérieurs. Les croyances religieuses sont intimement liées au terroir et aux ancêtres qui l'ont aménagé. Comme le souligne NOTUE (1997 :60) :

Les bamiléqués croient à l'action des morts en particulier les ancêtres sur les vivants. Le culte des morts est à la base de la religion traditionnelle, il existe par conséquent de nombreuses divinités considérées comme des dieux protecteurs de certains lieux de la chefferie entière ou des sociétés coutumières. Les bamiléqués croient à l'existence d'un Être suprême « Si » ou « See » signifie Dieu.

Ce dernier est le créateur du monde, omniprésent et dépassant tous les dieux et les génies Dieu est comme la terre, source de vie chez les bamiléqués. Il, se trouve à l'origine de toute chose. En fait le qualificatif « *see* » s'étend aussi à tout être qui apporte son soutien à son prochain ou le tire d'une situation difficile ou d'un danger. Dans la pratique concrète, on rencontre de nouveaux cultes rendus à plusieurs divinités. C'est aussi le système de croyance pour les parents disparus.

1.4.2. Culte de la tête

Seul le crâne revêt de l'importance car, il est le siège verbal. THOMAS (1980 :96) confirme cette symbolique en ces termes :

Dans une civilisation du verbe où la parole est vie, le crâne prend une nouvelle dimension symbolique : la bouche, les oreilles sont le siège de l'échange verbal. Si bien que de ce point de vue, le crâne devient l'expression par excellence du passage de la sémiotique au symbolique. L'ancêtre ne parle plus mais, par les valeurs dont on le charge, son crâne continue de parler au groupe : il atteste l'origine et témoigne de sa continuité.

En effet, Après l'exhumation de l'os de la tête, celui - ci, est religieusement conservé après la mort et reçoit des offrandes (huile rouge, sel, poudre d'acajou, jujube, sauce jaune, gâteaux de maïs, petite graine de haricot de couleur marron, chèvres, boucs, moutons coq, poules du « village », vin blanc, congros). Toutefois il ya lieu de préciser que « l'interdit du contact direct, ce jour est appelé « *NZE* ». Le Chef lui-même ne peut procéder aux sacrifices sur le crâne de ses ancêtres » nous déclare DELAROZIERE (1950 : 46)

WATIO (1994 :64), affirme que :

Le véritable Dieu pour un individu, c'est son père et sa mère. Cela témoigne de l'étroitesse des liens qui existent dans cette communauté entre l'homme, ses ascendants et le sacré. Dans la vie concrète de tous les jours, nous ne pouvons rien faire de sérieux sans prendre nos ancêtres à témoin à la naissance, au mariage, pendant la maladie, aux funérailles nous invoquons toujours nos ancêtres pour qu'ils soient, en communion avec nous à ces moments graves de notre existence

Au plan religieux, les Bayangam croient en l'existence d'un Dieu Suprême qu'ils nomment « *See* ». Cependant, il existe divers dieux allant des arbres aux temples érigés à cet effet en passant par des chutes d'eau. Ces divinités personnifiées selon le quartier ou la famille où l'on se trouve sont secondées par les ancêtres que les Bayangam vénèrent à travers le « culte de la tête » car, ici le mort ne s'en va pas mais reste et peut agir en bien ou en mal sur le vivant. FOKOU (2001:64) dit « *la mort n'est pas la fin de l'existence du corps ni de l'âme mais les deux passent d'un stade de vie à un autre tout en conservant leur union* »

Il existe une seule forme de religion chez les bamilékés mais dans la pratique concrète, on rencontre de nombreux cultes rendus à plusieurs divinités. Les pratiques peuvent différer en fonction du but recherché ou de la puissance à laquelle le rite est adressé. Dans leur rapport avec le sacré il s'adresse à plusieurs divinités. Il s'agit du système de croyance pour les parents disparus, les cultes familiaux et communautaires. D'après la typologie WATIO (1994 :10), inspiré du schéma chrétien, on distinguerait « *les sacrifices expiatoires, propiatoires ou des sacrifices d'action de grâce selon qu'on veut demander pardon ou rendre une situation propice ou témoigner sa gratitude envers une puissance supérieure* ». En effet, dans les moments de joie ou de malheur ou d'angoisse, on se retourne toujours vers les ancêtres qui veillent sur leur descendance. L'individu a un certain nombre d'obligations envers ses ascendants.

Chez les Bamilékés, le surnaturel influence tous les moments de la vie individuelle et sociale. Toute l'organisation politique, sociale, économique et culturelle repose sur les conceptions religieuses. Chaque village est divisé par une multitude de concessions clôturées. Chacune d'elles constitue une propriété où vit une famille entourée en bambous ou haies vives. On y trouve un nombre variable de cases, le père de la famille a sa case, ses femmes ont les leurs, l'espace est organisé. Les observateurs sont unanimes pour reconnaître l'extrême complexité de la société Bamiléké. Les idées émises par le MVENG (2015:152) correspondent parfaitement à la religion bamiléké.

L'homme est ainsi au centre d'un triangle dont le sommet est occupé par l'être suprême, la base d'un côté par les dieux, de l'autre par les ancêtres. Par leur intermédiaire, l'homme s'adresse à l'être suprême à l'aide des prières et sacrifices.

1.5. ORGANISATION SOCIALE ET POLITIQUE BAYANGAM

La communauté Bayangam est nettement hiérarchisée. On peut distinguer les roturiers, les notables, le chef. Chacun respecte son rang. Toutefois l'accès à un rang supérieur reste possible. L'aspirant à une classe supérieure doit faire de nombreux cadeaux au chef du village. Il faut pour cela être riche. Le chemin est parfois tellement long et tortueux que toute une vie ne suffit pas pour atteindre héréditairement. De même la succession à la chefferie est héréditaire. Cette hiérarchie a pour principe de base l'inégalité. Comme note NEGHA, cette inégalité semble constituer « le socle sur lequel reposent les institutions socio-politiques bamiléké (1) ». Elle relève généralement de l'âge et du sexe, mais tient aussi à la naissance et à la fortune.

Le village est considéré comme une personne morale. Il est sous la direction d'un chef. Celui-ci a une priorité absolue dans le village. Suivant la coutume il n'est ni accusé, ni jugé et ceux qui tentent d'entraîner le chef dans certaines affaires litigieuses sont bannis. Seulement ce droit semble disparaître avec l'évolution. Le chef est le garant de l'indépendance et de l'intégrité du village. Il est entouré et aidé dans ses fonctions par :

- les Kamveuh qui constituent la société la plus ancienne du village. L'existence de cette société remonte à la constitution même de la chefferie. Elle se compose de huit notables et du chef. Ils sont les descendants directs en ligne paternelle des neuf premiers hommes qui créèrent le village et choisirent parmi eux leur chef. Ces notables portent accolée à leur nom la particule ZBN qui signifie « héritier de N », N étant le nom de l'ancien fondateur dont ils descendent.

1.5.1. Hiérarchie, discipline et classes sociales

RAYNAUD (1934 :16) cité par DELAROZIERE affirme que « *l'organisation de la société bamiléké est fondée, avant tout, sur les associations, plus ou moins secrètes et la répartition des titres* ».

Za LOUOK

Za ZIETCHUENG

Za MAKAKA

Za TATCHUENKANG

Za KOISE

Za TCHUENG

Za GWA

Za GAG

Ces notables, NEGHA JACQUES, (2006 :27) nous dit « *ne peuvent être révoqués, ils représentent dans la chefferie un pouvoir permanent, indépendant de celui du chef et dont la nature paraît essentiellement religieuse et magique. Il semble bien qu'ils ont pour rôle de contrôler et de répartir les forces magiques que les Bamiléké désignent sous le nom de « PI » et dont l'aspect le plus connu est le pouvoir de se changer en panthère et en divers animaux* » HURAUULT (1956 : 61).

Les MWABO ou sous-chefs, généralement installés aux frontières limitrophes du village pour en assurer la sécurité. Ce sont :

Wabo Mekam à Dja, Wabo Nzitam à Mbeng, Wabo Nziwain à Kagoungwe,

Wabo Kamsu à Kassap, Wabo Tadouyo à Kouopou, Wabo Tatebu,

Wabo Nziefina à Tochouo, Wabo Domgnin à Tounghem, à Tegwe-Mpou,

Wabo Tametcha à ké, Wabo Takamgoun à Djeve.

Les « WALA ». Ils s'occupent des affaires extérieures et des affaires religieuses. Ils assurent le culte des ancêtres du chef. Ils ont sous leur autorité les Pomwa qui jouent le rôle de gardiens de paix dans le village, assurant l'exécution des lois.

Pour construire un certain lien entre les membres de la communauté, des sociétés coutumières sont organisées. Ce sont par exemple les sociétés « *Kamveuh* », « *Koubou* »- « *Kouetang* », « *Kemdjie* », « *Pagouop* », « *Kouossi* », « *Gnie-fefe* ».

Tous les villageois ont conscience de vivre en communauté, cherchent à appartenir à l'une ou l'autre société coutumière pour mieux assurer leur intégration dans le groupe. La hiérarchisation des sociétés Bamiléké n'est pas stéréotypée comme on peut le penser. Chaque village a ses particularités et ses appréhensions. Cependant plusieurs traits généraux à l'instar des traits communs aux chefferies peuvent être retenus. Il est possible comme l'affirme FONGANG (1993-1994 :80), de dégager trois types de macro structures intervenants dans la

gestion politique de toute chefferie Bamiléké à savoir le pouvoir exécutif, l'organe de délibération et la population.

Le Feuh (chef) et ses agents d'exécution constituent l'organe exécutif. Les deux autres catégories d'institution qu'on peut désigner selon leurs fonctions sont les organes de délibération et les organes déconcentrés.

Notre préoccupation majeure est de présenter l'organisation politique telle qu'elle était structurée, ou du moins les survivances que l'on observe aujourd'hui de part et d'autre dans cette chefferie de 2^{ème} degré. Cette tentative de reconstitution nécessite une analyse minutieuse des organes du pouvoir. Ceci conduit à analyser leurs attributions sur le plan politique.

1.6. ACTIVITES UTILITAIRES

Comme activités utilitaires, nous aurons l'élevage, l'agriculture et autres.

1.6.1. Elevage

Au plan pastoral, les villageois pratiquaient l'élevage des ovins, des caprins et des porcins. L'élevage se pratiquait de manière traditionnelle, progressivement nous assistons à l'usage également des techniques modernes, Aujourd'hui il s'est étendu aux dindes, lapins, canards, oies nourris aux déchets domestiques, et à la provende. Chaque concession comptait un à plusieurs espèces, on les laissait brouter librement dans les terrains non cultivés communs, mais depuis la période du terrorisme maquis (1959- 1963) chaque famille conserve ses bêtes dans un enclos. Ces bêtes sont élevées en vue de les vendre sur le marché local, à l'occasion des grands événements : mariage, funérailles, rites. Les porcins sont également élevés dans des enclos en bambous de raphia, non loin des cases d'habitation. Ils sont vendus sur le marché local et sont très peu consommés par les villageois.

La volaille n'est pas oubliée, autrefois c'étaient les femmes en particulier qui s'occupaient généralement de l'élevage des poules. Les poules et leurs œufs sont vendus sur le marché pour les rites de « ndo » et « soua », pour et sa poule de chance qui est généralement des poussins. Le coq plutôt est réservé aux cultes de l'os de la tête. La chair n'est consommée qu'occasionnellement, par exemple lorsque le paysan a réalisé une grosse. Le poisson fumé est la principale source de protéine à Bayangam. « *Les motifs zoomorphes, anthropomorphes ou botaniques dans un style géométrique naturaliste ou figuratif, fournissent des renseignements sur les événements et les choses qui ont existé dans la communauté par ces motifs* » NOUMEN (2008 :98-99).

1.6.2. Agriculture : les principales cultures

L'agriculture est calquée sur deux saisons sèche, et pluvieuse qui se démarquent par rapport aux repères écologiques, astronomiques et atmosphériques. C'est un système de polyculture qui prédomine. Ils pratiquent plusieurs variétés de cultures sur une même portion de terrain : « *C'est à la femme que revient la production agricole proprement dite : préparation du sol (notamment la construction des billons), semailles, sarclage et récolte. Ainsi, c'est le travail féminin qui assure l'alimentation de la famille* » DONGMO (1990 : 150). Ces constructions sociales maintiennent permanemment la femme en mouvement. S'agissant de la préparation des sols et des récoltes, les champs sont généralement proches ou éloignés des maisons, elles parcourent des kilomètres pour réaliser ces tâches. Le temps de la récolte, elles transportent ces produits agricoles pour le domicile dans un « *kak* », forme de panier ovale, posé au-dessus de la tête sur une couronne confectionnée à base d'herbes ou feuilles sèches ou vertes.

Elle demeure l'activité principale à bayangam. L'essentiel de l'activité paysanne repose sur elle. Celle - ci est basée sur la division du travail entre les deux sexes, s'étendant même au niveau de l'outillage agricole. Les travaux champêtres sont calqués sur le calendrier traditionnel, leur permettant de s'organiser en régulant ces activités. Une semaine compte huit jours dont trois jours sacrés et cinq jours profanes la production. Les jours sacrés de shak dze, sont liés aux interdits de l'utilisation de la houe, instrument capital dans la production agricole. Le sol est exploité dans ses moindres détails. Aujourd'hui, les paysans ne laissent plus la terre au repos, la jachère n'est plus pratiquée parce qu'il n'y a plus de terres libres dans chaque concession, les maisons ont occupé les espaces, chaque fils à sa parcelle cultivée par ses épouses ou des tiers, ou des membres de la famille. La machette, la hache sont l'apanage de l'homme, elles permettent de réaliser tous les travaux de force, comme l'entretien des raphias, l'abattage des arbres, le tuteurage de la banane - plantain, l'émondage des arbres fruitiers. Ces activités sont complétées par la chasse et la cueillette. Pour accroître leurs moissons les cultivateurs déversent des engrais ou des fientes de poules ou de porcs. Les femmes s'occupent des terrains moins herbeux les mois de semailles et les mois de sarclage. Ces engrais sont le plus souvent naturels. Les cendres domestiques, les ordures ménagères et les excréments d'animaux. Toutefois les cultivateurs utilisent aujourd'hui, les engrais chimiques et modernes coûteux qui polluent l'environnement et les cultures vivrières qui sont très variées. Après avoir construit sa maison, il vit dans sa concession et cultive le reste des terres.

Les Bayangam ont toujours placé les céréales et les tubercules au centre des habitudes alimentaires. TOUKAM (2008 :19-20):

Le maïs qui est incontestablement l'aliment-roi du village. Parmi les céréales, il convient de citer le haricot, l'arachide, le haricot koki en a une valeur particulière en matière de rites et de coutumes, le pois et la pistache. Cette dernière a acquis une valeur symbolique incommensurable, à la faveur des cérémonies rituelles qui déroulent le tapis rouge à cette graine. Pour ce qui est des tubercules, la terre des ignames le blanc et le jaune en étant les principales ; il ya également le macabo, la patate, le taro, le manioc et les ignames foraines [...] D'autre part, on cultive, le café, la banane, les produits maraîchers tels que la tomate, le chou, et d'autres légumineuses.

Ils sont en déclin aujourd'hui devant les cultures vivrières. Le café Arabica est le premier produit d'exportation qui était cultivé à bayangam ; en 1982, ce village a produit 330, 47 tonnes (statistiques de la Délégation Départementale de l'Agriculture de la Mifi). La caféiculture a été introduite par les colons. Dans le cadre de la colonisation européenne, le choix de cette région « *est dû au fait que de tout l'empire colonial français elle s'est trouvée la seule susceptible de produire le café Arabica, espèce réputée de qualité supérieure* » DONGMO (1986 : 126). Ce privilège lui vient de son climat frais et de son sol volcanique.

Les caféiers couvrent les 3/5 des terres cultivables et leur culture posait beaucoup de problèmes à bayangam. Cette culture occupait le planteur pendant toute l'année et l'obligeait même à payer les services d'autres personnes pendant les récoltes.

Tous ces produits agricoles et d'élevage sont vendus sur le marché local l'un des jours de la huitaine qui prescrit un grand jour du marché commun s'offrant aux échanges et à l'approvisionnement. Ces marchés ne peuvent avoir lieu le même jour. Par consensus entre les chefs l'organisation a été faite depuis longtemps de sorte que les jours de marché hebdomadaires des villages environnants ne coïncident pas, ce qui rend les échanges possibles en permettant aux commerçants de se déplacer d'un marché à l'autre pour proposer leurs marchandises. Même ceux venus du Nord pour le commerce des bœufs, des pagnes, et de kola. Ceux ne sont pas les fruits des décrets, même avant les indépendances.

La deuxième culture d'exportation pratiquée à Bayangam était la kola ; ce fruit tient une place importante dans les relations sociales : le kola est recherché pour les cérémonies parce que, mangée ensemble par un groupe de personnes, il est le signe de réconciliation, symbole d'amour et d'amitié. Lorsqu'on veut prouver son estime pour quelqu'un, on lui offre la kola. La kola est un produit de grand prestige en région bamiléké ; le kolatier occupe selon les statistiques du poste agricole d'autrefois, plus de 5km² à bayangam. Ce village ravitaille la province du Nord en kola surtout.

Le raphia occupe la troisième place après le café et la kola. Le raphia est utile depuis ses feuilles qui servent à fabriquer des nattes, qui servent de séchoir aux produits agricoles, des clôtures pour les petits jardins, les balais de cuisine pour ses nervures de clôture pour les meyo dans les concessions, jusqu' à son jus qui donne le vin de raphia bien connu à travers le pays. Ce même bambou sert de matière première pour la fabrication de nombreux articles (fauteuils, lits, paniers, shoua, chaises etc.)

1.6.3. Alimentation Bayangam

Le registre alimentaire des bayangam présente une variété de plats riches en matière grasse et à base de tubercules, de céréales, et des légumes. Les aliments sont bouillis, fris, cuits à l'étouffé et enfin grillés, dit PERLES (1979) avec « *l'utilisation du feu étant une originalité de l'alimentation des êtres de culture* ». Par ailleurs les Bamiléké disent ESSOMBA, MBONJI EDJENGUÈLÈ et al (2010:142) « utilisent un large éventail de condiment frais faits à base de feuilles et d'écorce [...] Ils ne consomment pas beaucoup de produits carnés (1979). Cette alimentation change selon les périodes de l'année. Ils renchérissent en ces mots « *les bamilékés viennent de l'ouest du Cameroun avec comme base le maïs alors que les Bèti occupent la région du centre avec pour aliment de base le manioc* » Elle construit un réseau de relations avec les autres aspects de la culture. C'est pourquoi dans leurs propos ils soulignent que :

Les ethno-codes culinaires représentent l'ensemble des principes culturels internes en usage dans le domaine de la cuisine, au même titre que le langage, sont une forme d'expression : elle est constituée de signes, de sons et de sens, de dits et de non-dits, de paroles et de silences. La cuisine comme le langage évolue, mais pas de n'importe quelle manière. Généralement les recettes se combinent de façon différente à ce que GARINE, MESSER et FISCHER appellent des « systèmes culinaires originaux ».

Chez les Bamiléké Ceux-ci sont dans leur majorité pilés ou malaxés la cuisine est prioritairement une affaire de femmes. Il est à préciser qui est pilé (pomme, igname plus haricot, certains malaxés banane et igname séché « *gwing* », tout ce qui est battu le cuir, la sauce jaune : le taro, tous les gâteaux (maïs), râpé de macabo, « *kouakoukou* ». Le maïs constitue la première céréale. Ces mets partant de la préparation à la cuisson prennent en moyenne 3 à 4 heures de temps selon la nature du mets. Une dépense énergétique au cours de leur confection est observable. Chez les Bamiléké, nous révèlent-ils (2010:141)

Pratiquement tous les mets contiennent une grande quantité d'huile de palme, qui est dans la plupart des cas très peu ou pas du tout chauffée. Cette huile de palme a d'ailleurs une place importante dans leur culture, puisqu'elle est souvent exigée dans certaines cérémonies importantes comme le mariage.

La cuisson joue un rôle hautement symbolique et le contenu du plat également mettant en exergue la structure sociale. D'une manière générale les tubercules et les céréales: tels que les pommes de terre, la banane ou le plantain, le melon, le macabo, la patate, le taro, le manioc, l'igname séchées ou frais, les gâteaux de maïs sont pilés ou malaxés avec l'huile de palme, du haricot (noir ou rouge) et quelques fois de la viande de chèvre ou de porc issus généralement des cérémonies traditionnelles, du poisson séché, des champignons, du rat, du lapin, ou des dindes ces deux derniers issus de l'élevage familial. Les légumes les feuilles d'épinards, de melon et de macabo, les choux, le ndolé le kéya, le gombo sont les légumes très appréciés dans la socioculture bayangam. La boule de couscous de maïs séché s'accompagne de la sauce gluante (gombo, sauce jaune avec gombo) du chou mélangé avec les arachides grillées, ou du ndole, du kuir. Le poue bieng avec ce mets nous notons des similitudes dans la confection chez les Beti, il s'apparente à l'ebafon ou l'ekomba, chez les ewondo, l'« *essankan* », se consomme sous forme de gâteau. Pour le faire, ils font comme chez les bayangam, malaxent la poudre de maïs, le sel, le piment, l'huile de palme, les arachides, les feuilles de melon ou de taro. Ce que toutefois, la préparation du couscous maïs accompagné du kuir est une prescription au moment de la célébration de la naissance. C'est à dire l'accueil du nouveau-né dans la famille. Ici la particularité de la texture du couscous doit être molle. Durant un bon moment ce repas constituera l'aliment principal de la mère. Le taro quant à lui est l'aliment le plus apprécié de la région, ce dernier se cultive à faible échelle. Il s'accompagne d'une sauce de couleur jaune fortement apprécié qui contient diverses viandes ou poissons, ou volailles (poulet, chèvre, poisson fumé, champignons, viande de bœuf). Les moments ou les circonstances de dégustation varient (rites d'initiation, funérailles mariage traditionnelle, cérémonie jumellaire, visite au successeur ou à un aîné de la famille, s'asseoir sur la chaise, « enlever l'habit du deuil », tôleage de sa maison, célébration des événements heureux, baptême, première communion. Il faut noter que sa consommation revêt un caractère sacré sur les lieux sacrés. Ce n'est pas tout le monde qui est autorisé à le consommer. Cette cuisine est faite soit généralement tôt le matin, ou elles s'y prêtent après les travaux champêtres, les activités économiques qui commencent le plus souvent très tôt et s'achèvent au crépuscule. Selon la division des tâches les aliments sont stockés dans le grenier de la cuisine par la femme.

1.7. PRODUCTIONS ARTISTIQUES

Elles reflètent la stratification et la hiérarchisation de la société Bamiléké. Tout est mis en œuvre dans ces représentations pour ressortir son caractère divin. Les arts plastiques (architecture, la sculpture, la peinture), les arts tactilo-musculaires (la danse, les

jeux), la littérature orale ludique véhicule les connaissances artistiques, esthétiques liées au vécu et à l'environnement culturel des acteurs. Elles retracent les repères socio historiques. Ces différents arts aux rangs desquelles, les danses et les jeux dansés sont à l'Ouest - Cameroun des occasions où se transmettent la culture et surtout la philosophie et le sens de l'observation ; la satire et le lyrisme.

1.7.1. Danses masculines et féminines d'autrefois et actuelles

Tableau 1 : Liste des danses masculines et féminines d'autrefois et actuelles

N°	Danses	Sexe
1	LALI	H
2	MWOUOP	H
3	GNIEFO	H
4	MUGOGALE*	H
5	NDADJI	H
6	METCHI	H & F
7	MESU'	F
8	DIMESSA*	F & H
9	NGO'NGUO	F & H
10	GOU'OU*	F & H
11	POMEDGOUNG	F & H
12	MƏTO'O	F
13	GOUONG	H & F
14	POU'	H
15	BEFOU*	H
16	TSO	F
17	NDA NDA KAM	H & F
18	GOUEGWE	H & F
19	KOU'NGAN	H
20	KING	H
21	MESSOU	F
22	DIMASSA	H
23	KOUEJING	H
24	LISSA	H & F
25	KENA	H
26	MADJONG	H
27	DADJI	H

Source : DOMKAM Berlande Josiane.

1.7.2. Objets dansants

Le balai de queue de cheval ou fouet de danse, l'arbre de paix, les bâtons sculptés, les castagnettes, les cloches à double gong, les flûtes, épée.

Parmi les armoiries des bamilékés on y compte le « *ndop* », les peaux de panthère et les queues de cheval le tout soutenu par un contrevent de fibres de bambous tissées. Les danses « *dzou* » et « *kou'gang* » à bandrefam » étudié par ZOUTAP YEMPO (2008 : 63) s'exécutent avec ce décor. Pour elle le « *fekang* » symbolise la guérison, le pardon, la paix et la concorde on l'utilisait pour cessation de la guerre. Les accessoires que les danseurs utilisent ont des significations conventionnelles selon chaque contexte. C'est ainsi que parmi ces accessoires TIEROU (1989 : 119) distingue les

Objets dansants des autres objets. Un objet dansant est « un objet que le danseur tient dans ces mains pendant la danse. Il n'est ni objet de décoration ; ni complément du costume des danseurs et ne sert nullement à marquer le rythme ou à battre la mesure. IL fait partie intégrante de la danse comme les mouvements du danseur, joue un rôle précis et a une signification propre. Seules les mains du danseur confèrent à l'objet sa qualité d'objet dansant un objet tenu entre les dents, par exemple, n'est considéré par les anciens comme un objet dansant.

1.8. ACTIVITES GENERATRICES DE REVENUS

Les Bayangam s'investissent dans les activités génératrices de revenus en bas âge homme comme femme. Plusieurs tranches d'âge y sont impliquées, enfants scolarisés ou non, adolescents, jeunes, adultes, vieillards. Tous les secteurs d'activités font l'objet des activités génératrices de revenus. La culture du champ, défrichage des concessions, vente du vin de raphia, la construction des cases et des chang toiture à cône, creuser la tombe, vente des produits de première nécessité devant la maison, groupes de danse pour animer les deuils exemple « dorme » ; pleurer quelqu'un, mariage, le métier de vigile, décoratrice. TOUKAM (2008 : 21) :

Ils existent également des activités artisanales comme celles du forgeron, du maçon, du menuisier charpentier, du sculpteur, du potier, du chasseur, le cueilleur de vin de raphia ou de palme, le médium, le guérisseur ; le tailleur ; le vannier, et le tisseur de nattes [...] Les commerçants notamment les vendeurs des denrées alimentaires de vêtements ou d'outils traditionnels.

De même la vannerie, la poterie, la broderie, la forge, la coiffure, le transport, le vestimentaire, le culinaire, les denrées de première nécessités, la volaille, avicole. Il est pratiqué le long des routes, par exemple ancien paysage à kouopuo, pendant les veillées mortifères, les deuils, les funérailles. En plus, il existe trois marchés : le plus grand à Ba'a et les deux petits à

Tchala'a et à kassap. ONANA (2005:338) cite MVENG en ces termes ce qui caractérise les bamiléés :

C'est à la fois une adresse au travail, que ne compte guère beaucoup de concurrents sous les tropiques, un esprit d'économie et de prévoyance qui ne va pas sans une certaine âpreté au gain, une intelligence pratique, rare, un individualisme qui s'allie paradoxalement à une vie communautaire sans fissure.

Le village Bayangam est peuplé essentiellement d'agriculteurs, de vigneron, d'éleveurs, de commerçants Bayangam. Et quelques fonctionnaires tout domaine confondu venus des autres régions du pays, des blancs dans le cadre du service théologique.

Accumulation et ethos de la notabilité chez les Bamiléé, MIAFFO, WARNIER (1993). Quelques chiffres, recueillis par DONGMO (1981), illustrent l'ampleur de la l'accumulation Bamiléé. L'auteur précise après le recensement de 1976, les Bamiléé comptaient 58% des importateurs de nationalité camerounaise, 87 à 94% des boutiquiers des marchés de Douala et de Nkongsamba des acheteurs de cacao, 47% des grossistes en produits industriels camerounais à Douala et Yaoundé, et 50% de la flotte de transports interurbains de voyageurs, contre seulement 29% de la capacité de transports routiers de marchandises, et enfin 75% des hôtels de Yaoundé. Leur participation à d'autres secteurs d'activités est égale ou moindre aux pourcentages que nous venons de citer, mais dans la mesure où elle est largement supérieure aux 15% du recensement de la population nationale. Le colloque qui a lieu à Leyde en juin 1988 sur l'économie politique du Cameroun a fait ressortir la nécessité d'une approche régionale (pour ne pas dire « ethnique ») du phénomène.

1.9. LIMITES DE LA REVUE DE LITTERATURE

Le travail de recension et de mise en débat des auteurs majeurs ayant fait l'objet de cette partie permet de dégager des limites d'ordre spatiales et d'ordre heuristique. Sur le lan spatial, aucun travail ne porte sur le village Bayangam. En effet, Très peu d'études ont été menées sur les gestes dansés féminin en Anthropologie culturelle, encore moins en Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives chez les Bamiléé de l'Ouest-Cameroun. Quelques danses féminines associatives ont été traitées en donnant tout simplement les circonstances de leur exécution, les fonctions et parfois leur origine.

Sur le pklan heuristique, ils ont été traitées de manière succincte et superficielle voir incomplète. Pour la plupart, ils sont incomplets, insuffisants et méritent d'être complétés, approfondis, orientés et contextualisés. Toutefois, ce corps qui écrit à travers le « *ma'a banj* », le « *mato'o* » et le « *gwa* » a été décrit tout simplement, tandis que, le texte produit par ces unités

de langage a été laissé pour compte, oublié. Le point de vue et la « signification du dedans » ont été abandonnés. Ces « expériences corporelles » ont été isolées du contexte socioculturel dans lequel elles prennent place. C'est pourquoi ces pratiques corporelles ont été mal élucidées, or c'est un fait social total. Il aurait été judicieux de s'appesantir sur tout ce qui fonde la vie dans une socioculture pour une meilleure compréhension. Le geste dansé ici, est amputé d'une grande partie de sa symbolique et des dimensions qui lui donnent sens. Celles-ci ne sont pas généralement examinées. Il s'agit de leur poésie gestuelle, dans l'expérience vécue des pratiquants, dans les impressions personnelles des membres du groupe. Bref la « vision du dedans » mettant en relief la poétique des techniques corporelles et le « subconscient » de ces techniques du corps. Bref les faits de l'oralité.

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

2.1. REVUE DE LA LITTÉRATURE

Le présent chapitre nous plonge dans les ressentiments des écrits en rapports avec notre sujet de recherche. Ce chapitre est subdivisé en trois grandes parties : la première partie est consacrée à la revue de la littérature sous forme thématique, La deuxième partie est accordée au cadre théorique et en fin la dernière partie porte sur le cadre conceptuel.

2.1.1. Corps un indicateur et identifiant universel de l'espèce humaine : instrument de communication

Signe sensible, palpable et visible de l'homosapiens, le corps d'un individu est le point commun de tous les hommes. C'est l'enveloppe de la personne, il représente toute la personne. Celui qui fonde notre visuel, notre attraction. Selon ARNAUD (1986) en termes d'expression et d'éducation traditionnelle corporelle, il est un objet culturel, technique didactique et pluriel dans ses sollicitations. TERRY (1992 : 27) le souligne également en ces termes :

Le corps humain est l'une des choses que tous les hommes possèdent en commun, et par les mouvements de cet instrument (engin) commun, les êtres humains peuvent se rapprocher en compréhension. N'est-ce pas l'éducation dans ses termes plus larges.

Il est la partie matérielle et fournit, des informations sur le sexe anatomique, d'un individu le physique, la silhouette. La danse et le jeu en tant qu'activités physiques usent du corps comme premier instrument projeté. Il suscite des émotions que peuvent partager tous les hommes lorsqu'ils jouent de celui-ci par-delà les variations culturelles nationales et les propriétés distinctives qui scindent les groupes ou dans une société donnée. Ce dernier est à la fois objet et sujet. Celui-ci, est destiné au regard d'autrui, la première impression que l'on perçoit d'une personne est son apparence. MINDJEME (2008 : 58) affirme « *il peut désigner ce que nous appelons peau [...] un organe de sens qu'il est, marque l'extériorité, l'homme vu de dehors* ». Ce dernier est constitué d'une multitude de systèmes élaborés autour d'une charpente nommée squelette. Lieu d'équilibre et de déséquilibre lorsque nous sommes malade. Constituant de l'identité psychique et référence culturelle, il est également une identité religieuse du corps social et un construit anatomique culturel. La tradition occidentale pense que le composé humain est dualiste de par sa tradition hellénistique, la culture occidentale pose la corrélation du corps et de l'esprit comme philosophie première. MAUSS repris par ARNAUD et BROYER (1985 :139), en ces termes « *qu'y a-t-il, pour un occidental, de plus mécanique, de plus physique ou physico-chimique que le corps* » ? Le corps est également calqué sur le modèle bioénergétique à partir du critère FITT (Fréquence, Intensité, Temps, Type).

2.1.1.1. Danse activité physique ludique : solutions endogènes des besoins personnels et communautaires

Pour s'adapter à l'environnement et résoudre les problèmes au quotidien chaque communauté a d'une part utilisé le corps selon les environnements distincts.

La danse associative masculine sacrée « *Ku'ngang* » ou ' « *Kou'ngan* » selon les villages est une confrérie commune à l'Ouest-Cameroun, un rassemblement de personnes détentrices d'un pouvoir mystique et dont le but est, souligne KENGNE (2008 : 14) de « *préserver le village contre les épidémies, les mauvais esprits et les mauvais sorts, veiller à sa prospérité agraire qu'humaine* ». Elle intervient pour régler le rythme de saisons et lutter et lutter contre la sèche. NOTUE (1978 :458) ajoute que le « *ku'ngang* » *jouent un rôle important dans les cultes agraires...la société effectue un rituel au cours duquel les membres frappent le sol en cadence afin de préserver la fertilité et de chasser les mauvais esprits. Le « ku'ngang » doit aussi intervenir pour faire revenir la pluie en période de sécheresse, où le soleil s'il pleut trop* ». Par ailleurs, la danse « *bissima* » ou « *bisima* » selon les localités est une expression artistique et rituel thérapeutique dans le centre, le sud et Est - et chez les Bakoko région de littoral du Cameroun. Pour NGOSADJO (2018 :7) elle a « *une fonction mystico religieuse et thérapeutique Une méthode de la communauté Bakoko pour résoudre les problèmes de santé* ». PLATON cité par SEZNEC (2021) également relève dans la Grèce Antique les danses Dionysiaques, danses de trances (les Bacchantes ou les Ménades). Une transe féminine avec ivresse masculine pour permettre le contact avec le divin ; qui, sont des. En effet, elles consistent à sortir de soi pour trouver le bonheur dans l'extase mystique.

La danse « *king* » nous dit SAVARY (1980) à la fois un rite dansé, qui connaît une célébration bisannuelle commun à tout l'Ouest - Cameroun est un rite agraire important en même temps joue un rôle de maintien de la fécondité. Elle possède selon NOTUE (1997 : 433) le pouvoir de guérison et de divination.... Le pouvoir de faire tomber ou arrêter la pluie.

En effet, comme l'écrit EGBLEWOGBE, (1975 : 27) dans son étude sur Games and Songs as Education Media, « *l'éducation physique faisait partie de l'éducation traditionnelle générale dont le but était de préparer le jeune à la vie tout comme les adultes* » et JOHN ADEMOLA ADEDEJI (1972 :27) d'ajouter dans sa thèse the Role of physical Education in the Nation Building of Nigeria.

Les adultes aussi s'engageaient dans le sport à la fois pour des raisons politiques, sociales et religieuses. Chez les Ibo du Nigéria la lutte était considérée comme une activité religieuse dont le but était d'accroître les récoltes. Et dans la pratique de ce sport, il était courant de voir un spectateur continuer le combat à la place d'un lutteur fatigué ou énervé afin qu'aucun préjudice ne soit causé aux forces reproductives de la nature.

2.1.1.2. Corps chez les Bamiléké et ses déclinaisons féminines

La personne humaine est composée de plusieurs composantes qui sont de deux ordres. L'ordre matériel et immatériel. L'âme et le corps ne sont pas comme le présentent les philosophes dualistes, les seuls éléments qui font l'homme. C'est pourquoi VINCENT (1975 :63) déclare nous distinguons 3 composantes « *les composantes matérielles (le corps), immatérielles périssable (esprit, intelligence, réflexion), immatérielles impérissable (le souffle, la tête)* ». Il ne faut pas prendre le souffle à l'image de respiration, et l'ombre portée que nous apercevons sous l'effet des rayons lumineux, en tant que principe fonctionnel est définie sous son aspect matériel et spirituel.

Chez les Bayangam, le corps est traduit en ghomálá par «*n̄*» en Bayangam., « le corps ». Le corps vivant est perçu comme une unité. Chez les Bamiléké de l'Ouest-Cameroun, le corps a trois composantes

Le corps=«*n̄*»; l'ombre=«*bap*»; l'esprit=«*ghese*». Dans la perspective de la mort, il est formé de deux éléments fondamentaux: le *bap* «*n̄*» traduit par « la chair du corps » ou encore « la partie matérielle ». Le *juègne* ou encore sa « *partie immatérielle* » GARNIER (1951 :61.) :

La mort n'est donc pas la fin de l'existence du corps ni de l'âme. Mais les deux passent d'un stade de vie à un autre tout en conservant leur union. C'est pour cela que les vivants peuvent communiquer avec les ancêtres morts chez les Bamiléké.

La femme est un sujet qui a fait l'objet de plusieurs travaux dans le champ des sciences sociales et de l'anthropologie en particulier. Elles s'intéressent aux spécificités qui singularisent le féminin.

TAMOUE SIMO (2007 :14), présente par ordre chronologique le corps et ses référents culturels sexués. De la naissance, à la petite enfance l'expression « *Mù-bwa'a* », qui veut dire « *le petit enfant, être léger, délicat, frêle* » dit bien la fébrilité du corps de l'enfant. Elle dit aussi le corps nouveau puisque « *materné* ». A la période pré pubertaire, l'expression *Mù-jwui*, «*jeune fille*» symbolise les fonctions visuelles et physiologiques du corps. «*mam-jwui*», « *corps mature, une femme* ». A la mort, le corps du défunt a une désignation uniforme chez l'homme et la femme. Elle est appelée « *mpfe-mo* », « *corps néant, sans valeur* ». Raisons

pour laquelle BACHELARD cité par GRAWITZ (2001 :61) souligne «*Le corps est un vecteur de compréhension du rapport au mode de l'homme à travers lui, le sujet s'approprie la substance de son existence selon la condition sociale et culturelle* ». L'embonpoint et les rondeurs sont privilégiés BAUDELAIRE « quand elles marchent on dirait qu'elles dansent » les propos de MBITI (1972) « *les plus belles femmes sont les plus grosses* ». PEPIN de dire (1987:192) «*l'image du corps est soumise aux contraintes de la société ; celle-ci la façonne à travers l'éducation, la mythologie, mais aussi la représentation qu'elle en fait* ».

2.1.1.3. Corps et activités physiques comme supports de l'enculturation

La division sexuelle est présente à tous les niveaux de la société Les activités physiques culturelles précise KEMO KEMBOU (1999), sont désignées dans l'Afrique précoloniale sous le vocable de pratiques corporelles physiques. La quasi-totalité des langues camerounaises désigne, sous le terme « jeu », une forme plus ou moins organisée des pratiques à caractère ludique ou « d'épreuves » pour s'exprimer, communiquer et s'éduquer. KAMPHAUSEN (1972) ajoute que c'est par la nature et la fonction qu'il faut distinguer les pratiques sportives occidentales des activités physiques patrimoniales. Bien qu'elles aient des similitudes, on ne peut pas parler de sport, parce que les contenus ne renvoient pas à la même réalité, ni aux mêmes motivations. Deux instances interviennent dans la gestuelle, à savoir le corps et l'esprit Au-delà de ces considérations, l'expression du schéma corporel permet d'identifier les milieux socio-culturels des acteurs. L'expression corporelle obéit à une logique qui conjugue des motifs sociologiques, culturels et idéologiques. Le corps répond à la vision de David Le BRETON (2008) en tant qu'interface entre le social et l'individuel, la nature et la culture, le physiologique et la symbolique. Un corps « total sacré » au sens de MAUSS. RENEAUD (1974) Parle plutôt de « corps langage », « la parole du corps » qui s'oppose au terme de « l'instrument-corps » de DUMONT et BERTRAND (1972). Il poursuit son propos en soulignant que, l'utilisation d'une notion est toujours liée au contexte et aux besoins de la société qui la produit. Pour ULMANN (1971:223) parlant de l'assimilation des connaissances l'homme « *met [...] son corps à la disposition de son âme, lui apprend, comme le voulait ROUSSEAU, à obéir* ».

2.1.1.4. Référents culturels et expression corporelle ludique

L'expression à travers le geste dansé conjugue les motifs sociologiques, culturels et idéologiques pour une mission éducative. Selon DUMONT et BERTRAND (1972), le corps apprend à signifier par codes gestuels une idée, une pensée, un sentiment. Cette répétition est soumise aux acquis d'un répertoire culturel. L'expression corporelle à travers le geste dansé,

« langage du silence » permet la remontée vers la mémoire collective enfouie et le subconscient. LEROI GOURHAN (1973) parlant de l'esthétique formelle, contrairement à celle dite fonctionnelle, prend sa source dans les canons de vie sociale, la culture d'un groupe, ses habitudes et ses représentations. Ce qui est beau est reconnu beau par le groupe et n'est pas forcément efficace.

MINDJEME (2008:191), fait remarquer qu'en danse classique :

La beauté et la virtuosité formelle sont privilégiées au détriment du fond. Cette danse classique est le reflet d'une vie chrétienne où la discipline est imposée au corps représente une ascèse dont l'objectif est d'arracher l'être à la pesanteur de la terre. C'est une image vivante de l'idéal judéo-chrétienne qu'elle nous présente.

En effet, un corps méprisé au nom de la religion ou d'une esthétique (puritanisme) du XIX^{ème} siècle.

Le geste dansé même dans le jeu met en branle tout le système ; il relève de l'oralité et de la tradition orale. Le geste dansé devient un moment privilégié où simultanément le corps féminin s'efface davantage et la socioculturel Batangas se fait dansante. MATHIEU ST-JAEN (2010:10): « *Le corps humain est considéré par cet auteur « comme une allégorie du corps social. C'est-à-dire les idées qui ont cours sur le corps reflètent celles qui ont cours dans la société en générale* ». C'est pourquoi, un équilibre fera toujours l'objet incessant entre le corps et l'âme et entre le sujet et son environnement naturel. Les thèmes issus de ces gestes dansés érigent et fécondent à la fois les tissus de la mentalité collective: l'écriture corporelle représente une forme de relations sociales opposées à une autre, et qui permet de distinguer « ceux qui agissent selon les règles » de « ceux qui agissent par routine, par imitation. Certaines parties seraient primordiales et sont, de ce fait, les quantificateurs existentiels de la beauté chez un être humain lorsqu'il les déploie convenablement ». Les gestes effectués par ces parties du corps sont les plus significatifs du point de vue esthétique.

L'Anglais BETT (1929) va plus loin. Il soutient que les jeux d'enfants sont bien des survivances de rites, d'institutions, de coutumes, de pratiques, mais des survivances préhistoriques et non d'un passé historique, comme le pensait HIRN. Dans les jeux, l'enfant revit des comportements d'ancêtres préhistoriques. Le jeu apparaît comme l'histoire des significations de l'homme, de la culture, de la conquête de l'intelligence de l'homme. Il résume la raison de l'homme. Activité pluridimensionnelle dans ses répercussions, le jeu engage totalement l'homme et sa culture qu'il révèle, de part en part, traduit la phylogenèse de l'être. Il est réinvestissement du réel par rapport à la conduite symbolique primitive. Le besoin

permanent de s'affirmer ou d'imprimer son moi dans la société entraîne la pratique du jeu continue jusqu'à l'âge adulte.

2.1.2. Femme : langage des liquides, organes, soins et rôles

A partir du sexe biologique se fondent normes, attentes, croyances, rôles, relations et valeurs. Claude BARBIER (1985 :16) souligne en ces termes que : « *La littérature coloniale s'est montrée trop souvent partielle dans ses analyses isolant les faits de leur contexte, s'arrêtant aux aspects les plus spectaculaires, les plus choquants de la condition féminine* ». Même les écrits des ethnologues et un grand nombre de travaux menés sur place par les expatriés et les nationaux ont réussi à imposer et véhiculer. Selon BARBIER (1985 :16) « *l'image de la femme noire africaine opprimée, asservie, et prolétarisée, objet de transaction, léguée en héritage, elle est « une bête de somme au service de son mari* ». En effet, prenant appui sur les rites de veuvage, les mariages précoces, les mutilations sexuelles, ayant un statut inférieur. Le rôle de la femme, diffère de celui de l'homme, de par la sexualisation des tâches, des devoirs et des droits. GUILMAIN-GAUTHIER (2002 : 38), ajoute : « *la différence de tâches, initiés très tôt dans l'enfance, confirme chacun du côté de la féminité ou de la masculinité* ». Cela ne signifie pas inégalité et opposition. Il s'exerce dans un dialogue permanent mais bien plutôt complémentarité dans le respect de l'harmonie du monde.

Claude BARBIER (1985 :21). « La grande patience des femmes africaines, en partie motivée par le dévouement vis-à-vis de leurs enfants, ne saurait-être interprétée comme une soumission totale, ni comme l'acceptation d'une vision fataliste du monde prédestinée » Elle doit remplir d'abord une fonction celle de reproduction. « La première conséquence de l'obligation de se marier est la valorisation de l'enfant [...] La deuxième tâche & est de « donner des enfants » NWEL (1985 :28). Tâche importante à tel point que les parents peuvent-être tenues pour responsables du mauvais fonctionnement de l'appareil génital de leur enfant ». L'obligation de se marier est aujourd'hui encore, une préoccupation en anthropologie africaine. Un déterminisme biologique inexorable prédestine : de ce qu'elle peut être mère, le finalisme du temps conclut qu'elle le doit et même qu'elle doit n'être que cela.

KNIBIEHLER (2002 : 5), montre que :

Le corps de femmes est le lieu où s'élabore la reproduction de l'espèce humaine. Environ vingt siècles, du V^e siècle avant J.-C. jusqu'à la fin du Moyen Âge, les hommes de l'art affirmait l'infériorité de la femme. Les Grecs ont établi spontanément une relation entre la fécondité de la femelle humaine et sa « faiblesse », sa dépendance. À leurs yeux l'infériorité relève de l'évidence : taille plus petite, musculature moins développée, caractère moins audacieux, rôle social plus effacé.

La beauté plastique féminine attire, elle devient source d'admiration, de contemplation. « Les parties du corps qui constituent de véritables étalons de mesure pour évaluer le charme et la beauté d'un être humain sont, outre le visage : le cou, les seins, le ventre, les jambes et les fesses » :

2.1.2.1. Horloge biologique de la femme et ses images

L'enfantement gouverne l'économie des fluides, plus abondants chez la femme que chez l'homme : les menstrues, écoulements liés au coït, puis à l'accouchement, production de lait. Symboliquement KNIBIEHLER (2002 :5) soutient que « *La femme est donc humide, spongieuse, molle, froide, d'où sa faiblesse, alors que l'homme est sec, chaud et dur* ». Le corps est considéré comme langage à travers les différentes parties. Ainsi pour les femmes, nous observons (les seins, les ovules, le vagin et le clitoris). Quant au genre masculin (la verge, les posturaux), où est logé l'esprit. La femme doit enfanter, au besoin par contrainte, car l'enfantement assure le renouvellement des générations, la survie de la cité.

KNIBIEHER (2002 :11) cite VIGNY à la préface de *Corps de Femmes* disait « *La femme-enfant malade et douze fois impure* ». La femme a un rôle primordial en tant que mère et épouse au sein de notre société en termes de façonnement de l'homme de demain et de la stabilisation de la vie familiale. Dès leur enfance, la différence de sexe leur est enseigné avec les tâches y afférentes. La peur séculaire suscitée par le corps des femmes, peur accompagnée de fascination et de convoitise. Au-delà de l'esthétique, c'est toute la vie des femmes qui est médicalisée depuis la puberté jusqu'à la post-ménopause. Elles deviennent objets de soins, de consultations et d'exams. L'image reçue de la famille est celle d'un lieu d'amour, toutes choses qui seraient biaisées si la femme est fragilisée dans son équilibre physique et psychologique.

Le corps de la femme est la matrice du corps social : il faut le réadapter à la fonction reproductrice. Puberté mariage, grossesse, accouchement allaitement : autant d'étapes à préparer du point de vue de l'hygiène et aussi du point de vue moral.

2.1.3. Langage gestuel, geste et ses composantes pour une lecture

Le geste fait partie de la motricité de base ou générale sur laquelle semble s'appuyer la motricité spécifique. Bien agencées les uns, les autres d'une manière coordonnée, ils donnent lieu à un jugement esthétique. On parlera alors des beaux gestes ou de belles actions qui sont le fruit de la coordination motrice qui est à la fois interne et externe.

Le corps extériorise à travers les gestes, l'acte moteur, ce qui a été conditionné par la métaphysique et son but se situe au niveau de la recherche de l'objectivité, afin que tous nous puissions accéder à cette information sans difficulté. Ces gestes lorsqu'ils sont bien synchronisés laissent percevoir le beau. L'incoordination fait tout de suite voir la laideur du corps ; disharmonie entre le corps et l'esprit. Il peut se définir comme un mouvement ou une série de mouvements déterminés par une certaine intentionnalité. Cet ensemble à finalité consciente ou inconsciente est interprétable par celui qui l'observe.

Pour CAUVIN chez l'africain, le langage est si imbibé de mystique que sa saisie et sa compréhension s'en trouve dépendante de la nécessité de découvrir une clé appropriée pour le décryptage et le décodage de l'encodage des images pourvoyeuses de sens que charrient le langage en tant que discours. Depuis le début de l'humanité, le geste occupe une place importante dans le quotidien, son rapport à la culture est indéniable et dresse un tableau frappant de la vérité. C'est pourquoi, ELA (1983 :99), soutient ce point de vue en déclarant que, c'est ce qui explique pourquoi en Afrique « *la parole est tout, elle est aussi bien travaillée que le geste.* » Elle est différente d'un pays à un autre, d'une culture à une autre, d'une personne à une autre. Faisant partie de la communication non verbale, désignée sous diverses vocales : expressive, intégration elle ou intégrative. Selon ALIGUECHI LAMIA (2007 : 27) « *est le fait d'envoyer et de recevoir des messages sans passer par la parole mais au moyen des expressions du visage, des postures, des bruits divers. Les choix vestimentaires, la coiffure, la position du corps, le maquillage, les mimiques* » sont tous des éléments de communication non verbale. Prenant appui sur les signes, le sexe de l'interlocuteur, la situation de communication ainsi que le discours sont des éléments à prendre en compte. Alors nous pouvons dégager la gestuelle de type politique, artistique, de la vie quotidienne. Le langage gestuel exprime des concepts, émotions et des sensations, il permet de tenir une conversation détaillée.

2.1.3.1. Supports du langage gestuel

La création littéraire et artistique procède de la réalité sociohistorique du référent anthropologue de la culture ou la société qui la produit. Les postures physiques et attitudes psychologiques sont interconnectées à la morale, au contexte éducatif dont les habitus forment et pérennisent des types de « socio-motricité ». Celles-ci, ont des significations profondes et des effets ultérieurs assimilables à une « culture incorporée ». FAME NDONGO les nomme supports non acoustique de la communication cet ensemble d'unités (ludèmes, signes Semois, gestes, praxies images, kinèmes, symboles). D'autres à l'instar de parlent de médiums de la communication non verbal, des divers moyens utilisés ou inventés par l'homme pour

satisfaire à cette indispensable condition de possibilité. Il peut s'agir aussi bien des supports inanimés : pierre statue, lieux sacrés, entrée de la chefferie, que vivants (essentiellement le corps humain et ses facultés d'imagination et de mémoire). Non verbal (regard, expressions faciales (accompagnent les signaux verbaux et non verbaux) et le comportement kinesthésique. Il y a une synchronie des attitudes et des gestes dans le dialogue (verbal) entre deux interlocuteurs; il se présente sous deux modes complémentaires. Les attitudes et les postures qui expriment inconsciemment ce que sentent vraiment la personne et les sentiments qui l'animent. Les mots et les gestes : ceux qui accompagnent et soulignent la parole et ceux qui complètent la signification des attitudes et des postures.

2.1.3.2. Phases psychomotrices d'un geste

Le découpage d'un geste s'effectue en trois parties qui symbolisent la communication permanente et même inhérente du corps et de l'esprit en trois phases.

- 1) La phase pré-motrice, qui prépare à l'acte par l'établissement gestuel, c'est-à-dire qui élabore le projet. C'est l'esprit qui conçoit et communique au corps le geste à effectuer.
- 2) La phase motrice, où le corps met en application le geste. C'est une véritable « praxis » que nous vivons dans cette phase. C'est la réalisation du programme gestuel conscient et vécu des sensations motrices. Cette phase se confond en partie avec la dernière, car c'est à ce niveau que le sentiment esthétique naît que ce soit chez l'exécutant, pratiquant ou chez le spectateur.
- 3) La phase post-motrice est le moment d'appréciation du geste qui sera beau ou laid. C'est à partir de là que naissent les notions d'amélioration et de perfectionnement du geste. Ces trois phases sont couplées entre elles par un processus régulateur qui est fondamental dans la correction du mouvement relativement à la perfection.

De plus, le geste intègre deux aspects à savoir l'acte et la posture. S'agissant du premier, lorsqu'il prend une valeur expressive associée à l'acte, il prend une dimension plus vaste : celle de modification de l'environnement. Quant à la posture, elle est à la base du mouvement qui part et se termine par la posture. D'après CONAZE :

Des postures sont des positions que l'individu conserve pendant un laps de temps suffisamment long pour que le corps garde une certaine immobilité, elles constituent une pause, un temps d'arrêt dans une suite d'enchaînements moteurs. Elles marquent ainsi la fin d'une unité d'action et introduisent ou préparent le début d'une nouvelle séquence.

2.1.4. Geste substitut de la parole et la complète, remplace un énoncé et le discours

Dans cette optique nous rappelle FAUCHE (1993 : 233) « *le corps apprend à signifier par codes gestuels une idée, un sentiment, une pensée* ». Le geste fonctionne souvent en association avec la parole, la mélodie et le décor. En manifestant l'usage conjoint du corps et de la parole, le geste signifie l'appropriation du discours et de la parole par l'énonciateur : faire des gestes en parlant engage la totalité du corps, et manifeste, ainsi, que l'expression de l'énonciateur est complète. Ici le geste remplace un énoncé en se substituant à la parole. Toute connaissance, comme disait Piaget (1937, 1945), est le résultat d'une action ou d'une série d'actions. « *Une action ne naît pas au hasard. L'action se dirige toujours vers un but, et le but est toujours nécessairement une structure construite par des réflexes innés ou sur la base de l'expérience de l'acteur [...]* » VON GLASERSFELD (2004 : 216-217). L'allusion sera faite aux gestes substitués de la parole rencontrés dans la vie quotidienne ou la conversation courante. La première partie du message est verbale ; la seconde, gestuelle, servant de relais, le geste termine la phrase : De nombreuses attitudes, telles que le refus, le rejet, le refus désinvolte, le refus de responsabilité, l'ignorance, l'impuissance, terminent un énoncé. Or, un geste communique ces notions de façon beaucoup plus expressive, on les retrouve donc sous forme gestuelle, en fin de phrase. Pourquoi est-ce le geste, et non la parole, qui fournit l'information essentielle ? Il y a bien sûr plusieurs raisons possibles : l'information essentielle correspond généralement à l'action. Elle suppose donc mouvement. Celui-ci est plus logiquement exprimé par le geste rapide, l'expression gestuelle a sur l'expression verbale l'avantage d'être plus expressive, accessible car facilement décodable par tous.

La compréhension d'un geste est semblable à un exercice d'explication de texte qui exige qu'on rende ledit texte compréhensible à tous ceux qui veulent le lire et qu'on en explique toutes les énigmes. L'utilisation des gestes et leur finalité font connaître l'agir humain dont l'essence est l'accomplir. MINDJEME (2008 :)

Chaque société a une interprétation et une signification qu'elle donne à certains gestes [...] bien que certains signes sont évidents dans leur signification d'autres ont besoin de l'imagination et de l'intelligence pour être compris, les gestes ont des codes d'accès qu'il faut trouver le sens Pour comprendre un geste.

L'œil nu outil naturel doit être éduqué, car généralement on ne voit que ce que l'on connaît ; L'art articulo-musculaire en Afrique a un rythme qui fait l'objet d'éducation.

2.1.5. Développement global de l'homme par le geste

Les activités corporelles à viser artistique contribuent au développement de l'enfant de sa période d'éveil à celle dite initiative dans le souci de lui procurer un climat de confiance, d'exploration de son corps, c'est l'âge de toutes les découvertes, celui de la mémoire corporelle et de la structuration de la pensée. À ce sujet PÉPIN (1987 : 192), déclare : « *l'image du corps est soumise aux contraintes de la société ; celle-ci la façonne à travers l'éducation, la mythologie, mais aussi la représentation qu'elle en fait* ». C'est pourquoi il n'y a pas un modèle commun que l'on puisse présenter et /ou chaque peuple se reconnaîtra. Car, chaque culture le construit à sa manière et lui donne l'allure qu'elle désire. Les marques corporelles et les soins esthétiques déployés au fil des époques divergent d'une société à une autre. Alors il n'y a pas de beauté universelle du corps, mais des beautés suivant les sentiments éprouvés par chaque village, groupe, pays ou continent. Toutefois, tous les peuples présentent la femme comme l'incarnation de la beauté. Il impose à l'ordre biologique un contenu culturel.

BONNET (1983 :25), déclare psychologues, psycho-physiologues et pédagogues sont d'ailleurs unanimes à reconnaître que « tout développement de l'être humain dérive non pas exclusivement de la compréhension, mais principalement de l'action le développement de l'être humain dérive principalement de l'action ». Il cite ces auteurs suivants A cet effet PIAGET (1969), précise que l'enfant apprend plus par l'action que la pensée. Pour RAMAMANTSOA (1976), le schéma corporel [...] se construit par l'action. Quant à RIOUX et CHAPPUIS (1974), ils avancent que l'unification de nos sens se fait par le mouvement ».

2.1.5.1. Sémiotique des postures et gestes dans les activités physiques

Le libre jeu du corps, du corps ludique, du corps hédonique, la relation corps /culture « quel corps pour quelle société ? » et « quel corps par quelle société » ont connu de larges développements. Par ailleurs de MAUSS, DURAND, BOUET à JEU, ces auteurs ont jeté les bases pertinentes des analyses phénoménologiques, psychanalytiques ou anthropologiques des techniques du corps et du sport, dans ses moindres postures et montages gestuels, dans ses attitudes et ses mouvements, structurés, orientés, ou rythmés. Ainsi, les gestuelles que les activités exigent, offrent ou privilégient, ressortent.

DURAND(1984) a ressorti une esquisse herméneutique des postures, des gestes corporels, des actes sportifs familiaux des jeux et conduites dans tous ces espaces et directions imaginables possibles. Sa mise en place s'est faite à partir d'un ensemble d'observations empiriques recoupées, corpus ethnographique sans cesse enrichi, mais aussi à partir d'observations et d'expériences personnelles. Il a également fait allusion à la signification des

rythmes qu'ils imposent aux corps en mouvement (vitesse ou lenteur, glissements ou ondulations, accélération ou secousses)

2.1.5.2. Sémiotique sexuée en relation aux gestes, espace et soins corporels chez la femme

La représentation féminine du corps englobe des unités de langage suivant : forme rêvée, structure intime, consistance générale, qualité dominante des gestes sexués). Bien plus, les représentations qu'elles s'en font et les rapports sexués profonds, inconscients et quasi-universels. POCIELLO (1995) souligne que les jeunes filles et les femmes se construisent une représentation de leur corps «en creux» qu'inspire l'image forte du contenant et du réceptacle. Ouverture du sexe anatomique assimilé dès le magdalénien, à une blessure, se prête toujours à l'intrusion ou à l'effraction corporelle. C'est le réceptacle abdominal conçu pour la fécondité, mais ce sont aussi les organes viscéraux toujours menacés par la souillure ou la contamination. Peut-être pourrait expliquer l'attention permanente que les femmes portent à leur corps et à leurs organes intimes, la sollicitude particulière et l'intérêt, un tant soit peu inquiet dont ils font l'objet tout au cycle de vie.

Les premières menstrues de la jeune fille, le premier rapport sexuel de la femme, la première gestation de la jeune mère, la subite ménopause de la femme dont on ne peut nier l'universalité ne manquent pas de focaliser leur attention sur leur intérieur organique ; objet d'une interrogation bizarre, en toutes circonstances « qu'est ce qui peut bien se passer là-dedans ? » Dans le creux de leur ventre ? On peut imaginer aisément une certaine focalisation de leur vigilance sur les sensations qui en émanent, sur les signes périodiques, qu'il produit ou sur les symptômes qu'il faut promptement détecter avant que ne s'y manifeste une gêne. De ce point de vue, on pourrait avancer qu'il n'y a jamais, pour les femmes, de « silence de ces organes-là », précisément parce qu'on les écoute en permanence avec toute l'attention qu'ils requièrent. Aux corps « pleins », hypertoniques et redressés (blindés) , dans leur cuirasse musculaire, pour faire face aux responsabilités sociales) qui « réclament » la résistance des matières dures, appellent les grands espaces ou les aventures lointaines, s'opposent les « corps creux », lus recentré sur les gestes déliés et plus souples qui s'accommodent assez bien avec de la fluidité des accompagnements musicaux dans un travail, mené avec application, au sol, dans la tiédeur des salles , de gymnastique (ou même dans l'intimité des domiciles)

2.1.6. Oralité, art et principes de la danse africaine : liberté, conscience, répétition, rythme

L'oralité est la caractéristique principale des sociétés traditionnelles africaines. C'est un champ de contenu d'enseignements où la transmission des connaissances, c'est-à-dire les savoirs-être, les savoir-faire et les savoirs-faire-faire est surtout d'ordre théorique et oral à tous les niveaux. La tradition orale Bayangam même si elle connaît l'écriture fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole. Elle intègre également les éléments extralinguistiques, Le jeu et la danse font partie de cet enseignement. Ces formes d'expression corporelle sont orientées vers la communication, la compréhension de l'environnement social, matériel et idéal. Elles véhiculent les informations qui s'inscrivent sur le corps, les opinions et les attitudes propres à un groupe donné les conduites types valorisées. En plus, les enseignements moraux et philosophiques, spirituels et l'histoire de cette société. Ces valeurs ne sont pas transmises à « l'école du blanc ». La particularité de la tradition africaine est de ne jamais faire abstraction de la nature et des lois cosmiques, elle donne de sa vraie place au corps, intermédiaire nécessaire sans lequel la vie devient abstraction. La littérature orale ludique, élément de la tradition orale nous dit NGOURA CELESTIN (1982 :687, en Afrique, il s'agit là dans la plupart des cas d'un « *genre composite, qui associe très étroitement parole, geste, chant, et rythme. Ces données fondent la dénomination de « littérature orale ludique » pour parler comme.* Il soutient encore que ces textes sont essentiellement des chants ou des paroles déclamées de façon rythmée.

Pour SYLLA .A (1988), note :

Mais ce qui est essentiel pour le poème africain par opposition au poème Européen, c'est qu'il doit être chanté ou plutôt récité avec un accompagnement musical [...] par la musique, la poésie se rattache à la danse.

Pour cet auteur, la tradition orale vit aussi longtemps que la langue vivante et parlée qui lui sert de véhicule et qui est son conservatoire. Aussi faut-il ajouter que le lien entre la parole, la langue, le langage et la tradition sont des liens de solidarité et de vie.

2.1.6.1. Liberté, rythme conscience et répétition

BABETTE (2013), danse-africaine.net « *la danse africaine phénomène de mode* » fait une analyse de la danse africaine par une énumération de ces caractéristiques. Dit-elle, elle est à base des pas glissés, trainés, on frappe des pieds dans la terre, les genoux sont fléchis, le dos en avant, « *la courbe du corps est une position typiquement africaine* » il suffit de référer à leur

physionomie pour comprendre. La frappe des mains, les cris, le sol, les sauts et les ondulations sont aussi utilisés.

Pour SACHS (1938 : 7)

La danse est premier née des arts. La musique et la poésie s'écoulent dans le temps ; les arts plastiques et l'architecture modèlent l'espace. Mais la danse vit à la fois dans l'espace et dans le temps. Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps.

De cette citation il ressort que danser aurait toujours été un mode d'expression, de faire valoir ses sentiments vis-à-vis de la société, et bien évidemment danser est un mode de reproduction des sensations dont le corps est le siège. La danse africaine recèle une richesse inestimable sur le plan symbolique. STANNE GOLG, la danseuse chorégraphe et comédienne d'origine camerounaise Parlant de la répétition, cité par NIBASENGE N'KODIA (2011 : 27) souligne que souvent la danse africaine « n'exige dans sa pratique que la répétition des mouvements en communion avec la nature, des gestes ordinaires et quotidien »

Deux conditions sont indispensables à la danse selon la vision africaine, la liberté et la conscience. La répétition est une loi universelle. Tout se répète dans la nature. C'est l'éternel recommencement : les jours de la semaine -le jour- la nuit -la mode le cycle périodique des saisons -le battement cardiaque -les mots qu'on emploie,... A cet effet l'homme quelle que soit sa culture, ses origines, son instruction, sa classe sociale est obligé de se répéter pour vivre. Il emploie les mêmes mots pour parler. Dans le cadre de la musique et du chant, la répétition fait référence au retour du même son, des mêmes structures et des mêmes termes. En tant que mesure rythmique, elle correspond à une technique et un art expressif qui convoque un symbolisme phonique. Selon MENDO ZE (2003 :18), « la répétition consiste à employer plusieurs fois le même tour soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergétique de la passion».

La liberté parce que le danseur doit-être libre de danser ou non et doit le vouloir. Toute danse exécutée sous la contrainte n'en est aux yeux des africains. La conscience, parce que toute vraie danse exprime, raconte quelque chose et parle au cœur des spectateurs. La danse conte l'inexprimable. C'est une autre forme d'expression. Elle est le lien entre le corps, la Terre et la tête le Ciel. La danse est un peu comme la preuve tangible des tentatives répétées de l'homme à se transcender.

2.1.7. Jeu

La polysémie du mot est grande et admet des significations parfois éloignées du sens le plus courant. Ceci peut - être le signe de la complexité d'une activité polymorphe, difficile à enserrer dans une définition. Dans la gamme des activités naturelles de l'homme et de celles que la culture a engendrées, on retrouve une activité, riche en compréhension, complexe dans sa signification qui sert de pont de transition entre la nature humaine et la culture humaine. Il s'agit du jeu. Activité à la fois naturelle et culturelle.

Pour BINGONO BINGONO (2019: 142) :

Le jeu est classé dans l'isotopie du ludique, le champ sémantique que couvre le jeu est celui de l'amusement, du divertissement, du loisir. C'est-à-dire qui ne compte pas, car n'ayant aucune importance que l'évasion, la jubilation, la jactance. Or il faut bien admettre que la portée du jeu soit capitale au plan somatique que mental. Il convient simplement d'évaluer en extension, l'activité du jeu. Le jeu peut dès lors passer pour l'avant factuel, le précurseur du vrai.

Par contre la dimension culturelle est prise en compte par les auteurs suivants dans leur thèse. C'est le cas de NDAKI MBOULET (1980) ; MBONJI EDJENGUELE (1992) ; KEMO KEIMBOU (1999). Les interprétations y afférentes s'appuient essentiellement sur quelques études de cas ou, au contraire, sur des jeux que l'on retrouve de manière transversale dans les différentes ethnies et régions camerounaises et ceux de la socioculture d'appartenance des auteurs.

Ils affirment par-là que le jeu préfigure le grand jeu qu'est la vie : il faut se garder de perdre aux jeux. En effet chez l'Africain, le jeu n'est pas du tout au sens premier du terme. Il est le reflet de la vie dont il cache à travers les symboles apparemment simplifiés et anodins, de redoutables vérités : l'univers visible et invisible qui selon le jargon en anthropologie de communication s'appellent le phéno- monde et le crypto-monde.

BINGONO BINGONO (2019: 145), a juste donné une brève définition en quelques lignes du jeu « ma'a banɲ » appelé « *emwala* » chez les Ekgang dans le Sud du Cameroun. Il dit à propos « *c'est un jeu de jeunes filles. Sur un rythme que soutiennent les battements de mains de celles qu'implique le jeu, les jeunes filles se livrent à un jeu de jambes athlétique dont l'enjeu consiste à reproduire exactement la figure que celle d'en face a conçue* ». Ces auteurs ci-dessous ont abordé au moins un jeu de notre recherche. Il s'agit du « *ma'a banɲ* » appelé « *mbang* » chez les pygmées Bagyeli de l'Est-Cameroun. TERRET et ABENA (2005), le définit comme un jeu collectif de filles dans lequel rythme et danse sont présents. Elles dansent en cercle en tapant dans les mains en utilisant des cloches pieds et des coups de pied dans un

ordre choisi. Tandis que contrairement à KAMGA (2015) qui a parlé superficiellement du « *gwa* » ? Qu'il a classé à cheval entre la danse et le jeu en un paragraphe.

AKOA (2019 :35), déclare en ces mots :

Les jeux sont non seulement des exercices destinés à la formation et à l'endurance physique de l'enfant, mais aussi des moyens efficaces de favoriser les apprentissages fondamentaux, de développer l'intelligence, les perceptions et la tendance à l'expérimentation, le pouvoir d'invention, etc. C'est en jouant que l'enfant arrive à assimiler certaines réalités intellectuelles qui auraient dû demeurer extérieures à l'intelligence enfantine. Les jeux de comptage ou de combinaison mathématiques développent le raisonnement et l'imagination des enfants ; c'est par des jeux d'imitation que les enfants sont initiés à la pratique des activités productives du groupe et, enfin, l'observance des règles du jeu constitue pour l'enfant une véritable éducation morale et sociale qui forme son caractère.

2.1.7.1. Limites des classifications des jeux africains et caractéristiques

S'il est donc difficile de définir avec précision la réalité des jeux en Afrique précoloniale, il est encore moins aisé de les classer. Cette difficulté tient essentiellement à l'impossibilité de définir des critères pertinents et univoques. Les nombreuses taxonomies de jeu africain suggérées par des ethnologues et anthropologues occidentaux, et même africains, trahissent le manque d'un cadre conceptuel adéquat, capable de rendre "compte de cette diversité et cette complexité. Les critères et les échelles choisis sont avant tout, ceux de leurs auteurs et ne peuvent de ce point de vue, prétendre à l'universalité, MBONJI EDJENGUELE (1992), en a fait une présentation exhaustive.

Ainsi de STEWART CULIN à C. BEART (1955), en passant par STARR (1909), la Mission Dakar-Djibouti (1931), TABOURET (1932), LEROI-GOURHAN (1935), GRIAULE (1935; 1938), THOMAS (1958) et surtout CAILLOIS (1958), leurs classifications rendent compte à des degrés divers :

- d'un amalgame caractérisé par une absence de principe structurant, d'un manque de critères précis pouvant conduire à une différenciation nette et à un compartimentage étanche des catégories ;
- d'implications sociologiques contestables, quant à la hiérarchisation des sociétés qui en découle. De la nature des jeux dépendrait le niveau de structuration sociale (CAILLOIS ; 1958).

Ces classifications souffrent également pour la plupart, d'une certaine imprécision quant à la nature du jouet utilisé, des modalités de la pratique du jeu, surtout de leur signification sociale ; du fond culturel auquel ils se rattachent et *de* laquelle ils puisent tout leur sens.

Si la perspective de MBONJI EDJENGUÈLÈ (1992), est novatrice, c'est parce qu'il montre la signification des jeux par rapport à la vision du monde des joueurs, « c'est-à-dire au sein des systèmes culturels de production des jeux qui seuls donnent sens aux éléments de leur culture ambiante ».

Sa classification tient compte de la conception « cosmo-anthropomorphique » du monde où l'homme est inséparable de Dieu et du Cosmos. Il s'agit de « *placer l'homme au principe, au cœur et au terme de l'activité ludique* ». Ce souci nous amène poursuit MBONJI EDJENGUÈLÈ (2000), à « *concevoir une classification des jeux à base des lois de correspondance entre le corps humain, le contenu des jeux et la société* ».

Cette approche donne la pleine mesure de l'importance du jeu dans l'univers culturel africain et en même temps, place le corps au centre de la transaction entre le sujet et son milieu socioculturel. Dès lors la fonction du corps va au-delà de la perspective athlétique et physique dans laquelle, il est à la fois l'objet et le support de l'interaction avec la société. Le corps est investi d'une dimension symbolique qui préfigure la structure du milieu social.

2.2. ORIGINALITE DE L'ETUDE

L'étude anthropologique sur les gestes dansés et enculturation de la femme Bayangam à travers les jeux et la danse, constitue un dévoilement aussi bien un élargissement du corpus de connaissances dans la région de l'Ouest-Cameroun. Elle a permis de dégager et décrypter, les sens et significations et le message des unités de langage banalisés et négligés à l'aide des jeux « *m'a mbang* », « *gwa* » et la danse « *mato'o* » en référence au contexte de leur mise en œuvre. Ces expressions corporelles renferment des savoirs-être, savoirs faire, savoirs faire-faire. Nous nous démarquons pour montrer en quoi les gestes dansés du « *ma'a banj* », « *mato'o* » et « *gwa* » mobilisent une grande partie des ressources cognitives, physiques, socio-affectives et les référents culturels bayangam. En effet, ils sont colorés de l'histoire, des principes, des systèmes et normes des valeurs de cette socioculture de la petite enfance jusqu'à l'âge adulte, des activités et des scènes de vie quotidienne relative à la femme de l'époque coloniale jusqu'à nos jours. Le « *ma'a banj* », « *mato'o* » et « *gwa* » produits d'un contexte qui prescrit et autorise les choix des conduites de ludomotricité auxquels l'auto-élimination du masculin est assimilé.

Les jeux « *m'a mbang* », et le « *gwa* » et la danse « *mato'o* » ont permis d'observer que, l'expérience culturelle commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu. Ensuite comment une culture imprègne l'individu et, par assimilation, forge sa personnalité

et réciproquement, cette personnalité reflète sa culture. Les jeux (« *m'a mbang* », et le « *gwa* ») et la danse « *mato'o* » contiennent les éléments de la culture qui trahissent les aspirations du groupe Bayangam.

2.3. CADRE THEORIQUE

Par définition, le cadre théorique est l'ensemble d'idées, d'argumentations documentés des concepts à partir, des notions et expressions prélevées dans une ou plusieurs théories, afin d'interpréter nos données. Nous avons convoqué à cet effet trois théories : le fonctionnalisme, l'ethnométhodologie et l'interactionnisme symbolique.

2.3.1. Fonctionnalisme

Théorie sociologique et anthropologique, le fonctionnalisme est initié par MALINOWSKI (1884-1942), dans les années 1930. Elle s'oppose à l'évolutionnisme et au diffusionnisme. Plusieurs auteurs se sont penchés sur celle-ci. Il existe trois courants majoritairement abordés, il s'agit du : fonctionnalisme absolu au sens de MALINOWSKI et du structuro fonctionnalisme de RADCLIFFE-BROWN (1881-1955 et pour terminer le fonctionnalisme de moyenne portée de MERTON (1910-2003).

Les racines anthropologiques du fonctionnalisme selon son père fondateur, place la fonction de tout, fait social, à la base d'un besoin auquel la société fait face notamment aux besoins primaires. En effet, les pratiques qui semblent anodines ont une fonction qui correspond aux besoins humains d'où l'affirmation de MALINOWSKI (1970 :73)

pour le fonctionnalisme, la culture, c'est-à-dire le corps complet d'instruments, privilèges de ses groupes sociaux, les idées, les croyances et les coutumes humaines, constituent un vaste appareil mettant l'homme dans une meilleure position pour affronter les problèmes concrets particuliers qui se dressent devant lui dans son adaptation à son environnement pour donner cours à la satisfaction de ses besoins.

En effet, toute pratique a pour fonction de répondre aux besoins des individus et, c'est toujours la totalité de la société, et non les éléments séparés qui répondent aux besoins individuels.

MBONJI EDJE EDJENGUÈLÈ (2005) reprend le point de vue de MALINOWSKI en énonçant trois postulats formalisés par ce dernier. Il s'agit de « **l'unité fonctionnelle** » qui stipule que les éléments d'une culture sont fonctionnels pour le système social entier ; ils constituent une totalité indissociable. Quant à « **la nécessité fonctionnelle** », elle stipule que tous les éléments d'une culture tels qu'ils coexistent sont indispensables et le caractère

obligatoire de leur présence peut-être démontré. Pour ce qui est de « **l'universalité fonctionnelle** » ou du **fonctionnalisme universel**, il se dégage que tous les éléments culturels remplissent une fonction ou des fonctions sociales effectives.

Le fonctionnalisme relativisé ou modéré de MERTON dépasse un peu l'idée du fonctionnalisme absolu que soutient MALINOWSKI dont il relève des limites en introduisant des notions tels que : la dysfonction qui est soit culturelle ou sociale, la fonction manifeste (saillante, apparente, perceptible, officielle, reconnue) et la fonction latente (cachée, dissimulée) et substituts fonctionnels. Le « *ma'a banḡ* », « *mato'o* » ou le « *gwa* » en tant qu'activités à la fois physique, socioculturelle ; mentale ont des répercussions multidimensionnelles sur le (corps et l'esprit). Il s'agit des fonctions d'épanouissement ; de divertissement, d'enculturation. Quant à celui de RADCLIFFE-BROWN désignée par structuro-fonctionnalisme, il introduit une nuance dans le principe du fonctionnalisme universel et dans le principe de nécessité : pour qui tout élément du système ne remplit pas nécessairement une fonction et des éléments identiques peuvent remplir une fonction différente d'où la notion de « fonction différencié ».

2.3.2. Ethnométhodologie

L'ethnométhodologie est un courant anthropo-sociologique né aux Etats-Unis avec pour pionnier GARFINKEL (1917- 2011). Ce courant de pensée avait tendance à privilégier le savoir savant c'est-à-dire celui des sociétés institutionnalisées et classiques parce qu'ils avaient publiés des livres, du fait que la provenance était des chercheurs. Par contre l'ingénierie endogène ou patrimoniale est toujours négligée et minorée. L'auteur appelle ce savoir endogène les « ethnométhodes ». Elle se rapproche de l'approche « EMIC » en ce sens qu'elle privilégie « la vision du dedans ». Une vie de l'intérieur devient donc importante dans l'étude des activités physiques ludiques féminines bayangam. COULON (1990 : 26), soutient ce point de vue en ces termes « *les ethnométhodologies se veulent plus proches des réalités courantes de la vie que les sociologues* ».

L'Ethnométhodologie se caractérise également par un certain nombre de principes. Nous retenons cinq principes qui seront énoncés nous permettant de rendre intelligible la méthode de ces trois structures extrascolaires de l'aire culturelle à Bayangam : le « *ma'a banḡ* », le « *mato'o* » et le « *gwa* ».

Les postulats de base de l'ethnométhodologie sont nombreux. Nous avons choisis les suivants: « *être membre d'un groupe donné* » cette notion est capitale par affiliation ou

adoption soit vivre à l'intérieur de cette société pour comprendre ses problèmes. Les informations obtenues auprès desdits membres nous permettent d'avoir une meilleure lecture de ces pratiques au sein de cette culture. Tout au long de cette recherche, nous avons fait recours au point de vue de quelques membres appartenant à l'univers culturel Bayangam afin d'avoir une vision généralisée à partir des trois formes d'expressions sus-citées. Bien avant la colonisation les Byangam avait mis sur pied des structures d'enculturation. C'est pourquoi, « *Il n'y a pas d'idiotcultures* » et « *nous sommes tous des sociologues à l'état pratique* ». Ces deux principes nous permettent dire que nous avons tous un quotient intellectuel, qui nous permettent de résoudre les problèmes liés à notre environnement sans être allés à « l'école classique » et dire le pourquoi et le comment dans un ordonnancement rigoureux. Du recours aux formes d'expressions, « *l'indexicalité* » ou « *la contextualité* » évoque le concept de « breaching »: le sens de tout phénomène socioculturel est indexé à un contexte particulier. Il n'y a pas de significations universelles. C'est dans un contexte particulier que les items ou les éléments ont un sens. Alors le « *ma'a banj* », le « *mato'o* » ou le « *gwa* » étudiés en dehors de leur contexte, sont déformés et perdent leurs sens et significations, même ce qu'elles communiquent. « *La rentabilité* » : tout le monde peut rendre compte d'une situation, ou d'une vision des choses. C'est en racontant sa culture qu'on peut dégager les ethno méthodes lorsque nous partageons ensemble un certain nombre de pratiques, de valeurs et de codes.

2.3.3. Interactionnisme symbolique

L'interactionnisme symbolique est un courant de pensée né aux États-Unis au milieu du XX^{ème} siècle à partir des travaux de l'université de Chicago en empruntant à plusieurs domaines : psychologie, anthropologie, sociologie ou sciences de l'information. Il stipule que la réalité sociale ou la société est le résultat des interactions entre les individus qui la composent, lorsqu'ils sont en interaction les individus attribuent une valeur symbolique à leur conduite et à leurs gestes. Les humains se comportent envers les choses selon le sens qu'ils les attribuent. Ce sens résulte de de l'interaction sociale que chaque individu a avec les autres. Ces sens sont transformés lors d'un processus d'interprétation utilisé par l'individu pour interagir avec les choses. Ainsi le rapport entre l'individu et la société est défini en tant que processus.

BLUMER (1937), pose les bases de la définition de l'interactionnisme symbolique en deux points : la définition de la situation et l'interprétation.

- La situation

Pour BLUMER, la réalité est faite de situation ; la signification des situations dans lesquelles est immergé l'auteur social influence ses actions ultérieures. Ce point de vue sera soutenu par THOMAS qui pense que définir l'interaction symbolique convient d'abord à mener une « *analyse situationnelle* », c'est ainsi que lors de son discours à l'American Sociological Society en 1927, il affirme que « *les comportements particuliers et la personnalité totale sont majoritairement conditionnés par les types de situations et les cours d'expériences rencontrés par l'individu au cours de sa vie* » (Publications of the American Sociological Society, 22, 1928 :1-13), et par situation, THOMAS entend : « *un ensemble de valeurs et d'attitudes auxquelles l'individu ou le groupe a affaire dans un processus d'activités et par rapport auxquelles cette activité est organisée et son résultat apprécié* ». La définition de la situation correspond donc à une phase d'examen et de délibération préliminaire à toute action autodéterminée.

- sens et interprétation

A côté de l'approche situationnelle de THOMAS, BLUMER (1969 :2), propose aussi d'autres points théoriques pour comprendre l'interaction symbolique. Ce sont les « *métaphores racines* », il met également l'accent sur les processus de définition du sens et de l'interprétation lorsqu'il définit les trois axiomes de bases de l'interactionnisme symbolique à savoir :

« *Les êtres humains agissent envers les choses sur la base du sens qu'elles ont pour eux* » : Ce principe permet de comprendre les unités du langage sur lesquels la meneuse et la danseuse s'appuient (flexions, extensions, tours, pivot, cercle, losange, droite, courbe, sauts, trajet, directions, petits trots, pas entre autres etc).

« *La signification de ces choses dérive et émerge de l'interaction avec autrui* » ; ce principe nous permet d'appréhender les rapports sociaux existant entre les personnes au sein d'une société. C'est à partir des interactions ci-dessous que se construit le sens et les significations et qu'on peut dire voilà les jeux « *ma'a bany* », « *gwa* » et la danse « *mato'o* » (Interactions-espace, joueuse-chants/sonorités-instruments de danse, joueuse /public- joueuse/ sortie de la meneuse- entrée de la joueuse-éléments de la danse). « *Le sens est traité et modifié par un processus d'interprétation auquel a recours la personne qui a affaire à celle-ci* ». Ce troisième point se dédouble en deux propositions: « *d'abord l'acteur s'indique à lui-même les choses envers lesquelles il agit* », ensuite, « *en vertu de ce processus de communication avec soi-même, l'interprétation devient une affaire de sens* ». En effet, l'expression graphique, numérique, artistique, culinaire, cosmogonique, chromatique, du religieux, du socio-politique,

les ressources botaniques, zoomorphiques se lient aux gestes dansés pour lui donner sens. Il permet de comprendre la façon dont ces jeux sont sédimentés et deviennent des institutions de la société Bayangam.

- **Le principe de symbolisation**

Dans ce principe, SNOW revient sur le processus de « sédimentation » de BERGER et Thomas LUCKMANN (1986). Il attire l'attention sur l'institutionnalisation du sens ou sur la manière dont les symboles en viennent à être tenus pour acquis et routines.

Une des contributions de MEAD et BLUMER (Theorist of the social act. 27) serait que les origines de la conscience sont : « *Une interaction sociale qui est devenue une institution, avec des positions établies qui sont stable dans le temps* ».

- **Le principe d'émergence**

Ce principe formule qu'à travers l'interaction sociale un objet nouveau est susceptible d'émerger de toute forme vivante de quelque nature ; « *Quand des choses se rencontrent, il se crée alors quelque chose qui n'était pas là avant* » (1998). Cette idée vise à saisir la nature processuelle et adaptative de la vie sociale. Pour BLUMER, dire que la conduite est émergente, en ce sens qu'elle est continuellement construite pendant son exécution, elle « communique un caractère formatif à l'interaction humaine donnant lieu ici et là à de nouveaux objets, de nouvelles conceptions, de nouvelles relations et de nouveaux modes de conduite ».

2.3.4. Opérationnalisation des théories

• **Le fonctionnalisme**

Les jeux le « *ma'a banj* » et « *gwa* » et la danse « *mato'o* » répondent à la fois à la satisfaction des besoins personnels et communautaires. La théorie fonctionnalisme nous permettra de dégager les rôles, les fonctions, les statuts manifestes et latents de la femme Bayangam à travers les unités de langage. De dégager les rôles de chaque joueuse, danseuse, meneuse ou soliste indispensable à l'accomplissement des jeux et de la danse.

Manifestement, elles renvoient aux fonctions d'épanouissement, de divertissement, de délasserment, se faire plaisir à soi. Ces activités physiques féminines se présentent comme activité, de loisir, d'amusement ayant trait à l'idée d'enfance, de délasserment, de récréation de la femme, qui permet de meubler le temps libre, de transpirer. Quant à la fonction latente (cachée), ces activités ludiques jouent un rôle dans la construction d'une conscience et d'une âme Bayangam qui forment l'imaginaire collectif en créant des frontières invisibles et réelles ; fortifiant l'identité bayangam. Les pratiques corporelles assurent plusieurs fonctions et rôles

(maintien de la cohésion sociale, communication, formation, l'éducation, préservation des valeurs traditionnelles et identitaires, l'intégration sociale, développement de la psychomotricité, valeurs morales, sociales, qualités bioénergétiques et des capacités physiques). Elles permettent d'inculquer la notion de rythme, de développer le courage, la force, la concentration, la combativité, la notion d'ordre, de mouvements d'ensemble pour faire asseoir les éléments chorégraphiques. La maîtrise de soi, le respect de l'adversaire, des normes et les interdits et par ricochet le sens de l'opposition. Les chants du « *ma'a banη* », « *mato'o* » et « *gwa*, » permettent l'apprentissage de la longueur vocalique et le système tonologique de la langue ghomálá.

- **L'ethnométhodologie**

Supports pédagogiques et moyens didactiques, Le « *ma'ambang* », le « *mato'o* » et le « *gwa* » sont des méthodes mises sur pied par les bayangam pour éduquer la femme, dont les répercussions sont multidimensionnelles. Conçus comme outils d'enculturation, ces pratiques corporelles ludiques jouent une sorte de pré-école, de propédeutique qui inculque les normes, les valeurs de la culture Bayangam, elles complètent « l'école classique ». En ce sens qu'elles s'inscrivent d'abord comme des modèles identitaires et d'affirmation. Dans leur forme dansée, elles laissent apparaître les traits culturels algébriques, géométriques, géographiques, spatio-temporels, organisationnels, administratives, économiques de la société Bamiléké de la localité de Bayangam. Véritables archives dans lesquels sont inscrits les faits de civilisation de société bamiléké, Tout comme les devises et les litanies chantées ont une fonction éducative et de contrôle de la conformité sociale. Elles résument les aspects socialisants et les principes d'établissement de l'identité et de la personnalité de la femme bayangam. Elles complètent « l'école du blanc » car « l'école classique ». Elles présentent des scènes de vie (agriculture, cuisine, accouchement, commerce, tontine, rite, etc...). Ces pratiques corporelles d'ordre physique et festif sont des fondements épistémologiques où elles prennent sources.

Elles participent à l'intégration des modules qui permet d'asseoir plus tard les vertus civiques et citoyennes, d'insister sur ce qui est « permis » et « autorisé » de l'enfance jusqu'à l'âge adulte, des moments de communication verticale et horizontale. Des savoirs être, faire et faire faire à la formation, l'éducation et la construction du corps et de l'âme de la jeune fille et de la femme bayangam. Les jeux le « *ma'a banη* » et « *gwa* » et la danse « *mato'o* », sont à la fois moyens et méthodes pédagogiques de socialisation et de construction de l'identité sociale et culturelle Bayangam. Une méthode d'éducation corporelle de la femme Bayangam, formes « d'écoles » dans laquelle on retrouve la théorisation et l'opérationnalisation de l'habitus, bref

du quotidien, des savoirs être, savoirs faire. Des moyens et supports de communication pédagogiques et didactiques féminins, qui développent une conscience collective, géographique et morale. Elles sont le soubassement des techniques sportives.

- **L'interactionnisme symbolique :**

Les jeux le « *ma'a banj* » et « *gwa* » et la danse « *mato'o* », sont des institutions du domaine de l'art. Ils sont sous-tendus à l'intérieur par un réseau d'interactions entre les acteurs qui les pratiquent et à l'extérieur par un système d'interconnexions aux autres institutions qui composent la société Bayangam. C'est à partir des interactions ci-dessous que se construit et qu'on peut dire voilà Les jeux le « *ma'a banj* » et « *gwa* » et la danse « *mato'o* ». Cette théorie permet d'étudier les interactions entre les joueuses et les différentes prises de rôle (joueuse-joueuse, joueuse-soliste/coryphée, joueuse-espace, joueuse-chants/sonorités, joueuse/public-joueuse/sortie de la meneuse, joueuse-éléments de la danse) ; D'interpréter la façon de construire, reproduire sous forme jouée, dansée et chantée. Les interactions avec les surfaces de contact (mains, bassin, dos, cuisse, poitrine) en rapport avec l'orientation et le déplacement adossés sur la meneuse et les autres joueuses (de face, de profil, de côté, de dos). Ceux-ci, à leurs tours jumelés aux actions spatiales (se rencontrer, se séparer, se croiser, rester ensemble) sont indispensables à l'accomplissement du « *ma'a banj* », « *gwa* », et du « *mato'o* ». Ces unités de langage dégagent les dimensions symboliques, les sens et les significations du modèle recherché de la femme Bayangam et par ricochet Bayangam.

2.4. CADRE CONCEPTUEL

Le cadre conceptuel est une démarche qui nous permet d'expliquer ou de donner sens aux mots et expressions clés employés tout au long de notre travail universitaire. Ces mots et expressions sont : gestes dansés, enculturation, femme Bayangam, langage et identité.

2.4.1. Geste dansé

Dans un contexte du geste lié à la danse, nous parlerons de geste dansé se présentant sous forme simple ou complexe. Il s'apparente également à ce qui est morne, saugrenu ou relevant du quotidien comme vecteur d'expression et concerné par les fonctions sémiotiques. Celui-ci exprime ce qui vit dans le fond de l'âme, ce que le cœur ressent et ce que l'esprit pense. Fonctions, qui induisent les dimensions symboliques productrices et porteuses de sens et de significations qui « parlent » dont on ne peut évacuer la poésie et la culture parce qu'elles mettent spontanément en images, en discours, en métaphores le jeu et la danse. En plus, l'imagination qui les nourrit et le langage d'un milieu qui les enrichit. Les gestes dansés sont des unités langagières et référencés inscrits dans le réel, l'immersion dans la chaîne des

signifiants des gestes dansés donne accès aux diverses facettes de l'inconscient. Le geste dansé alimente la production poétique, c'est pourquoi, selon SEZNEC (2021), la danse est poésie du corps, on parlera alors de poétique gestuelle. Il poursuit par la suite que le geste dansé, est caractérisé par l'intention. Tandis que d'après, STRAUSS (1992), c'est un mouvement dirigé, directionnel, limité à une figure spatiale et à la transmission des normes et valeurs. Il donne une meilleure compréhension du corps en acte. Celui-ci prend son enracinement élémentaire dans le vivant. PLANNELLS et DICIMS (1994) ; prennent en compte, l'espace culturel dans lequel évolue le sujet de l'étude doit être pris en compte.

Interroger le geste dansé adossé sur les activités physiques ludiques « *ma'a banj* », « *mato'o* » et « *gwa* », revient à décrypter les techniques du corps composés d'un système de codes implicites. Sur quelle pensée de l'imaginaire prendre appui pour saisir au mieux les enjeux du geste dansé ? Comment lire ce geste et avec quels outils ? Comment peut-il faire sens pour celui qui bouge, comme pour celui qui regarde ? Il s'agit de rendre entièrement et complètement l'intentionnalité de l'opérationnalisation des référents culturels du geste dansé dans un processus d'enculturation.

2.4.2. Enculturation

Le mot enculturation est synonyme d'endoculturation, de socialisation primaire, d'inculturation et est emprunté à l'anglais. Il est, composé du préfixe en- placer dans, et du suffixe-ation qui marque l'action. Ce terme a été créé par l'anthropologue américaine MAGARET MEAD (1901- 1978) pour nommer le processus par lequel un groupe humain (parents, autres adultes et pairs) transmet à un enfant, dès sa naissance, les différentes composantes de sa culture : langage, mœurs, valeurs sociales, traditions, savoirs, connaissances entre autres. Enculturation est parfois appelée socialisation primaire pour désigner le processus de socialisation par lequel l'individu acquiert les modèles de comportement, les normes et les valeurs de sa communauté. Démarche par laquelle la société vous prend en charge, vous façonne. Fait référence au processus d'incorporation, d'apprentissage et d'assimilation. L'éducation et le travail forment et déforment la morphologie du corps. Porteuse d'égalités ou d'inégalité.

MELVILLE HERSKOVITS (1985-1963), dans les bases de l'anthropologie culturelle définit l'enculturation, comme le processus :

Par lequel l'individu assimile durant toute sa vie les traditions de son groupe et agit en fonction de ces traditions. Quoiqu'elle comprenne en principe par éducation, l'enculturation procède sur deux plans, le début de la vie et l'âge adulte. Dans les premières années l'individu est conditionné à la forme fondamentale de la culture où il va vivre. Il apprend à marier les symboles verbaux qui forment sa langue, il maîtrise les formes acceptées de l'étiquette, assimile les buts de vie reconnus par ses emballages, s'adapte aux institutions établies. En tout cela, il n'a presque rien à dire il est plutôt instrument qu'acteur.
».

L'enculturation est la façon dont un individu, tout au long de sa vie, s'intègre et s'approprie les normes sociales de son groupe d'appartenance. L'individu incorporé, connaît, apprend et pratique les normes, croyances, traditions et coutumes d'une culture. Elle commence dans la cellule familiale pour s'étendre à d'autres activités et institutions propres à sa socioculture. De là se développe la personnalité de base, qui rend l'individu réceptif aux normes, aux idéologies du groupe lui permettant de s'adapter à la culture et d'y trouver un équilibre. La socialisation devient une démarche de l'enculturation KAYA-BOUFALA (2011 :84) en ce sens que « *l'enculturation, c'est-à-dire l'apprentissage de la culture* » *La personnalité de base loin d'être seulement de sentir le reflet de la culture est en même temps un facteur de l'existence et de la stabilité de la culture* ». En effet, selon KARDINER la personnalité de base en se projetant dans les institutions juridiques, religieuses, morales, crient véritablement des éléments fondamentaux de la culture. On parle de modèle culturel et modèle de comportement qui s'installent par le biais de l'expérience et l'observation. Dans les règles de la Méthode Sociologique Emile DURKHEIM « *la culture est l'ensemble des manières d'agir, de penser et qui sont doués de pouvoir et de contraintes qui s'impose à lui* ». Enculturation motrice féminine, une méthode de communication et une pédagogie patrimoniale de l'éducation du corps dans sa globalité en passant par les pratiques corporelles ludiques dans l'univers culturel Bayangam.

2.4.3. Femme Bayangam

La femme Bayangam est une donnée qui s'explique par le sexe, la culture et la société. Le corps de la femme est la matrice du corps social. Elle est un construit culturel avec ses constituants anatomiques qui ressortent les traits de spécificité qui fondent les considérations culturelles à la fois de la femme et de la féminité. Selon GUILMAIN-KNIBIEHER (2002) : « *La femme morale comme la femme physique est investie par son sexe* ». Impliquée dans le jeu et la danse des matrices d'ordre empirique et symbolique à Bayangam à partir du geste dansé,

elles permettent de décrire et comprendre les sens et significations symboliques endo-culturelle de la femme dans la dite société. Plusieurs critères permettent de la catégoriser : âge, physiologique, psychologique, socio-économique, culturel. Au-delà de la maturité physique, la dimension culturelle s'opérationnalise en savoirs, savoir-être, savoir-faire. Pour ce qui est du système moral de la femme à Bayangam elle, est à la fois épouse, mère, sœur, fille, nièce, veuve, femme chef, belle fille belle-mère et c'est à travers ces relations individuelles que le rôle et le statut de la femme se définissent plus précisément. Un référent culturel qui voudrait qu'elle soit une mesure matérielle et immatérielle du discours qui s'établit à partir du groupe dans lequel elle est analysée. Une catégorie sociale, qui correspond à une section d'analyse fondée sur l'identité des activités singulières et spécifiques du fait que son corps mental est le réceptacle des normes, valeurs et savoirs prenant appui sur l'enculturation. La femme Bayangam puise les raisons de toutes ses actions, qu'elles soient culinaires, agricoles, commerciales, conjugales, mystiques, initiatiques, dans les dispositions culturelles qui lui sont réservées. La dimension culturelle et empirique de la femme est une analyse du sexe et la féminité dans ses particularités spatio-temporelles dans l'optique d'exposer les latences et les manifestes pour emprunter aux notions de Merton(1968). Ressortir les traits de spécificité qui fondent les considérations culturelles à la fois de la femme et de la féminité.

Il est à noter que ces déterminants ont des fondements empiriques pour d'autres et pour d'aucuns symboliques. Par quels secteurs ou domaines du dispositif culturel Bayangam sont encadrées les interrelations que la femme entretient avec les autres membres du groupe selon son âge, les événements qu'elle vit dès sa naissance jusqu'au troisième âge dans le cadre des gestes dansés. Les fondements factuels ou empiriques de la féminité sont des dispositions culturelles qui encadrent la vie sociale de la femme à Bayangam.

Dans ce mémoire nous inscrivons la femme dans le champ des spécificités, surtout relevant de la ludomotricité. Nous mettons l'emphase sur l'enculturation qui comporte les dispositions juridiques, morales et mystique comme éléments culturels permettant de comprendre les rôles et statuts de la femme au cours des gestes dansés. Étudier la femme dans le champ ludique Bayangam revient à mettre en lumière le rapport culture-femme-activité physique ludique. Cela implique l'analyse des rôles assurés par le sexe biologique féminin issu de l'articulation propre à la culture Bayangam, en tirer toutes les implications pour l'interprétation du système global.

À Bayangam, il est dit jeune femme, lorsqu'elle ne peut pas satisfaire certains besoins de sa famille lorsqu'on vit chez ses parents. GUILMAIN-GAUTHIER (2000 : 41), « *avant le*

mariage que l'on soit, il est dit jeune fille quand on n'est pas entré dans le monde adulte à travers le mariage ou encore lorsqu'on vit chez ses parents ». La distinction se fait également par la nature et le volume du travail, la participation à certains rites et cérémonies traditionnelles les activités et certaines pratiques corporelles. LOUVEAU (2006) renchérit en ces termes « *l'appartenance au sexe conditionne donc le rapport au temps de travail, au temps familial et au temps pour soi* ». La distinction se fait aussi par la division du travail, et certaines pratiques corporelles, DPNG (2011- 2020 : 30), déclare « *la femme n'a de valeur que si elle est mariée, féconde, humble et soumise, digne et bonne ménagère* ».

2.4.4. Langage

Le langage ne se passe pas seulement par la parole. Les moyens non lexicaux également s'y déploient et les messages non verbaux (le langage du corps). Ce langage symbolique est écrit en signe de vie, il faut pouvoir le lire pour le comprendre et l'interpréter. Ils sont marqués du sceau de la multicanalité. SCHERER cite par CALBRIS (1989) Les différences dans le type de codage suggèrent des aptitudes différentes de la part des signes verbaux et non verbaux pour la transmission de types spécifiques d'informations.

On ne peut considérer le langage comme simple moyen de communication qu'on pourrait isoler de la totalité sociale. L'idiome propre à un groupe, ses façons de parler, renvoient à un mode d'être global, à un type de rapport à la vie sociale. « La parole et ses usages formant système, ne sont rien d'autre qu'une « qualité de la structure sociale ». Il en résulte qu'apprendre à parler de telle ou telle façon, constitue un véritable mode de socialisation.

Outre la voix humaine, la langue, la lecture et l'écriture, il existe d'autres modes d'enculturation BIRDWHISTELL (1968 :101) ajoute « *l'expression non verbale c'est le langage du corps* ». Il dit la vérité et souvent trahit ce que nous disons avec contact direct, avec nos émotions les plus profondes : peurs, inquiétudes et joies qui sont transmises par les parties ou surfaces du corps. MEHRABIEN () C'est la culture en acte. Comme l'explique la linguiste Walburga Von Raffler-Engel (1988 : 96) :

Le comportement non-verbal symbolise au-delà des significations spécifiques ; il exprime tout un point de vue culturel [...] Le signe non-verbal est le symbole de la culture qui le renvoie. Son récepteur, dans une situation donnée, n'attribuera pas forcément une identique ou similaire à celle de son émetteur ; le récepteur peut n'accorder aucun symbolisme au signe ? En effet, plus le destinataire est proche du code utilisé par le destinataire, plus la quantité d'informations obtenue est grande.

**CHAPITRE III : PRESENTATION DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET
//GWA// DANS LEUR CONTEXTE SOCIO-CULTUREL, DESCRIPTION
ET ETAPES D'APPRENTISSAGE**

Les universaux sont des modèles opératoires, structurels et fonctionnels majeurs de base du jeu. Ils sont porteurs de la logique interne. Sept universaux ont été dénombrés. ARNAUD et al (1985:358) les expliquent « *trois se rapportent aux interactions directes (réseau des communications motrices, graphes des interactions de marque et système des scores) deux aux unités d'action motrice (réseau des rôles et des sous-rôles socio moteurs) deux interactions indirectes (code gestique et code proxémique)* ». Activité de production des formes et de schémas graphiques, la mise en jeu du corps féminin par le biais du « *ma'a banη* », « *mato'o* » et le « *gwa* » donnent à voir : d'entrée de jeu une distinction spatiale et une disposition nette entre (joueuses-meneuse-soliste ou la coryphée) et un système de scorage mental. La nature des appuis pédestres ou manuels, l'organisation de l'espace et du temps, le rapport à l'espace, la joueuse et au public. La joueuse ou la danseuse peut s'orienter et se déplacer selon plusieurs modalités. Il s'agit : de face, de profil, de côté, de dos, à reculons, en sautant, en tournant, en se courbant, en fléchissant, en extension, avec dissociation des membres, simultanément ou alternativement globalement ou partiellement avec tout le corps en dansant ou en jouant. Chaque geste est toujours soutenue par un rythme, même si le chant ou la musique est absente. Le rapport au corps avec autrui, présente une variété des surfaces de contact « (bras avant-bras et la main bassin, dos, forme de regroupement, aisselles, carré des lombes). Les joueuses, la meneuse ou la soliste sont soit regroupées ou isolées à distance des autres. Les actions spatiales développées par les gestes dansés du « *ma'a banη* », « *mato'o* » et du « *gwa* » à savoir (se rencontrer, se séparer, se croiser, rester ensemble, se rapprocher) permettent d'expliquer ces activités physiques.

Passant d'une modalité motrice à l'autre, il s'impose un niveau d'organisation motrice qui amène à construire un nouveau référentiel motrice.

3.1. LE JEU « MA'A BAND » DANS SON CONTEXTE SOCIAL ET CULTUREL

Le « *ma'a banη* » jeu collectif essentiellement féminin signifie « jeter pluie intentionnellement ». « *Pe so'o pieu wo* « *ma'a banη* » signifie « *allons jeter pluie intentionnellement* » ce jeu remonte aux temps immémoriaux. Il est transe-générationnel.

Il se pratique seulement en journée et en soirée jamais dans la nuit. Ce jeu d'opposition sans engins a une connotation des formes d'expression utilitaires et ludiques qui Le jeu des pieds au sol en avant et en arrière semi fléchi fait référence pour les femmes Il faut observer une centralisation visuelle comme les filles le font en lançant les jambes vers l'avant oblique-bas pour identifier dans la nature le type, les plantes et herbes qui sont des indices orientant le type de graine ou de bouture à mettre en terre.

3.1.1. Description du jeu «*ma'a bany*»

Le «*ma'a bany*» est un jeu de pieds essentiellement féminin catégorisé dans les jeux collectifs d'opposition. Il est ouvert à une catégorie de femmes, dont l'âge varie de 5 ans à 13 ans. Les joueuses sont disposées en arc de cercle ou en curviligne. D'autres joueuses optent pour la formation en vague face à la meneuse ou la soliste. Celles-ci sont debout les deux appuis pédestres à plat. Sur fond d'un refrain rythmé par des claquements des mains ou des chants la meneuse excentrée du groupe présente à partir des pas trainés et glissés une de ses jambes vers l'avant en oblique bas ou à l'horizontal. Le silence des battements des mains traduit la réussite (le point) de la joueuse au détriment de la meneuse. En ce moment les rôles sont inversés il y a alternance et permutation. En effet, le point manqué est observable, il se traduit par les claquements des mains qui sont continus, tandis que le point manqué est visible par l'arrêt des claquements des mains marqué par une pause ponctuelle dans le jeu et le remplacement de la meneuse.

3.1.1.1. Conditions d'adhésion ou d'exécution

Il faut être de sexe féminin.	Connaître la logique du jeu
Rassembler au moins 5 à 8 filles	Manifester le désir de jouer ensemble
Etre jeune fille âge au plus de 13ans	Convenir d'un espace propice.
Avoir ou non participé à ce type d'activité	

3.1.1.2. Matériel/espace d'exécution

Espace nu sans obstacles, sans engins	Les cours de récréation des écoles
Sur les cours de concession	Au bord de la rivière
Sur les vérandas	

3.1.1.3. Arbitrage

Les joueuses s'auto-arbitrent. Les consignes et règles, il est question d'éviter que la meneuse ou la joueuse simultanément ramène vers l'avant en oblique bas une de leur jambe du même côté. Quant à la formation elle se matérialise, avec deux camps, une meneuse seule et les autres dans l'autre camp en arc de cercle, en curviligne ; les femmes sont en position toutes : debout pieds à plat les techniques du ceps en gestes dansés : poids du corps sur les avant-pieds, centralisation visuelle, une jambe libre, l'autre en appui, sauts verticaux avec les deux jambes, ou une jambe, sursaut avant et arrière.

3.1.1.4. Itinéraire descriptif du jeu «*ma'a banq*»

Une description du jeu tout en exposant progressivement tour à tour : les conditions d'adhésion ou d'exécution ; l'organisation du groupe ; le matériel et l'espace d'exécution ; l'arbitrage ; les consignes et règles changement de la joueuse ou danseuse soliste ; le déroulement du jeu (parties du corps sollicitées et mis en exergue ; pieds, main, torse) ; le placement / formation et évolution ; le schéma ou la chorégraphie du jeu ; l'espace spatio-temporel développé ; la fin du jeu ; et pour terminer la performance attendue.

3.1.1.5. Condition de remplacement et de changement de camp de la meneuse ou la soliste par la joueuse vice versa

Les conditions de remplacement et de changement cyclique sont la distraction la, l'oubli, ou la présentation d'une jambe du même côté. La joueuse ou la meneuse perd son tour lorsqu'elle est distraite pour une première possibilité. La seconde se pose lorsque la même jambe est lancée par les deux actrices. C'est à partir de ce moment que la meneuse passe la main à celle qui a réussi à réaliser cet exploit.

3.1.1.5.1. Placement/formation

Les jeunes filles sont disposées en forme d'arc de cercle et la meneuse est placée seul dans son camp face aux autres joueuses excentrée à une distance d'environ 1,50m à 2m. Le jeu débute au moins avec deux personnes. Une meneuse et les autres joueuses, tandis que les autres joueuses sont disposées en un demi-cercle frontal intérieur, la meneuse par contre est décalée des joueuses à une distance d'au moins un mètre et demi faisant face aux autres joueuses.

3.1.1.5.2. Déroulement du jeu

Les joueuses sont placés en arc de cercle frontal ou curviligne L'action de la meneuse ouvre le jeu avec les bras et les jambes simultanément. En effet, elle commence par ouvrir légèrement les jambes écartées à la largeur des épaules. Ensuite celle-ci, effectue avec ses pieds des petites avancées vers l'avant et vers l'arrière à partir de ses avant-pieds accompagnés des claquements des mains.

Photo 2 : Début du jeu déclenché par la meneuse avec synchronisation des claquements des mains et des sursauts avant-arrière



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 11/05/2021 à Nkanping

En effet, l'action des jambes qui réalisent des flexions et extension accompagnées de sursauts en se déplaçant de l'avant vers l'arrière ou de gauche à droite. Les deux jambes gauche et droite évoluent comme sur les rails légèrement décalées et parallèles au sol.

3.1.1.5.3. Evolution de la meneuse

Une seule joueuse est placée dans son camp face à face aux autres sur les avant-pieds, elle exécute des légers sursauts vers l'avant et vers l'arrière, jambes fléchies. Les mains font des claquements pour attirer l'attention des autres. C'est le signal donné qui interpelle la première joueuse selon l'alignement, de répéter ensemble tandis que les autres joueuses observent avec la même gestuelle qui est le modèle de la meneuse. Elle fait un quart de tour à sa gauche ou à sa droite pour défiler devant chaque joueuse de face ou de profil en lançant soit la jambe gauche ou la jambe droite en vue de marquer des points. En effet, chaque joueuse exécute avec les mains des battements de mains la même chorégraphie des membres inférieurs à son tour.

Planche 1 : L'action des pieds au sol et agencement des séquences du «*ma'a bany*»

Photo 3 : Ecartement parallèle des jambes en position semi fléchie



Photo 4 : Les jambes se referment en fléchissant



Photo 5 : Soustraction de la jambe droite d'appui et sa projection soit à l'horizontal ou en oblique bas



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 11/05/2021 à Nkonping

La jeune fille commence par ouvrir légèrement les jambes écartées à la largeur des épaules. Ensuite elle effectue avec ses pieds des petites avancées vers l'avant et vers l'arrière. En effet, l'action des jambes qui réalisent des flexions et extension en se déplaçant de l'avant vers l'arrière ou de gauche à droite. Par la suite les jambes se referment et se joignent. Cette chorégraphie est accompagnée des sonorités. C'est-à-dire qu'elle enchaîne en soulevant une jambe de son choix ayant préalablement lu les intentions de son adversaire. Pour ce faire, la synchronisation bras-jambes, la position de la tête bougeant dans tous les sens, le regard est entièrement rivé sur les jambes de l'adversaire pour lire ses intentions du jeu. Les mains balaient l'axe vertical et horizontal à hauteur du nombril de joueuses

L'action des pieds au sol : les joueuses exécutent de façon enchaînée en flexion et en extension les petits déplacements de profil en avant et en arrière sur les avant-pieds. Lorsqu'elles exécutent un déplacement vers l'avant, les genoux sont semi-fléchis. Les appuis pédestres décollés légèrement ou complètement du sol. L'angle cuisse-jambe forme un angle d'environ 70%. Par contre, lorsqu'elles reviennent vers l'arrière, les jambes sont tendues. Tout ceci se déroule au rythme des claquements ou battements des mains de manière continue soit discontinue. Il n'est pas obligé qu'il soit accompagné d'un chant. Le chant est facultatif. Les mouvements des mains et des jambes, sont coordonnés simultanément en dissociation au rythme des chants ou des expressions indiquant soit par la réponse selon que l'autre n'arrive pas à réaliser la même chorégraphie.

Planche 2 : Action des pieds au sol, démarquage et stratégie opaque de la meneuse

Photo 7 : Appuis pédestres quittent le sol, corps entier tendu et gainé, jambes jointes légèrement décalées



Photo 6 : Dissociations et action propulsive de l'autre jambe en une fraction de seconde



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 11/05/2021 à Nkanping

Au sujet du « *ma'a banj* » tout démarquage et complexification intervient lorsque la jeune fille décolle du sol. Chez l'adversaire cela dénote une intention stratégique et est porteuse d'une signification relationnelle. La joueuse doit présenter une figure du train inférieur, des membres ou segments inférieurs différentes face à d'autres joueuses. En effet, il est question, de présenter pour la meneuse une jambe côté droit et la joueuse une jambe côté gauche soit vice-versa. Chacune une jambe différente en oblique bas ou en horizontal côté opposé. C'est la dissociation un principe de latéralité pour marquer le point. La pratique du jeu nécessite une grande indépendance des deux segments inférieurs. Les différents appuis pédestres simultanés, à partir de l'impulsion deux jambes projettent la jambe libre, l'acquisition du rythme les multiples déplacements de la gauche vers la droite ou la droite vers la gauche. En effet, pendant le jeu, la joueuse ou la meneuse livre des indices observables à ses protagonistes : orientation du corps, position des appuis, « armer des segments », occupation de l'espace, sens, vitesse de ses déplacements. Cet ensemble de signaux donne lieu à décodage ; mais ce type de message est polysémique et l'interprétation peut-être erronée.

3.2. LA DANSE « *MƏTO'O* » DANS SON CONTEXTE SOCIOCULTUREL

La danse « *məto'o* » signifie « petit commence », pour dire « les premiers pas d'un bébé ». Prends des appellations diverses d'un milieu à l'autre. Chez les Bandjounais on parle de « *muto'o* » qui signifie « enfant commence ». Le fond culturel reste fondamentalement le même. Elle est spécifiquement réservée aux filles et aux femmes. Cette pratique corporelle ludique vente l'être humain, son ascension dans la société les attributs sociaux des hommes et des femmes surtout, leur virilité. De plus, elle vente aussi leurs savoirs-être et savoirs-faire

surtout la capacité des hommes à réaliser certaines actions (bravoure, action de procréation). De même ceux-là qui ont des titres de notabilité, et faisant partie des sociétés. « Elle remonte aux temps immémoriaux selon les propos de « mefeū MBOPDA » et WINDJANG. Par contre, d'autres affirment que d'après la tradition orale, la danse « *mato'o* » a été créée pour divertir les femmes après les travaux champêtres.

Traduite par certaines femmes comme « la danse des femmes griots » ou « première danse des femmes », le « *mato'o* » est une danse féminine non associative, une danse de noblesse commune à toute la communauté Bamiléké. Toutefois, son appellation diffère selon que l'on se trouve dans un village ou dans un autre. Dans le Koung-khi, c'est le « *mato'o* » ou le « *mouto* ». Alors que dans la Mifi c'est le « *mweto* ». Elle peut se danser en milieu urbain ou rurale, mais surtout à la fin d'un rassemblement heureux. Toutefois, les hommes peuvent accompagner les femmes dans la danse La valeur symbolique du champ est d'explorer le répertoire de la construction sociale et culturelle du corps à travers les modèles, soit les bienfaits de l'apostrophé.

Il y a donc une première partie qui représente l'introduction de la danse et une deuxième partie qui constitue les mouvements et font intervenir toutes les parties du corps : tête, bras, buste et jambes. La réalisation des pas nécessite une bonne flexion du buste vers l'avant, un bon équilibre, les bras meuvent suivant les ondulations du buste qui se font dans un rythme particulier, et les orientations de la tête, qui sont fonction du buste et des pieds. La danse « *mato'o* » dispose dans sa structure des mouvements locomoteurs tels que la marche et des mouvements non locomoteurs, flexion, extension et torsion. Les pas décrits ci-après répondent à un schéma.

3.2.1. Ethnographie de la danse « *mato'o* »

Dans la phase de mise en condition, les danseuses commencent par un chant entonné par la coryphée tenu au centre du cercle En chantant, les danseuses exécutent un pas de manière collective avant d'entamer avec le corps de la danse qu'on peut appeler partie principale. La danse « *mato'o* » est une danse qui comporte plusieurs phases, plusieurs pas qui développent des thèmes. Elle présente des phases qui sont entre autre « *nyaptswô* », phase de mise en condition, « *pognô* », phase de soumission, bien séance, sarclage, semence, récolte avec pour thème la femme au champ, au foyer, à la chefferie. Le chant s'exécute debout.

3.2.1.1. Conditions d'adhésion

Contrairement aux autres danses féminines ou masculines, associatives de l'Ouest – Cameroun, la danse « *mato'o* » est non associative ceci veut dire que la participation à la danse

« *mato'o* » est libre, elles n'ont pas besoin des titres pour participer. Elle intègre toutes les femmes sans distinction d'âges et de catégories et couches sociales allant de la jeune fille en passant par la cultivatrice aux reines. En fait, les filles « crues » et « cuites », les « femmes mariées », « filles célibataires », et celles qui « lèvent les pieds » ; « femmes légères ». Elles jouissent de ces moments de manifestations traditionnelles populaires qu'elles soient mariées ou non. Toutefois, il faut préciser que les hommes peuvent accompagner les femmes.

C'est une activité physique qui s'exécute en des circonstances, de bonheur, de joie, jamais de malheur :

Intronisation d'un chef supérieur	œuvres charitables ou dons qui profitent à tout le village
Naissance	Mariages
Réunions familiales	Pour clôturer un rassemblement joyeux de femmes
« <i>Tɔkmalina</i> » ou encore « enlever l'habit de couleur noire du deuil »	« <i>fiɔ Mɔtɔu</i> » « descendre de la voiture »
Accueil d'une personnalité politique ou administrative	Clôture des funérailles
Après les travaux champêtres	

3.2.1.2. Costumes de danse et Matériel/ espace d'exécution de la danse « *mato'o* »

Kaba dans le cadre des associations et jupes pantalon, robe, pagne dans les autres circonstances réunions familiales, baptêmes.

Photo 8 : Tenue de la réunion : « *mdzɔ tchouɔshɔ* » ou tenue de regroupement de rassemblement ou identification



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 11/05/2021 à Nkanping

C'est un tissu pagne confectionné à partir d'un modèle unique choisi par les membres d'une association de femme.

Planche 3 : Présentation des objets/outils de danse « *mato'o* »



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 20/06/2021 à Bayangam

De forme ronde pour la plupart de ces accessoires de danse, il y'a lieu de signaler ceux qui sont tenus en main pendant la danse, par la bouche, par contre d'autres sont posés au sol, et certains portés par les danseuses. Cet ensemble complètent entièrement l'intentionnalité des gestes dansés l'acte la danse et les rythme.

« *Schwô/mkwên* » signifie « perle de fer », ou dans le jargon de la danse chevillère. Chez les Bayangam, on utilise parfois cette métaphore, pour dire « je vais danser » le « *mato'o* ». Il est traduit en ghɔmàlá par « *cãmkwɛŋ* » qui signifie « briser perle de fer » et traduit littéralement par « vaincre l'obstacle ». Ici, la partie est prise pour tout. Cet objet de danse est fabriqué à partir du métal de fer auquel on attribue une forme ronde. Cette « perle de fer » est entourée de trois petites coques à l'intérieur desquelles on a placé des petits cailloux, des lamelles de fer ou des billes.

Cette chevillère de fer est fissurée en son centre qui sert à porter celle-ci à hauteur de la cheville du pied gauche. Tous les deux concourent à rythmer la danse, mais celui est un objet dansant, qui est tenue la main, qui indique une flexion encore plus prononcée du buste.

Le clairon, sorte de « *vuvuzela* », uniforme sans emboute, ni terminaison arrondies est le symbole de la force, puissance, et la fertilité. C'est habituellement un tuyau en plastique de forme cylindrique utilisé pour l'adduction d'eau.

Les lieux de prestations de la danse « *mato'o* » sont de deux ordres : l'espace profane et l'espace ésotérique. Ce dernier est toujours investi d'un caractère sacré.

3.2.2. Instruments de musique traditionnelle

Il est désigné Orchestre pour la musique «moderne», mais d'«ensemble», ou de «groupe», pour la musique traditionnelle. Le groupe est constitué de deux organes : l'orchestre composé exclusivement d'hommes) et les danseuses (exclusivement des femmes)

Le tambour femelle a quatre supports et la forme de la partie supérieure ressemble au ventre de la femme, alors que le tambour est sculpté à la forme de la verge de l'homme, avec deux anneaux circulaires, l'un avant le bout de la verge et l'autre à la pointe de la verge.

Les tambours mâles et femelles sont à la charge exceptionnelle des membres de sexe masculin du groupe. Les femmes empruntent l'orchestre à artisanes associations de danse masculines. Appelé « *tem* » qui signifie « *sortir* » en langue *ghomalà*, le tam-tam est un support acoustique de communication non verbale. La première image présentée ici à gauche représente le tam-tam mâle et femelle (tam-tam mâle est effilé et le tam-tam femelle arrondi). Ces tam-tams sont formés de pièces circulaires en bois solides recouverts de peaux d'animaux tendus à former une base circulaire sur laquelle on frappe pour émettre des sonorités

Instrument de musique en bois en forme de bec d'inégales longueurs à embouchure. Il est formé d'un tube creux et percé de trous de deux extrémités sur lesquelles on promène les lèvres pour émettre des sonorités.

Dans la société bamiléké, nous rencontrons cette image sur les piliers, les cadres des portes sculptés. La flûte est représentée par le personnage des cariâmes ou compagnon du chef victorieux ou de l'ancêtre. Le joueur de flûte ou la femme qui siffle pendant la danse « *mato'o* » est censé le faire essentiellement pendant les périodes de joie.

Instrument à percussion de forme cylindrique constitué de deux parties. Une partie moins volumineuse faite de bois par laquelle elle est saisie est appelée manche. Une autre partie cylindrique plus volumineuse qui émet des sons par des secousses est constituée des boites de lait recyclées ou d'une autre nature formant une coque. A l'intérieur de laquelle, est disposée des graines dures ou petits cailloux. Il est tenu par sa manche en bois d'une ou de deux mains et est secoué de bas en haut ou de haut en bas gauche à droite pour émettre des sonorités avec lequel on scande le rythme de la danse « *mato'o* ».

3.2.2.1.Espaces et lieux de la danse

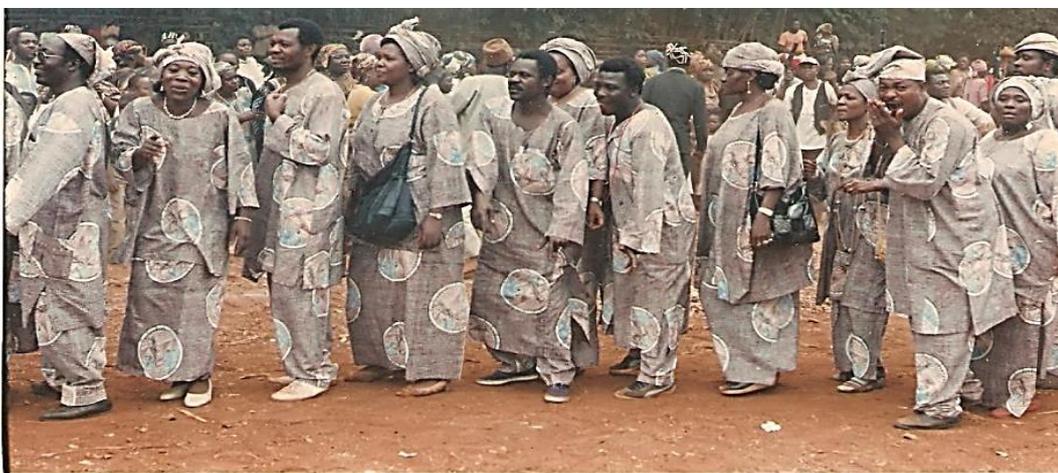
Ils sont subdivisés en deux catégories : l'espace profane et l'espace ésotérique.

3.2.2.2 Espace ésotérique de danse

C'est un espace ensemble de lieux ou de surface de terre au village sacré, investi Par les ancêtres.

L'espace ésotérique est un ensemble d'espaces vides sacrés. Tant disque l'espace profane correspond à tout type d'espaces : maisons, sur les cours d'habitation, écoles, terrain un couloir lorsque l'espace est réduit.

Photo 9 : Espace ésotérique : l'espace vide qui précède la chefferie Bayangam (les hommes accompagnent les femmes dans la danse)



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 10/08/2021 à Bayangam

Planche 4 : Espace profane

Photo 10 : Servitude d'une maison

Photo 11 : Intérieur du foyer Bayangam



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 02/07/2021 à Bayangam

Les images ci-dessus regroupent une catégorie de plateforme, surface de prestation qui abrite la danse « *mato'o* »

3.2.2.2.1. Placement/Formation

Les femmes sont disposées autour d'un cercle les unes alignées derrière les autres. Elles sont de profil par rapport au centre du cercle. Les gestes et attitudes qui définissent la danse « *mato'o* » s'articulent dans une formation et évolution très usuelle, celle du cercle contrairement à la formation en vague. En chantant ensemble par une marche lente, elles évoluent en rang en gardant l'alignement circulaire pour ajuster les distances entre les unes et les autres et trouver le juste milieu.

3.2.2.2.2. Évolution

En cercle ou en file indienne en rond de la gauche vers la droite

- **Consignes**

Les danseuses s'auto-arbitrent en retour, le public émet les devises.

Départ : debout, pieds à plat

Formation : cercle

Evolution : en ronde, les unes derrière les autres

Techniques : pas glissées, trainés lents ou rapides, toute la plante du pied à plat au sol,

Principe de la danse : buste incliné vers l'avant

Consigne technique : se danse avec le pied gauche qui est le moteur, le pied droit sert tout simplement à progresser

Vitesse d'exécution : est implémentée tant par le rythme et la cadence des sonorités que des Houpi, youyous et devises.

3.2.2.2.3. Déroulement de la danse

Le pied gauche décrit le losange. Il s'agit de deux cônes, l'un avec pointe vers le haut et l'autre avec pointe vers le bas.

Planche 5 : Les quatre positions du pied étapes de la danse « *mato'o* »

« *Dze* » (exterieur)

Photo 15 : 1^{er} temps



« *Djie* » (interieur)

Photo 14 : 2^{ème} temps



« *sissi* » (en bas)

Photo 13 : 3^{ème} temps



« *mu* » (enfant)

Photo 12 : 4^{ème} temps



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 22/08/2021 à Bayangam

- Le début de la danse

Le début de la danse commence par le commandement préparatoire donné par le son des tambours et par un chant

- **Principe de la danse** : buste incliné vers l'avant
- **Consigne technique** : se danse avec le pied gauche seulement, le pied droit aide tout simplement à progresser
- **Vitesse d'exécution** : est implémentée tant par le rythme et la cadence des sonorités que des Houpi, youyous et devises.
- **Arbitrage** : les danseuses s'auto-arbitrent en retour, le public émet les devises.
- **Espace horizontal** : utilise seulement la jambe gauche pour résoudre le problème de latéralité afin d'arriver à l'ambivalence, puisque la majorité est droitrière de pied et de main la jeune fille doit être capable d'utiliser au même titre son pied gauche et droit
- **Espace vertical** : position droite corrigé
- **Niveaux de l'espace exploré** : debout, accroupie

Technique position « *doople* » TIEROU (2001 :63) « *le danseur ou la danseuse est debout, genoux fléchis. Les pieds parallèles et posés bien à plat, adhérent fermement au sol. Le torse est en légère flexion postéro – antérieure. Les bras sont collés le long du corps, légèrement portés vers l'avant, les mains restent ouvertes, en demi – lune ou fermées le regard fixe l'horizon* ».

3.2.2.2.4. Description générale de la danse « *mato'o* »

- Position de départ « bipède terrien »
- Exécution du pas « position fondamentale de base posture « dooplé »
- Phase terminale.

La coryphée entonne seule le chant, les autres femmes répondent en cœur en amorçant le premier pas. La pose du pied gauche se fait à plat soit de manière trainée ou glissée. Pendant que la jambe opposée est fléchie à hauteur du genou. Le déplacement de la jambe droite vers l'avant est décalé. Celle-ci à droite plus éloignée du pied gauche marque la fin du mouvement.

Celui-ci est un pas traîné, glissé. Sa représentation graphique est matérialisée par un trait oblique ascendant. Pour se faire, son graphisme se réalise du bas vers le haut et sa longueur varie selon les tonalités courtes ou longues du chant. Les orteils, le coup de pieds et les genoux sont orientés vers l'intérieur tandis que les talons sont orientés vers l'extérieur. Quant aux membres inférieurs, ceux-ci sont fléchis et décalés, le tronc incliné vers l'avant.

À l'écoute des titres, des noms, les femmes se courbent, la main droite sur la bouche et émettent des cris en progressant d'un seul pas.

Le deuxième pas traîné glissé est exécuté à plat, celui-ci se trace pendant l'exécution à partir de l'extrémité haute de la pointe du premier trait oblique tracé au sol. En effet, le pied gauche décrit une ligne oblique tracée partant du haut vers le bas et plus décalé du pied droit par rapport au premier pas. La jointure des deux extrémités du premier et du deuxième pas forme un cône dont la pointe est orientée vers le haut (\wedge). Par rapport à la danse classique, il correspond à la troisième position des pieds et l'en dehors est mis en exergue. Le un cône.

Le troisième pas est exécuté suivant la même technique. Celui-ci va décrire dans la même continuité du deuxième pas glissé à partir de la pointe basse une troisième ligne oblique descendante.

Le quatrième pas quant à lui sera exécuté suivant la même technique traîné et glissé sans décoller les deux appuis pédestres du sol suivant. Il commence à se dessiner, à partir de la pointe basse du troisième pas, de manière ascendante en traçant une nouvelle ligne oblique montante pour fermer la pointe basse ou l'extrémité du premier pas, qui est le point de départ partie basse du premier pas, c'est alors la fin du quatrième pas, qui se termine. Le troisième et le quatrième pas forment de nouveau le signe supérieur (\succ). La pointe de ce signe représentant la base et les deux autres lignes obliques hautes regardent vers le haut (\vee). Après les quatre pas, la position finale des appuis pédestres de la danseuse présente les deux pieds parallèles au sol comme sur les rails. Ces quatre pas décrivent en fait un losange sur le sol. Cette gestuelle est

accompagnée d'une ondulation et d'une contorsion légère du buste pendant la danse et une rotation du tronc vers la gauche et la droite.

La tête fait une légère rotation interne et externe, les bras sont fléchis. À l'écoute du coup de sifflet et au son aigu du «vuvuzela», les danseuses intensifient la courbure du bassin et les ondulations pendant le retentissement continu du coup de sifflet. L'arrêt des coups de sifflets signifie que la danseuse doit ré adoptée la position droite debout corrigée pour souffler ; position préparatoire pour le même exercice. Les assistantes à la danse et les femmes malades accompagnent la chanteuse dans le refrain. La fin de la danse est lorsque les danseuses ressentent l'état de fatigue.

Photo 16 : Flexion du tronc vers l'avant rythmée par le sifflet et le tuyau cylindrique



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 20/06/2021 à Bayangam

À l'écoute des titres, des noms, les femmes se courbent, la main droite sur la bouche et émettent des cris en progressant d'un seul pas. Les droits d'entrée ne sont pas exclusivement des cotisations mensuelles régulières. En particulier, tout nouveau sociétaire doit fournir :Les vivres nécessaires à la première réunion à laquelle il assiste.

Encore, il y a des titres accordés aux descendants des fondateurs de la tribu, à la suite des services rendus au chef ou à la collectivité, de même les titres des femmes « *mefeu*, » « *djuikam* » « première femme du chef », « *Kuhon* » « deuxième femme ». La danse « *mato'o* » est basée sur ces fondements culturels.

Le « *mato'o* » ou la « danse des femmes griots » vente les attributs sociaux des hommes et des femmes surtout, leur virilité car l'autre principe vital qui oriente la vie du Bamiléké se trouve condenser dans la formule de sa prière. Il demande à Dieu *Si, haɔfu'ehaɔzu*,

« ô Dieu, donne la fortune et donne ceux qui vont manger ». C'est-à-dire que le Bamiléké demande à Dieu de l'argent et des biens matériels, en même temps, beaucoup d'enfants pour en jouir. De plus, elle valorise aussi leur habileté surtout la capacité des hommes à réaliser certaines actions (bravoure, action de procréation). De même ceux-là qui ont des titres de notabilité, et faisant partie des sociétés. Elle se fonde sur les chants de l'honorabilité et la notabilité, l'appartenance d'une classe sociale ou industrielle. Celles qui chantent et qui dansent sont supposées maîtriser toute la stratification sociale de la société Bayangam et de la chefferie pour soutenir la chanteuse.

3.2.2.2.5. Feedback ou « devises » : mode d'évaluation

La forme de leurs énoncés, obéit en effet à des considérations poétiques telles que le choix et l'agencement des mots, le rythme et les images.

Il s'agit en fait du feedback positif et négatif :

Pô le dɔkē : « allez de l'avant »

Fin vou'o « tourne les reins »

Pô tɔmtɔm, « tenez bon, continuez comme ça »

Na'aningwe na « un peu de grace »

ô dɔmdɔm, « patience »

Tim, « courage »

Na'abogne

ô kuô po'o, « c'est comme ça »

Kèshchue « n'est pas honte »

Guôpiŋ, «merci » + nom de la personne apostrophée

3.2.2.2.6. Fin de la danse « *mato'o* »

Pour recueillir l'avis des actrices, une des danseuses parmi les doyennes demande l'avis des actrices en ces termes : « edibé, ewa », « edibé, ewa » « pe yak ging » qui signifie : « à l'écoute, à l'écoute ». *Pie ka wongto'e*. On arrête ! On arrête ! Non ! On n'a pas encore commencé, ou encore oui ! Est un arrêt des battements des tambours femelles, la tombée de la nuit ou la fatigue. La fin de la danse : est un arrêt des battements des tambours femelles et mâles à la tombée de la nuit ou la fatigue dans son cadre social et culturel.

En dehors des séances classiques de « *gwa* », « expression corporelle à cheval entre la danse et le jeu » dont la périodicité et les lieux sont fixés par avance, on en improvise en levé des rideaux des grandes danses ou pour célébrer une naissance. Dans ce dernier cas, les amis de la jeune maman se réunissent à son domicile autour d'un banquet de couscous. À la fin du repas, le bébé reçoit une toilette rituelle et la journée se termine par un tour de « *gwa* ». Le

« *gwa* » est une réjouissance féminine à cheval entre le jeu et la danse. Ce divertissement tient toute sa popularité des frasques satiriques de ses chants. Ceux-ci sont choisis en fonction des évènements. Quant aux thèmes développés ils sont aussi divers que la jalousie, les ravages de l'amour passion, l'adultère, le savoir être etc.

3.2.3. Conditions d'adhésion ou d'exécution du « *gwa* »

filles célibataires qualifiées de « <i>crute</i> » ; « <i>jüpok</i> »	Naissance
femme mariée celle qui a cuit dans la maison « <i>jünangndjes</i> »	Clôture les « cassations » des épargnes dans les réunions
jeune fille « <i>mù-jwui</i> »	Après les travaux ménagers, champêtres ou les tâches quotidiennes
femme mature « <i>mam jwui</i> »	jour, dans l'après-midi, et la nuit
filles prostituées qui livrent les jambes « <i>jühagkwe</i> »	climat favorable si c'est à l'air libre.
amis, les parentés	

Pour présenter et décrire le « *gwa* » activité ludo-physique féminine bayangam, nous avons choisi le schéma suivant :

Définition	Fin du jeu
Description	Performance attendue
Matériel/ espace d'exécution	Fiche synoptique de la lecture du « <i>gwa</i> »
Placement / formation	
Evolution de la meneuse	Fin du passage de la meneuse

3.2.4. Description du jeu « *gwa* »

C'est un jeu collectif essentiellement féminin, une réjouissance féminine à cheval entre le jeu et la danse. Ce divertissement en tient toute sa popularité des frasques satiriques de ses chants. Ceux-ci sont choisis en fonction des évènements.

La meneuse située à l'extrémité droite de la dernière joueuse, au bout de la formation de l'arc de cercle se détache et se dirige à gauche en entant en scène dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Elle commence par une chorégraphie : une marche lente cadencée et scandée gracieuse et élégante avec des gestes dansés en se dirigeant à sa gauche en décrivant un losange ,c'est la première phase. La deuxième phase, consiste à se replacer au même départ

repasser une autre chorégraphie. En effet, dans sa course à allure moyenne, elle calcule la distance appropriée pour réaliser le pivot en décrivant un arc de cercle qui joint et ferme celui formé par les joueuses présentant une forme ovoïde. La meneuse avance à pas chaloupés vers l'intérieur et au quart de tour servant de tremplin pour le « pré-appel » la jeune fille Bayangam, l'adolescente ou la femme du troisième âge en vue de préparer la phase de pivot et de projection vers l'arrière.

La meneuse doit s'arranger pour que la vitesse de sa course retour permette au couplet satirique qu'elle improvise de s'achever exactement au moment, d'une pirouette, elle se jette de dos position du corps oblique haut en premier soit les deux jambes décollées du sol, soit une jambe d'appui, et une jambe libre les genoux légèrement fléchis vers le haut et vers l'arrière entre les mains de ses amis de jeux en forme de croix, les gestes amples. Celles-ci saisissent pour les uns, les bras, le vêtement, ou alors la joueuse à hauteur des aisselles ou les costaux. En retour la soulève ou la propulse vers le haut et vers l'avant. Cette synchronisation du champ et du mouvement fait appel à des qualités artistiques et athlétiques qui ne s'acquiert qu'au bout de plusieurs répétitions. La Performance attendue est celle d'amener la joueuse le plus haut possible par le groupe : et se réceptionner équilibré en appui pedestre sans tomber.

La tenue de danse ici n'est pas exigée. Elle est fonction des circonstances et des lieux et sont variés.

Généralement les jeunes femmes, les adolescentes ou les adultes, les femmes du troisième âge sont vêtues soit de pantalons, de collants ou de « *kaba* » à l'intérieur duquel elle porte un cycliste ou un collant un tee-shirt et une culotte. Il consiste pour la jeune fille, la femme ou la maman de partir de l'extrémité gauche au rythme de la chanson et des claquements de mains en marchant dans le sens des aiguilles contraire d'une montre pour s'avancer vers la courbe en souriant. Elle exécute des postures, des allures visant l'esthétique, Les femmes des associations ou des réunions font tourner le « *kabba* » qui épouse des formes de ballons, laissant voir ses dessous, ou encore, ce vêtement adhère à son corps tout en présentant la forme physique de la jeune fille, de la femme, ou de la maman. Cette mise en scène du corps a pour dessein. La performance attendue : la joueuse doit être capable d'aller le plus haut possible et se réceptionner équilibrée.

- **Matériel / Espace d'exécution**

Espace nus sans obstacles, sur les cours de concessions, de récréation des écoles ou des lycées.

- **Arbitrage**

Les joueuses s'auto-arbitrent, ou une tierce personne retenue comme observateur du jeu

3.2.5. Consignes/Règles

La réception de la joueuse en équilibre ou déséquilibrée, sur un ou deux appuis pédestres, sur deux appuis pédestres ou deux appuis manuels, sur un appui pédestre et un appui manuel après qu'on l'ait projeté vers le haut et lâché indique qu'elle doit passer la main à une autre et rejoindre l'arc de cercle. La première à l'extrémité gauche remplace la meneuse qui prestait. Et conformément à la disposition, chacune viendra prester à son tour ainsi de suite.

Il s'agit de la forme et du dispositif des joueuses avant le début du jeu :

Départ : debout, les jambes légèrement écartées pour les joueuses

Placement : les jeunes filles sont disposées en croisant épaules contre épaules. Les plus corpulentes et fortes sont disposés au milieu et aux différentes extrémités.

Formation : arc de cercle, courbe, ou demi-cercle frontal.

Les filles, jeunes femmes, femmes âgées constituent un ou des groupes personnes. Le nombre n'est pas limité. Il peut arriver qu'elles soient plus nombreuses. Celles-ci sont disposées les unes à côté des autres, les épaules se touchent en formant un arc de cercle, courbe ou curviligne. La meneuse est distante des autres joueuses d'au moins 5m ; elle se place face aux joueuses qui constituent un demi-cercle de front intérieur. Après l'avoir choisi par un tir au sort, soit par elle-même ou enlevant le doigt en premier lieu.

3.2.6. Évolution de la meneuse

C'est une description de la direction, du trajet et l'expression corporelle de la meneuse.

Planche 6 : Chorégraphie d'entrée et synchronisation des gestes d'appels avec le chant ou les claquements des mains, et une chorégraphie de danse

Photo 18 : Déplacement de la meneuse de la droite vers la gauche avec les gestes dansés rythmés par les claquements des mains en chantant



Photo 19 : La meneuse face à la première joueuse dansant du côté gauche accompagnée par les claquements des mains



Photo 17 : Evolution de la meneuse vers chaque joueuse en les regardant toujours en dansant.



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

La meneuse de jeu est excentrée à une distance d'environ 1m 20 des autres joueuses, elle est placée face à aux joueuses debout jambes légèrement écartées, les bras le long du corps. Elle déclenche le mouvement avec un chant connu de toutes et les claquements des mains entrent en scène puis commence le déplacement de la meneuse en trotinant de profil à partir de l'extrémité de l'arc de cercle. Son regard balaie le visage de chacune d'elles comme si elle mimait la revue des troupes, en passant devant chacune de joueurs décrivant avec ses appuis une le losange par rapport au dispositif du demi-cercle frontal intérieur de ses coéquipiers en se rapprochant d'elles. Pour ce faire, elle enchaîne les pas courus progressivement d'abord vers sa la gauche de l'arc de cercle, ensuite le milieu et pour terminer vers la droite.

Puis pour le second rituel, la meneuse décrit avec ses appuis pédestres aux petits trots une forme torontoise, en souriant une autre figure le losange avec des gestes dansés. La synchronisation d'appels et la préparation au pivot, suivit du pré-appel en vue du pivot, poursuivi par un quart de tour et dos aux joueuses préparation au pivot.

Après avoir apprécié la distance qui lui permet de réaliser un quart de tour et se retrouver dos et proche du cercle frontal. Demi-cercle pour prendre impulsion et réaliser le pivot. Elle amorce le pivot de profil sur elle-même, debout semi fléchi et se projette de dos sur les joueuse .Le pivot, placement du corps pour impulsion deux jambes et la projection de dos chez les adolescentes clôture cette section.

Le sourire est mis en exergue pour la réalisation du pivot, l'orientation du corps change, la meneuse de face aux joueuses se retrouvent de dos maintenant, avec les jambes décalées vers l'arrière debout d'abord, ensuite sur la même ligne, les bras le long du corps et ensuite en croix, cette fois-ci semi fléchie.

Planche 7 : jeter de dos chez les filles

Photo 20: Jeté de dos avec dos à la vertical avec fessiers proches du sol et les deux jambes fléchies en appui au sol



Photo 21 : Jeté de dos oblique vers l'arrière avec jambes alternatives fléchies



Photo 22 : Jeté de dos avec dos creux avec deux jambes tendues au sol



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

L'affinement de la technique de jeter de dos est fonction de l'âge et des expériences antérieures motrices. Cette action motrice est exécutée plusieurs possibilités. La photo n° :46 présente une meneuse moins âgée qui présente une légère maîtrise de la technique avec des manquements comme le dos creux qui dénote la peur, lorsque la photo n° :45, indique une plus âgée qui dégage une assez bonne posture, avec les jambes en cloche pieds. Tandis que la troisième meneuse a une bonne maîtrise du corps dont la position dite « chaise » est un indicateur.

Planche 8 : points de contact de la meneuse, synchronisation des gestes de manipulation, et formation de la parade des joueuses pour recevoir la meneuse en vue du porter

Photo 25 : Points de contact : pieds, mains, dos, épaules, vêtements



Photo 24 : Synchronisation des gestes des joueuses pour la l'aide et la parade de la meneuse



Photo 23 : Déclanchement synchronisé du portée avec jambes fléchies de la meneuse



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

Planche 9 : Position de chaise, synchronisation des gestes du porter et lâcher en oblique haut

Photo 28 : Position chaise



Photo 27: Jeter de dos



Photo 26 : Amorce du porté



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

Photo 29 : Lâcher effectif



Photo 30 : Amorce de la descente après le lâché



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

L'action des bras, décrit un mouvement circulaire. En effet, les bras partent de l'arrière de vers l'avant (abduction et élévation avant) avec une flexion légère du buste vers l'arrière puis, ils s'orientent vers sur les côtés en croix (abduction, amplitude des bras). Cette position des bras est fonction des joueuses, nous pouvons observer des variantes. Pour certaines, les bras se maintiennent ou en oblique bas, tandis pour celles qui ont peur, les bras, l'avant-bras et la main ou formant un angle de 90°.

L'action du buste ou du tronc, celui-ci, s'enchaîne ce ne sont pas des actions entrecoupées, elles sont liées et synchronisées. Au même moment, le buste s'incline légèrement vers l'arrière la tête en extension. Ces coéquipiers la saisissent de toutes les façons (par les mains, les avant-bras et la main) certaines à la ceinture pelvienne d'autres saisissent les vêtements ou d'autres par contre à l'aide du dos qui repose sur les cuisses de certaines, elles font également passer les mains sous les aisselles toujours pour la sécurité de la joueuse. Les mesures d'intervention se résument dans le couple (risque-sécurité) c'est pourquoi nous observons à trois niveaux : Manipulation, Aide, Parade (accroupis, semi fléchi et debout). Les joueuses portent la meneuse et la projette ou la propulse à l'aide des bras vers le haut et vers l'avant.

Planche 10 : Synchronisation des gestes de lâcher et maîtrise du corps dans l'espace

Photo 31 : Lâchée synchronisée



Photo 32: Lutte contre le déséquilibre



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

Espace vertical : les deux appuis décollés du sol (du bas vers le haut et du haut vers le bas)

Le schéma corporel de la meneuse dans l'espace présente ses deux appuis pédestres décollés du sol à des hauteurs variables de 0,50 à 1m 10 parfois. Ses jambes en mouvement sont fléchies puis en extension. Le corps visiblement gainé, le regard centralisé vers le sol et plus précisément le point de réception.

L'aide et la parade, font intervenir des relations qui se font, se défont et se refont. En effet, les interactions avec les surfaces de contact (mains, bassin, dos, cuisse, poitrine), les

actions spatiales (se rencontrer, se croiser et rester ensemble), les différentes prises de rôles, les déplacements (de face, de profil, vers l'avant). La formation de l'alliance, du bloc (aide, parade) pour sécuriser la meneuse et à l'unisson préparer son envol.

Planche 11 : Lacher, déséquilibre, balayage et maîtrise du corps dans l'espace, résultat d'un gainage accompli

Photo 34 : Sortie du lachée



Photo 33 : Déséquilibre



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

À la fin du lâcher de la meneuse nous pouvons observer que les bras de toutes ces coéquipières sont tendus vers le ciel soit, en oblique haut ou maintenu à l'horizontal, les mains toujours orientées vers le ciel à la verticale. D'où l'espace vertical et horizontal.

3.3.7. Fin du passage de la meneuse

La réception soit les deux appuis au sol semi fléchis, inclinés vers l'avant, soit déséquilibrés réception sur les appuis pédestres en posant les deux mains au sol.

Planche 12 : Réception, jambes alternatives, courbée, fléchies, manuelles courbée.

Photo 35: Réception jambes alternées



Photo 36 : Réception courbée



Photo 37 : Réception jambes fléchies



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

Photo 39 : Réception sur les deux pieds



Photo 38 : Réception à quatre appuis



Source : DOMKAM Berlande Josiane, 17/07/2021 à Bayangam

La réception fait référence en principe à l'action des deux jambes simultanément jambes. En fonction des aptitudes physiques, de la routine, des capacités d'adaptation et du cran. Pour d'aucunes, les deux appuis pédestres restent à plat au sol, pour certaines filles, se sont les talons des pieds qui servent d'appui. Encore pour d'autres, elles agencent, une jambe libre, en position oblique bas, tandis que la jambe opposée d'appuie reste semie ou légèrement fléchie, en appui alternatif.

La réception de la joueuse indique la fin de son passage idem pour les autres.

La joueuse qui achève sa chorégraphie en se réceptionnant en équilibre se replace dans les rangs pour aider à son tour et le défilé continu.

3.7.8. Fin du jeu

La fin du jeu : Chaque membre doit passer par le même processus. Une seule ou plusieurs fois pour chacune de commun accord de mettre fin au jeu ou jusqu'à épuisement. La durée du jeu n'est pas mathématique. Elle résulte d'un consentement mutuel.

3.3. FICHE SYNOPTIQUE DE LECTURE DU « GWA »

La nature de jeu : jeu de fille, jeune fille, femme et maman

Espace d'exécution : cour de récréation, terrain plat, cour des concessions, au bord de la rivière
Lieu d'exécution : tout espace ordinaire publique ou communautaire ;

Entrée dans le jeu : gestuelle dansée relative à la grâce, à son schéma corporel rythmé par les chants ou les claquements des mains ;

Départ : debout, les jambes légèrement écartées pour toutes les filles ;

Formation : Disposition des joueuses : arc de cercle, curviligne, demi-cercle frontal intérieur les joueuses sont disposées en croisant épaules contre épaules ; formé par un nombre de joueuses à votre convenance, mais minimalement quatre (04) joueuses ;

Placement des joueuses : les plus corpulentes et fortes sont disposées au milieu et aux différentes extrémités ;

Evolution : En tiroir ;

Espace vertical : les deux appuis pédestres ou un seul décollés du sol (du bas vers le haut, haut–bas) extension, en décollant légèrement les appuis du sol ;

Espace horizontal : les deux appuis sont à plat le sol en mouvement ce sont les avant-pieds qui supportent le poids du corps gauche-droite, droite gauche vers l'avant vers l'arrière ;

Niveaux de l'espace exploré : debout, semi fléchie, fléchie, oblique haut ;

Directions : gauche, droite, devant, derrière.

3.3.1. Corps du jeu

- Marche gracieuse lente en dansant, ou à allure modérée de la meneuse ;
- Aux petits trots dansés de la meneuse ;
- Pas courus de la meneuse ou de l'amplitude de ses foulées ;
- Projection de dos, après un quart de tour ou un pivot sur soi-même ;
- Action des bras selon les aptitudes physiques et le niveau de coordination (en croix, oblique haut, ou fléchis) ;
- Action des jambes ; celle-ci varie en fonction du cran de chaque joueuse. C'est pourquoi les appuis au sol présentent plusieurs variantes (les deux appuis pédestres à plat parallèles au sol, les talons au sol, les orteils sont orientés vers le haut, une jambe en oblique bas, l'autre fléchie se rapprochant plus ou moins du sol) ;
- Buste incliné légèrement vers l'arrière ;
- Porter – lâcher (fléchi ou groupé du corps vers l'extension complète du corps) ;
- Réception en équilibre.

3.3.2. Consignes/Règles

La réception de la joueuse en équilibre ou déséquilibrée, sur un ou deux appuis pédestres, sur deux appuis pédestres ou deux appuis manuels, sur un appui pédestre et un appui manuel après qu'on l'ait projeté vers le haut et lâché indique qu'elle doit passer la main à une autre et rejoindre l'arc de cercle. La première à l'extrémité gauche remplace la meneuse qui prestait. Et conformément à la disposition, chacune viendra prester à son tour Ainsi de suite.

3.3.3. Organisation du jeu

Les jeunes filles, femmes ou mamans constituent un ou des groupes de 4 personnes au minimum. Celles-ci sont disposées les unes à côté des autres, les épaules se touchent en formant

un arc de cercle, courbe ou curviligne. La meneuse est distante des autres joueuses d'au moins 5m ; elle se place face aux joueuses qui constituent un demi-cercle de front intérieur. La meneuse est choisie par un tir au sort, soit par elle-même ou enlevant le doigt en premier lieu.

Phase d'exécution : la personne située à l'extrémité droite se détache et se dirige à pas chaloupés vers le centre d'un cercle virtuel en suivant le rayon perpendiculaire au segment de cercle constitué par ses coéquipières une fois en bout de piste , la danseuse doit s'arranger pour que la vitesse de sa course retour permette au couplet satirique qu'elle improvise de s'achever exactement au moment ou d'une pirouette, elle se jette le dos position du corps oblique haut en premier les deux jambes décollées du sol, les genou légèrement fléchis vers le haut et vers l'arrière entre les mains de ses amis de jeux en forme de croix, les gestes amples. Celles-ci saisissent pour les uns, les bras, le vêtement, ou alors saisissent la joueuse à hauteur des aisselles ou les costaux. En retour la soulève et la propulse vers le haut et vers l'avant Cette synchronisation du champ et du mouvement fait appel à des qualités artistiques et athlétiques qui ne s'acquiert qu'au bout de beaucoup d'exercices.

La réception de la joueuse indique la fin de son passage idem pour les autres.

La joueuse qui achève sa chorégraphie en se réceptionnant en équilibre se replace dans les rangs pour aider à son tour set le défilé continu.

L'arrêt du jeu : lorsque toutes les filles sont passées.

Performance attendue : amener la joueuse le plus haut possible par le groupe et qu'elle se réceptionne en équilibre.

**CHAPITRE IV : FONCTIONS ET RÔLES DES TECHNIQUES DES
GESTES DANSES DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET //GWA/**

Les membres de la socioculture Bayangam ont construit un ensemble de savoirs, de corpus et conduites attendues relatifs à la femme à partir des logiques socioculturelles. Ce complexe obéit à l'organisation socio-politique et culturelle des Bayangam. L'utilisation de chaque élément ici s'appuie sur des codes et principes repartis selon quelques secteurs d'activités et domaines de la vie et s'éclairant à partir du fond culturel auquel il se rattache. C'est pourquoi, nous pouvons observer l'immutabilité de certaines pratiques et valeurs qui sont de véritables repères dans le temps et l'espace. Celles-ci dévoilent non seulement les règles coutumières mais un ensemble de connaissances sur le corps associé à quelques domaines, sans oublier les rythmes. Les unités de langage du « *ma'ambang* », « *mato'o* » et « *gwa* » dégagent les différentes fonctions et qualités (biomotrices, cognitives, socio-affectives, culturelles). Y compris, les modèles, principes, philosophies, et les niveaux de connaissances d'un paysage familier dont nous avons l'illusion de le connaître. La présentation de cet argumentaire se fera sous forme de séquences qui correspondent soit aux étapes d'exécution, soit aux éléments y afférents ou connexes qui conditionnent l'exécution de chacune de ces pratiques corporelles ludiques. Bien plus, des fonctions générales et éducatives et opérationnelles et des compétences attendues.

4.1. COMPOSITION DU MODELE DE CHAQUE SEQUENCE PRESENTEE

Chaque séquence est composé de : l'intitulé de la séquence qui, intègre les points ci-après : les fonctions générales et éducatives, les fonctions opérationnelles et les compétences attendues.

4.1.1. Séquence n°1 : formation en arc de cercle, et demi-cercle dans le « *ma'a banj* », le « *gwa* » le cercle dans la danse « *mato'o* »

Nous allons présenter d'une part les fonctions générales et éducatives et d'autre part les fonctions opérationnelles et les compétences attendues.

- **Fonctions générales et éducatives**

Le « *ma'ambang* », « *mato'o* » et le « *gwa* » parlant de la séquence n°1 développent des éléments qui aident dans les situations de vie à travers ces formes géométriques. *Il s'agit de l'acuité visuelle, enchaîner ses actions, suivre les étapes imposées, être ordonné, attendre son tour, se ranger, diriger, orienter, réfléchir avant d'agir.* Ces énumérations sont soulignées dans les propos de KOM (Extrait d'entretien du 04/08/2021 à Bayangam au quartier Tchala).

Le cercle plus précisément est une figure géométrique très usuelle en pays Bamiléké dans les activités ludiques. Cette figure trahit les sentiments moraux, révèle la philosophie de vie et le statut de la femme et de l'homme. Il est le symbole de la

« totalité » en rapport à la sphère Bayangam. **PONE (Extrait d'entretien du 02/07/2021 à Nke)**

- **Fonctions opérationnelles**

La jeune femme doit être capable d'accepter les règles du jeu, se conformer et s'adapter. Dans la vie active comme nous livre KAMMEGNE (extrait d'entretien du 02/07/2021 à Bayangam quartier Nke) dans les propos ci-après :

Cette disposition présente déjà une forme de stratification sociale qui va permettre à chacune d'elle d'être en tête d'un groupe et se retrouver également comme exécutante après avoir perdu son rôle de leader ou de chef. Voilà ainsi présenté, les différentes fonctions et les attitudes qui peuvent naître des deux rôles joués. .

La danse s'exécute selon une évolution précise qui est le cercle. Les jeunes femmes, adolescentes ou adultes sont alignées les unes derrière les autres sans tenir compte de l'âge et du statut.

- **Compétences attendues**

Elles sont plurielles et développent les valeurs que nous retrouvons dans notre quotidien en ville ou au village, voir au-delà de nos frontières. Elle ne s'acquiert pas seulement au biais de « l'école classique » :

Il s'agit du respect mutuel, de la tolérance, la socialisation, la centralisation visuelle, la concentration, la vigilance, la spontanéité, de trouver les stratégies adéquates pour parcourir une année selon les réalités vécues. (Extrait d'entretien KOUGAING à Nke du 17/07/2021)

4.1.2. Séquence n°2 : agencement des séquences du « *ma'a banɲ* »

Les différentes étapes qui ponctuent le jeu « *ma'a banɲ* » : les labours, les semailles, les sarclages, la récolte sont calqués sur les mois de l'année et surtout de l'alternance des saisons.

- **Fonctions générales et éducatives du labour de la terre et ses obstacles en fonction des saisons**

La meneuse ou la joueuse commence par des opérations intellectuelles, une certaine visualisation de son travail en estimant le volume de l'espace à cultiver, où commencer, comment se tenir l'itinéraire que devra prendre le schéma corporel. Cet ensemble a des répercussions multidimensionnelles telles que nous le présente les hommes de culture ludique et les enseignants d'éducation physique et sportive :

Fixer d'abord l'image motrice dans sa mémoire, réaliser des opérations intellectuelles avant d'opérer un choix qui dans ce cas est l'acte moteur. Cela vise à rendre sa propre gestuelle (jeu du train inférieur) transparents pour ses partenaires et coacteurs, faire saisir ses propres projets de façon fidèles à ses partenaires et de façon erronée opaques à ses adversaires. Etre capable de dissocier les deux membres d'un même train, surtout le train inférieur. (TCHUEM et FEM, extrait du FCD à Nke 02/07/2021)

- **Fonctions opérationnelles**

La mise en jeu du corps féminin, plus précisément de la meneuse à souscrire au contrat verbal du jeu et reproduire une chorégraphie commune à exception près avec des gestes dansés connus, dans une surface précise. Sa composition dépend de ses expériences motrices antérieures à pouvoir aiguiller les intentions de ses adversaires.

Les différentes ressources mobilisées (physiologiques, anatomiques, cognitives, émotionnelles, cognitives) permettent de s'intégrer socialement, cette intégration correspond ici au labour de la terre avec cette démarche et la chorégraphie ci-après.

La fille doit-être capable d'accepter les règles du jeu, qui facilitent à son tour l'acceptation des vertus civiques en situation réelle, se conformer au principe du jeu, pouvoir orienter son corps et le déplacer en marchant, sur les avant-pieds vers la gauche, la droite, devant, derrière. Etre capable d'identifier le point d'arrêt de son parcours causé par la ruse de la joueuse, alors qu'elle est la meneuse. (TCHUEM et, KENMEGNE, extrait d'entretien du FCD à Nke 18/07/2021).

- **Compétences attendues avec l'alternance des saisons**

La lutte de la meneuse qui est en même temps patronne doit être visible par les stratégies qu'elle adopte pour s'adapter spontanément aux changements de climat

Après avoir labouré la terre, cette jeune fille constate que les arbres abattus font encore obstacle, elle joint ses deux pieds, elle jugule la saison sèche et pluvieuse. Celle-ci, monte plus haut pour présenter son désir par rapport à la taille de ses plantes et à la quantité des récoltes attendues. Elle souhaiterait que ses récoltes surplombent celle des autres filles. C'est pourquoi, elle va très haut dans son saut vertical. Cela induit également beaucoup de retombés économiques dans la vente des produits agricoles. Entre autres nous pouvons citer : l'acquisition des préalables, la force, la vigilance, la maîtrise de son rôle, de jouer avec tout le monde (TABEU à Kassap 19/07/2021 extrait d'entretien).

- **Fonctions éducatives et générales des semailles**

Enchaîner ses actions, affinement de la latéralité des membres inférieurs, développement de la coordination optico-motrice de l'équilibre et la notion de dissociation, acquisition des préalables, développement de la concentration, la vigilance, la maîtrise de son rôle mobilisation des ressources cognitives et socio-affectives pour agir. (FEM entretien extrait du FGD à Bayangam, quartier Nke, 02/07/2021).

- **Fonctions opérationnelles** : synchronisation bras-jambes et orientation du corps dans l'espace en fonction du rythme des sonorités (chant et claquement des mains).

- **Compétences attendues**

Développement des capacités et qualités physiologiques.

En effet, ces gestes dansés développent l'attention, la concentration, la vigilance, la coordination oculo-motrice différenciation et dissociation, renforcement des muscles du membre inférieur et ceux de l'avant-bras, développe la capacité aérobie. (TCHUEM extrait d'entretien du FGD à Nke 02/07/2021).

4.1.3. Séquence N°3 : affinements du schéma corporel et automatismes

Dans cette troisième séquence, nous allons présenter d'une part la fonction générale et éducative et d'autre part la fonction opérationnelle et la compétence attendue.

- **Fonctions générales et éducatives**

Développer la mémoire, la concentration ; affiner le schéma corporel et la coordination.

- **Fonctions opérationnelles :**

La jeune fille doit être capable d'enchaîner et agencer dans un ordonnancement les différentes actions des jambes et des mains au rythme des mots, des expressions et des claquements de mains. En plus, de poser les mêmes gestes au même moment en chantant et en dansant tout en se réajustant par rapport au feedback du public ou des danseuses déplacement par le pied gauche qui décolle légèrement cette fois-ci du sol. (NGUEMNAING extrait d'entretien à Tchala 03/06/2021).

- **Compétences attendues**

Réussite, performance, détente, l'adresse, coordination, souplesse, gainage. Commence par rapport à la droite laisse voir une petite fente antéro-postérieur, ensuite la jambe droite vient rejoindre.

- **Les fonctions du concept de différenciation et de dissociation dans le jeu « *ma'a bany* »**

L'adversaire doit déchiffrer les actes de complicité ou d'hostilité, l'accent ne sera plus porté sur la répétition d'un geste mais l'ajustement sémiotique, encourageant une stratégie de préaction en prise directe sur les signaux comportementaux. Toutefois, la consonance et la dissonance doivent se côtoyer pour l'effectivité du jeu. Elle est constituée de gestèmes d'opposition ou de coopération qui manifestent les comportements relationnels des joueurs. Les rapports de coopération entre partenaire varient selon le règlement. (YEUGO entretien extrait du FCD à Nke 02/07/2021).

- **Les fonctions générales et éducatives**

Les fonctions générales et éducatives du « *mdzô* », « *tchouôshô* » se déclinent comme suit : vêtement de regroupement de rassemblement, de contrôle, communication, communion, d'exclusion, de catégorisation ou d'identification, de différenciation, de répression, de repérage à Bayangam. Cet avis est donné par la (veuve KAMDJOM, cultivatrice, 12/08/2021 à Bayangam, quartier Tchala), qui corroborent ce que PONE et KENMMEGNE ont également ressorti du costume de danse.

Il est confectionné à partir d'un modèle unique choisi par les membres d'une association de femme un tissu pagne. Cette tenue est généralement un ensemble de tissu pagne ou *kaba*, « *grande robe* » qui couvre entièrement le corps jusqu'aux chevilles (signe extérieur de pudeur).

- Les fonctions opérationnelles

Ses fonctions opérationnelles consistent à s'associer pour assister physiquement, moralement, financièrement un membre du groupe circonstances heureuses ou malheureuses. Communiquer explicitement et implicitement. La tenue de la réunion est le symbole du groupe, de l'unité, de l'identification, distinction, d'assistance mutuelle, acceptation. Par ailleurs, il fait également allusion à la cohésion, elle est un signe d'appartenance à, c'est également un critère de sociabilité pendant les événements malheureux ou heureux. Comme le soulignent (extrait d'entretien du FCD de TABEUH Véronique et WANDJA Jacqueline à Tchala le 05/10/2021).

Cette tenue permet d'identifier dans les différentes occasions qui se prêtent à cette danse le groupe qui nous a assistés, et en réponse porté secours à l'un de ses membres pendant les événements heureux ou malheureux. À partir de la tenue, les membres de la réunion qui sont venues assister leurs sœurs selon les différents quartiers et les réunions sont orientés ensemble dans les espaces prévus à cet effet, et leur prise en charge selon les modalités fixés par chaque association.

Selon nos différentes sources :

L'identité dans l'uniformisation vestimentaire qui construit et reproduit les normes sociales de façon permanente par le comportement. Elle permet d'identifier les retardataires, en retour grâce à celle-ci, la jeune fille se repère et s'oriente vers l'espace approprié. En induisant une conscience collective favorable à la reproduction des normes sociales. C'est une formule de contrôle pour veiller à ce que les femmes puissent recevoir l'assistance et le donner en retour ou faire de même aux autres femmes. D'où un cadre réglementaire, un ensemble de règles arrêtées ensemble par les membres de la société Bamiléké. (Extrait d'entretien du FGD à Bayangam, au quartier Tchala BEUTEU Madeleine (05-10-2021) et NGUEMNAING Justine (03/06/2021).

Le feedback du comportement d'un membre d'un groupe ; si la jeune fille est sociable celles ou ceux qui viendront pour l'assister seront aussi nombreux au prorata de sa fréquence vis-à-vis des membres de ses réunions ou de son association.

- **Les compétences attendues**

Il s'agit d'identifier physiquement et moralement les membres du groupe, d'intégrer l'esprit d'assistance multiforme, de mise en commun pour réussir, de changement de comportement, de communiquer explicitement et implicitement.)

4.1.4. Séquence n° 4 Formation et évolution en cercle et attitudes préparatoires à la danse :

• **Fonctions générales et éducatives**

Elle a pour fonction générale d'inculquer la discipline, l'ordre, l'esthétique, le beau, l'harmonie, les notions d'organisations. Toutes les femmes doivent être capables de s'orienter dans l'espace en gardant la cohésion du groupe et le rythme des sonorités et s'identifier en référence aux signes et symboles. La socialisation, le partage, la collaboration, la communication être capable de décoder les gestes, les signes et les symboles.

• **Fonctions opérationnelles**

Les fonctions opérationnelles recherchées sont déclinés ainsi qu'il suit par (GAPAYA extrait d'entretien 08/06/2021 à Tchala)

En chantant ensemble par une marche lente, elles évoluent en rang en gardant l'alignement circulaire pour ajuster les distances entre les unes et les autres, trouver le juste milieu. Cette formation et évolution en cercle contribue à resserrer les liens et à renforcer la cohésion du groupe tout entier. Sur un autre plan, en apprennent à poser les mêmes gestes cela contribue aussi à cimenter leurs relations interpersonnelles.

- **compétences attendues**

Elles sont plurielles :

Socialisation, partage, collaboration, communication, être capable de reproduire la même chorégraphie en fonction de la variation des rythmes, de décoder les gestes, les signes et les symboles associés à cette pratique ludique physique qui est le *məto'o* (WAKYEU Emilienne 15/12/2021 à Toueguebem).

4.1.5. Séquence n° 5 : les quatre positions des pieds dans la danse « *məto'o* »

Les quatre temps de la danse *məto'o* : 1^{er} temps : oblique haut ; 2^e temps : oblique bas ; 3^e temps : oblique bas ; 4^e temps : oblique haut.

- **Les fonctions générales et éducatives**

Elles sont déclinées par NGUEMNAING entretien du 03/10/2021 à Tchala).

Être capable de s'orienter dans l'espace, de façon rythmée de s'exprimer corporellement, développer les notions de grâce, de finesse et d'esthétique. Bien plus, être capable de décrire avec le pied gauche, au rythme des sonorités le losange en chantant, position semi fléchie ou buste incliné vers l'avant. Être capable de décrire au sol avec son pied gauche un losange et de progresser vers l'avant avec le pied droit, les membres inférieurs semi fléchis en oblique bas. Toutes ces opérations concourent à la matérialisation de la soumission, le respect, l'obéissance, l'amour charnel et platonique, elle danse les beaux jours et les circonstances pénibles.

- **Qualités physiques et biomotrices développées par le « *mato'o* »**

Affine la latéralité ; connaissance « gauche-droite » (maîtrise de la coordination « gauche-droite). Développe la coordination oculo-motrice, améliore la souplesse du dos, le rythme.

- **Fonction de purification de l'espace ésotérique ou profane**

Pour NZOUTAP YEMPO (2008 :52) :

Elle a pour rôle d'installer les entités supérieures, à chasser les mauvais esprits et demander la permission de piétiner l'espace de danse. En effet, il faut que les meneurs de la manifestation le sacralisent par des procédés scénographiques codés. Il s'agit de : la voix, la prolifération d'un chanté avant le début du spectacle. C'est ce qu'on appelle la cosmisation de l'espace celui-ci n'est jamais neutre.

- **Fonctions des tambours mâle et femelle**

Ils permettent de communiquer à distance pour joindre les populations inaccessibles, c'est un langage qui, il émet des messages aux récepteurs.

En retour le langage corporel féminin répond par les flexions, extensions, les youyous, les devises des spectateurs. Il produit des sonorités, oriente le rythme des pas et imposant aux gestes une allure lente modérée ou rapide. D'où la communication immédiate ou à distance. Cet instrument permet d'appeler les populations, de les rassembler et de communier (extraits d'entretien du FGD du 02/07/2021 WAFFO, KAMMEGNE et NOUTCHOUYA à Nke).

- **Fonctions de la flûtte ou sifflet**

L'un ou l'autre sert à émettre des sonorités avec lequel on scande le rythme de la danse « *mato'o*.»

Il permet d'augmenter l'intensité des pas trainés et glissés, des changements de l'orientation du corps dans l'espace. Elle indique que le buste ou le tronc doit descendre davantage pour réduire l'angle jambe-tronc. Il assure la fonction de

décoration sur les piliers et les cadres des portes sculptés. La flûte dont le sifflet a remplacé aujourd'hui cet instrument est représentée par le personnage des cariaades ou compagnon du chef victorieux ou de l'ancêtre. Le sifflet est un instrument qui ouvre les danses de victoire. Il symbolise l'optimisme des paysans du Grassfields et adresse aussi des louanges. (NOUTCHOUYA entretien du FGD du 02/07/2021 à Nke).

4.1.6. Rôle des « devises » ou feedback du public

Le retour gestuel ou articulé du public ou des danseuses elles-mêmes aux plus jeunes des membres. (KOM, extrait d'entretien du 04/08/2021 à Tchala).

S'agissant des mots pour encourager les femmes qui 'bougent' le corps selon le modèle social des expressions ont été codifiées. La devise cherche en effet à valoriser l'individu de façon la plus marquante. Elle peut le situer dans la société, précisément dans le lignage de ses ancêtres les plus prestigieux auxquels il est relié par sa naissance, en commençant par celui dont il porte le nom et la devise.

En définitive, la devise est « *ce qui honore, ce qui rend grand ou fait remonter loin, généalogie, titre de noblesse, nom de clan ou de famille* ». DELAFOSSE (1955 : 58). Comme on peut le remarquer à travers, les quelques exemples cités ci-dessus, la criée des devises peut être considérée comme un véritable art, où la recherche stylistique atteint ses formes les plus élaborées. La forme de leurs énoncés, obéit en effet à des considérations poétiques telles que le choix et l'agencement des mots, le rythme et les images.

4.1.7. Séquence 6 : du jeu « gwa »

S'agissant de ces différentes fonctions éducatives, opérationnelle et compétences attendus. NGOLEMDZE prend la parole au FGD du 02/07/2021 à Nke).

- **Fonctions éducatives et générales :**

Apprendre à se disposer sur l'aire du jeu et construire des formes pour sécuriser la meneuse qui va se projeter de dos. Elle a pour fonction d'inculquer l'esprit d'organisation, de décision, de définir les responsabilités, développer et renforcer les liens sociaux. NGOLEMDZE prend la parole au FGD du 02/07/2021 à Nke).

- **Fonctions opérationnelles**

Former un bloc, une chaîne, un réceptacle par les différents membres de notre corps pour réceptionner la meneuse, Pouvoir communiquer par les gestes ou le regard. Le claquement des mains puise ses énergies au niveau du centre qui est le nombril. Au niveau chorégraphique, les bras symbolisent l'énergie cosmique. Les battements des bras et le croisement à hauteur du nombril est le lieu de la concentration et de la régénérescence. NGOLEMDZE prend la parole au FGD du 02/07/2021 à Nke).

- **Compétences attendues**

La disposition des joueuses en arc de cercle ou en curviligne, épaules contre épaule forme un bouclier, une alliance, une corde, un réceptacle. Ne dit pas-t-on pas le plus souvent l'union fait la force à travers la participation de chaque membre, les compétences des unes et des autres au développement de la société bamiléké à travers les devoirs que chaque membre doit remplir. La permutation et l'alternance de meneuse à joueuse ou de joueuse à meneuse est un enseignement de jeu de rôle de leader à une personne ordinaire. Respect mutuel et dynamique sociale sont à intégrer. Pour perpétuer cette structure sociale, à travers la reproduction sociale par le corps. Inculquer les notions et développer l'esprit d'écoute, de prise de décision, d'analyse, accepter sa place et son rôle. Développer et acquérir les notions de permutation et l'alternance dans nos différentes activités quotidiennes. NGOLEMDZE prend la parole au FGD du 02/07/2021 à Nke).

- **Qualités physiques et biomotrices développées par le « gwa »**

Ces qualités sont déclinés par (FEM et TCHUEM, extrait d'entretien du FGD du 02/07 /2021 à Nke).

Cette forme de jeu développe l'équilibre, vitesse, prémice d'une technique de Saut (fosbury flop) l'intériorisation de la notion du vide, développe le courage, et la capacité de pouvoir porter le poids de son corps, le gainage. En plus, elle développe la concentration, la vigilance, développe chez la jeune fille Bamiléké l'esprit d'éveil, et la notion de rythme. La synchronisation bras-jambes, le timing, la force pour projeter, l'actrice vers le haut d'abord et vers l'avant. Les notions de différenciation et d'orientation sont également développés Ces conditions de performance seront bénéfiques pour les techniques sportives plus tard.

4.1.8. Séquence 7 : Chorégraphie d'entrée et synchronisation des gestes d'appels avec le chant et les claquements des mains

- **Fonctions éducatives**

Développer et affiner l'eshétique, la grâce, les allures féminines, élégance, développer les prouesses corporelles, en rendant ses expressions accueillantes, dociles, respecter son corps.

- **Fonctions opérationnelles :**

Présenter ses charmes corporelles, sans avoir honte et avec assurance, sourire, se rendre aimable « parler » et « communiquer » avec son corps.

C'est avec ce même corps comme outil de travail quelle conquiert les espaces pour se bâtir, le commerce, ou se vouer à l'agriculture entre autres. C'est une manière de laisser place à l'improvisation lorsqu'une opportunité favorable se présente. Elle commence par trotter légèrement au fur à mesure qu'elle s'approche de la première joueuse à allure modérée, en les dévisageant toutes. Elle décrit devant et à l'intérieur de l'alliance au sol un losange symbolise l'expansionnisme des Bamiléké. Le triangle inclut dans le cercle montre que le duo. (alliance, solidarité) (propos de GAPAYA, extrait d'entretien du 08/06/21 à Tchala).

- **Compétences attendues** : « attirer l'attention des actrices et des spectateurs, l'esprit de créativité et de coordination et enchaînement des mouvements »

4.1.9. Séquence 8 : Chorégraphie d'entrée, accélération et synchronisation de l'expression corporelle avec le thème de la musique

- **Fonctions éducatives** : divertir les autres, se délasser, se découvrir.
- **Fonctions opérationnelles** : être capable d'attirer l'attention des autres et susciter l'émulation au sein du groupe. Dans cette organisation chorégraphique qui est la propre élaboration de la meneuse inspire les autres joueuses à prêter le mieux à leur tour. Celles-ci s'appuieront sur la gestuelle de la meneuse et vont l'enrichir pour susciter plus de regard et de convoitise autour d'elles. Regard externe provenant des acteurs externe voir des spectateurs et du regard interne provenant des joueuses.
- **Compétences attendues** : réaliser la meilleure chorégraphie d'entrée du jeu, de séduction, susciter l'esprit de compétition, développer l'esprit de créativité, l'esprit d'improvisation et d'adaptation.

4.1.10. Séquence 9 : Synchronisation d'appels et préparation au pivot.

Dans cette séquence (TABEU extrait d'entretien le 05/10/21 à Tchala) s'exprime :

- **Fonctions éducatives** : *orientation du corps dans l'espace, changement des directions et des rythmes.*
- **Fonctions opérationnelles** : amener la jeune fille bamiléké à se déplacer d'un point à un autre, suivant un rythme lent modéré et accéléré Coordination oculomoteur.

4.1.11. Séquence 10 : Chorégraphie d'entrée et placement du corps pour impulsion et le jeter ou projection de dos

Elle enchaîne plusieurs éléments qu'elle visualise dans sa mémoire.

Elle pense d'abord et traduit en acte moteur le résultat de ses informations. Elle anticipe si elle constate que les joueuses ne sont pas prêtes à l'accueillir dans le réceptacle ou l'alliance qu'elles ont formée. Elle choisit alors de se rapprocher beaucoup plus des joueuses pour se rassurer de sa sécurité.

4.1.12. Séquence 11 : Synchronisation, des gestes de Manipulation Aide et Parade et formation du réceptacle pour recevoir la meneuse en vue du porter est commentée

- **Fonctions éducatives** : développer la concentration, la force, la collaboration, l'entraide, l'équilibre, le partage.
- **Fonctions opérationnelles** : amener la jeune fille à sécuriser la meneuse en apportant sa contribution intellectuelle, physiologique et physique au porter et lâché de la

meneuse vers le haut et l'avant.

- **Compétences attendues** : l'esprit d'équipe, esprit de partage, esprit de solidarité, d'entraide la maîtrise du corps dans l'espace, l'affinement du gainage, esprit de combativité.

Les actrices vont puiser vers la terre la force, la vitalité, la régénérescence dans leur position fléchit elles se régressent peu à peu. Au niveau du centre du nombril elles vont puiser de l'énergie avec le foisonnement des bras à l'axe horizontal des unes et des autres pour puiser d'avantage les ressources fonctionnelles adéquates qui permettront à celles-ci de porter et lâcher la meneuse. (BEUTEU, extrait d'entretien du 05/10/21 à Tchala).

4.1.13. Séquence 12 : Synchronisation des gestes de porter et lâcher est l'argumentaire de YEUGO (extrait d'entretien du FGD 02-07-2021 à Nke)

- **Fonctions éducatives** : communication, échange, force explosive, souplesse
- **Fonctions opérationnelles** : amener la jeune fille à partir d'une flexion et extension avec l'aide des joueuses de réaliser un saut vertical en extension estimé à une hauteur variable de 0.40m à 1.30m Synchronisation des bras et des jambes des joueuses disposées en arc de cercle. Flexion, extension des jambes et gainage du corps avant de porter et lâcher la meneuse.

4.1.14. Séquence 13 et 14 sont exposés par WANDJA, extrait du FGD à Tchala le 20 /05 /21)

- **Séquence n°13** : synchronisations des gestes de lâcher et maîtrise du corps dans l'espace. Fonctions éducatives : se maintenir plus haut, sauter vers le haut.
- **Fonctions opérationnelles** : être capable de porter la meneuse haute avant de la lâcher Équilibre Concentration et orientation des forces
- **Séquence : n° 14 : Balayage et maîtrise du corps dans l'espace, résultat d'un gainage accompli**
- **Fonctions éducatives** : maitrise du corps dans l'espace. L'objectif opérationnel : gagner pendant la montée et la suspension du corps dans l'espace. Et la compétence attendue c'est la maitrise des gestes et des paroles équilibres.
- **Qualités physiques et biomotrices développées par le** : développe l'attention, la concentration, Développe la capacité aérobie et d'écoute la vigilance, la coordination oculo- motrice différenciation, et dissociation, renforcement des muscles du membre inférieur et ceux de l'avant-bras.

4.1.15. Séquence 15 : Descente et réception sur les appuis pedestres dont l'utilité est démontré par NGUEMNAING 03/06/21 à Tchala)

- **Fonctions éducatives** : équilibre, développement du cran, contrôle de soi.
- **Fonctions opérationnelles** : la jeune fille doit être capable d'apprécier la hauteur du sol par rapport à son corps tout comme la nature de la surface de réception.
- **Compétences attendues** : Joie, bonne humeur.

4.2. LOGIQUES EDUCATIVES DU « *MA'A BAND* », « *MƏTO'O* » ET DU « *GWA* ».

Nous aurons à présenter les Forme des textes des chants du « *gwa* », « *məto'o* », « *ma'a banɲ* » : une pédagogie ; et la répétition comme clé de l'apprentissage et la mémorisation dans les gestes dansés, les sonorités et les chants.

4.2.1. Forme des textes des chants du « *ma'a banɲ* », « *məto'o* », « *gwa* : une pédagogie

Le corpus des chansons du « *gwa* », « *məto'o* », « *ma'a banɲ* » est vaste riche et diversifié. De la naissance à la mort il couvre tous les moments, toutes les étapes, toutes les activités, tous les évènements de la culture Bamiléké. Quant aux thèmes développés, ils sont aussi divers que la jalousie, les ravages de l'amour passion, l'adultère, le savoir-être, savoir-faire.

Il est organisé en catégories musicale. Il s'agit des jeux chantés d'enfants, éducation, musicale intégrée dans les activités sociales ; les chants de réjouissance pour célébrer les fêtes agraires ; pour célébrer les mariages ; d'intronisation des chefs ou des rois ; de groupe pour défendre les membres de la société ; de réjouissance pour célébrer les baptêmes ; aux vertus calmant.

Celles-ci s'appuient sur les thèmes suivants : le travail, le mariage, aux conseils sur le bienfondé du mariage, la domestication de l'instinct sexuel, l'élargissement du domaine relationnel de la famille, l'honneur fait aux parents par le mariage, l'amour, la paix, la déception, l'unité, la dénonciation, la mort, la fragilité de l'homme, la subtilité et le caractère éphémère de la vie, les mésaventures de l'homme. Les chants sont exécutés en langue maternelle. L'acte de chanter justifierait plus largement la relation de l'homme à la société dans laquelle il évolue. Chanter traduirait les angoisses, les soucis, et les joies individuelles, collectives et sociales. Les chants sont exécutés en période festive et en circonstances de joie ou de repos. Il existe des chansons qui ont traversés les frontières communautaires et leurs sphères d'exécution originelles. Le chant constitue un stimulant, l'élément qui fait oublier la souffrance et le temps, on chante pour les injustices et la perversion de la société.

L'idée force des chansons, ainsi que des danses qui les accompagnent, est une reproduction compartimentée de la vitrine sociale, en respectant ses normes. Les chants et même les improvisations évoqués en ces circonstances s'ils plaisent aux assistants, aux destinataires sont répétés dans d'autres circonstances. Et ainsi deviennent la propriété commune et restent dans le trésor de la littérature nationale. Chaque chant donne en effet des indications précises, soit sur une morale sociale propre au groupe, soit sur une morale de portée générale, par exemple au premier chant c'est le culte de la solidarité qui est mis en exergue. Au deuxième chant, ce sont les conduites d'évitement qui doivent orienter le comportement de la jeune fille devenue «femme». Le troisième chant expose les dangers de la vie célibataire et celle de prostitué.

En outre, les paroles ou les chants mêmes de cette danse se transmettent sous une forme déclamée ou chantée. Or, les textes de chants obéissent absolument à des impératifs mélodiques et rythmiques. Cette performance des gestes et de la parole contribue profondément à assurer le maintien et la cohésion du groupe tout entier. Les textes des chants ils sont généralement très courts et simples. Dans la quasi-totalité, les couplets se réduisent pratiquement à un fragment des phrases ou d'une phrase complète. Et le procédé de répétition des paroles est abondamment utilisé. La répétition des paroles à plusieurs reprises à travers une oralité qui peut se faire appuyer par les tam-tams femelles, les chevillères de fer, des tuyaux à plastique, des sifflets p donnent de la force à la voix humaine. Tous ces facteurs formels concours à faciliter leur mémorisation.

4.2.2. Fonctions pédagogique et éducative du chant

Par ailleurs, le chant constitue un très bon exercice d'apprentissage de la longueur tonologique par la puissance qu'elle donne au verbe qu'elle manipule et la mémoire fertile de la chanteuse. Cela s'observe dans la manière avec laquelle la chanteuse articule et fredonne les paroles dans la manière de distiller le message avec un ton et le rythme qu'elle emploie. Ce qui lui permet d'agrémenter l'aspect ludique de son jeu. Tout dépend de la thématique. Il ne revient pas à toutes les femmes d'entonner les chants en toutes circonstances. Le critère d'âge est primordial. Il est envisagé au triple plan biologique, intellectuel et spirituel. Ce critère joue un très grand rôle et régule pour l'essentiel, les relations intersubjectives. Il ne suffit pas d'avoir une belle voie pour chanter.

4.2.3. Répétition comme clé de l'apprentissage et la mémorisation dans les gestes dansés, et les chants

Dans une certaine mesure, l'on peut considérer la musique comme l'expression chantée du cri de l'âme humaine spatio-temporel située. Cette expression subit l'influence de l'environnement naturel (végétal, animal, minéral, cosmos) et surtout social. Bref l'inspiration artistique des chants du « *ma'a banj* », « *mato'o* », « *gwa* », est stimulée par l'environnement naturel et social. Les chants du « *gwa* » sont choisis en fonction des événements. Quant aux thèmes développés ils sont aussi divers que la jalousie les ravages de l'amour passion, l'adultère etc [...] Les thèmes développés par les chants du « *mato'o* ». Les chants dans la danse « *mato'o* » sont semblables à celle du « *gwa* ». Ils sont généralement très courts et très simples. Les couplets se réduisent à pratiquement un fragment de phrases. Et le procédé de répétitions est abondamment utilisé. Tous ces facteurs formels concourent à faciliter leur mémorisation. Par ailleurs, les chants constituent un exercice d'apprentissage de la longueur vocale et du système tonotopique de la langue. Les chants véhiculent les valeurs morales. Chaque chant donne en effet des indications sur une morale sociale propre au groupe. Les thèmes comme l'amour, l'infidélité, le respect, l'entente sont développés. Les chants soulignent la symbolique de l'amour, le désir qu'on ait d'une femme à travers les symboles culturels. Cependant, ce n'est pas une sexualité manifeste, mais des manifestations libidinales. Chaque chant donne en effet des indications précises, soit sur une morale sociale propre au groupe, soit sur une morale de portée générale, par exemple au premier chant c'est le culte de la solidarité qui est mis en exergue. Au deuxième chant, ce sont les conduites d'évitement qui doivent orienter le comportement de la jeune fille devenue «femme». Le troisième chant expose les dangers de la vie célibataire et celle de prostitué.

En outre, les paroles ou les chants mêmes de cette danse se transmettent sous une forme déclamée ou chantée. Or, les textes de chants obéissent absolument à des impératifs mélodiques et rythmiques. Cette performance des gestes et de la parole contribue profondément à assurer le maintien et la cohésion du groupe tout entier. Les chants sont courts et très simples. Dans la quasi-totalité, les couplets se réduisent pratiquement à un fragment des phrases ou d'une phrase complète. Et le procédé de répétition est abondamment utilisé. Tous ces facteurs formels concourent à faciliter leur mémorisation. Il est question dans cette sous rubrique de parler des logiques éducatives du groupe comme facteurs de cohésion et de la vie sociale et communautaire.

4.2.4. Logiques éducatives

Dans leur forme éducative, « *ma'a banj* », « *məto'o* », et « *gwa* » traduisent non seulement une simple réalité quotidienne, mais aussi les valeurs sociales, culturelles et philosophiques de la société Bamiléké. L'art pour l'art est inconnu par les Bayangam. En ce sens que, les mouvements des pieds, du corps, du buste sont fixés par les normes de cette socioculture et même les moyens de son utilisation. C'est un langage porté par la voie de la femme et des instruments. Les chants expriment le destin de l'homme. Le spectateur a son rôle à jouer pour une symbiose de l'événement. Ces activités physiques patrimoniales vont présenter la valeur esthétique, artistique, socio politique et éducative. Donc la moralisation ne s'applique pas seulement uniquement à l'apparence.

A travers les traits culturels des formes d'expressions féminines. Il ressort qu'elles sont éducatives au même titre que l'éducation physique. Les valeurs qu'elles soient modernes et /ou traditionnelles, permettent à l'individu d'acquérir les enseignements. Ces activités ludoémotrices éduquent le corps sur la base d'un ensemble de pratiques corporelles. Les pratiques traditionnelles corporelles sont construites sur un ensemble de valeurs, qui sont fonction des sociétés et définissent par conséquent le profil comportemental. Elles mettent en exergue les usages du corps et les pratiques corporelles traditionnelles. Il faut acquérir des connaissances socio-culturels pour comprendre les fondements de la danse « *meto'o* ». Les gestes de vocalise, concourent à la formation de la personnalité de l'individu ainsi symbolisé soit par l'auditoire soit par les actrices elles-mêmes.

4.2.4.1. : « *ma'a banj* », « *məto'o* », « *gwa* » facteurs de cohésion de la vie sociale et communautaire

La danse « *məto'o* » contribue à resserrer les liens et à renforcer la cohésion du groupe tout entier. En effet, en dansant ensemble, les danseurs apprennent à vivre ensemble. Par les chants, chacun révèle à l'autre son caractère et sa personnalité véritable. Et se connaissant mieux, les uns et les autres savent désormais comment s'aborder dans d'autres contextes de la vie sociale. Sur un autre plan, en apprennent à poser les mêmes gestes pertinents et en chantant les mêmes chansons, les danseuses participent aux connaissances communes, et cela contribue aussi à cimenter leurs relations.

L'un des rôles essentiels de ces exercices physiques (mouvements personnels) qui constituent la danse « *məto'o* » est celui du divertissement. Il vise en effet à détendre les acteurs eux-mêmes et les spectateurs. Ils ont également pour but le développement physique et

intellectuel des danseuses. Ce double objectif commande le climat tour à tour vivant, sportif, agité, mouvementé, gai, et qui anime la danse.

4.2.4.2. « *ma'a bany* », « *mato'o* », « *gwa* » des cadres initiatique : des « écoles » de construction de l'identité féminin

L'initiation consiste à donner les premiers rudiments d'une science, d'un art, d'une activité. C'est aussi un processus étagé. C'est surtout pendant la danse «*mato'o*» que les femmes griots excellent. Le griottisme est une sorte d'excellence intellectuelle en ce sens que, la chanteuse et même les danseuses qui reprennent en chœur les chants, doivent maîtriser un ensemble d'us et Coutumes qui organise culturellement, politiquement et socialement la société Bayangam. Ce sont entre autres les titres qui identifient les membres de cette société en leur attribuant leur nom de famille. Ainsi, les actrices doivent s'informer des noms propres, les quartiers de résidence au village, acquis par des nouvelles personnes afin de les identifier. Ce procédé est un genre littéraire, il fait partie du système des noms propres. Par nom propre, entendons, à la suite de CALAME-GRIAULE (1965 :12) cette « *Sorte de définition sociale de l'individu, un instrument par lequel la personne est appréhendée par la société* ». SEYDOU France (1980 :187) renchérit :

A l'ethnologie africaine, le nom propre de personne se révèle le plus souvent comme le point focal de tout un faisceau d'attitudes mentales, ethniques et sociales, de croyances et de pratiques qui, le dénonçant comme l'un de ces lieux privilégiés où se croisent les différents plans structurent la vie et la pensée humaine, l'assimilent en quelque sorte à la personne elle-même

La devise cherche en effet à valoriser l'individu de façon la plus marquante. Elle peut le situer dans la société, précisément dans le lignage de ses ancêtres les plus prestigieux auxquels il est relié par sa naissance, en commençant par celui dont il porte le nom et la devise.

En définitive, DELAFOSSE (1955 :58), la devise est « ce qui honore, ce qui rend grand ou fait remonter loin, généalogie, titre de noblesse, nom de clan ou de famille ».

Comme on peut le remarquer, les devises peuvent-être considérées comme un véritable art, où la recherche stylistique atteint ses formes les plus élaborées. La forme de leurs énoncés, obéit en effet à des considérations poétiques telles que le choix et l'agencement des mots, le rythme et les images.

La soliste peut apostropher soit l'une d'elles, soit son conjoint ou les sommités assises à la tribune d'honneur en prononçant leur nom accompagné de sa progression sociale, ses aptitudes, son dynamisme ou son titre acquis culturellement ou professionnellement.

Elle permet d'entonner les données symboliques qui vont résumer les faits, les citations, une litanie de noms rattachés à des symboles. Bien plus, un mentor de notabilité qui se rattache à ce qu'il fait le plus souvent. Le nom doit être rattaché à une qualification qui peut être un aspect de sa personnalité, de sa notabilité ou son statut social. Dans le même ordre, toute la litanie de la chanteuse est puisée dans les traits culturels de l'organisation sociale et politique. Par exemple, dans le chant, elle peut apostropher « *wðbð bμð láa* » « membre faisant partie de la société économique, titre octroyé par le chef pour ses dons et bienfaits au village ». Il a pour fonction le développement du village. Tandis que « *wðbð bμð gðng* » se rattache à « la prospérité des individus en invoquant leur nom, leur bravoure, leur générosité et leur altruisme ».

En tout cas, la femme qui entonne le chant au milieu du cercle doit être suffisamment outillée dans la connaissance des symboles langagières, notamment le statut social des personnes présentes sur le lieu de danse (spectateurs) et celles qui sont absentes, mais dont l'évocation du nom entraîne un vacarme, des youyous (cris émis par les femmes).

- **Fonctions d'équilibre et de complémentarité**

En effet, dans leurs pratiques coutumières, les Bayangam tiennent compte du fait que la vie est bâtie à contrepoint ou encore sur des oppositions binaires. La notion d'idéologie implique des hiérarchies, lesquelles vont par paires. Le bien et le mal, le juste et le faux, l'homme et la femme, le jour et la nuit, la vie et la mort, la joie et la tristesse, le rationnel et l'irrationnel, la science et la superstition, avec chaque fois le premier terme privilégié par rapport au second.

- **Fonctions de complémentarité et de rassemblement**

Pour les formes festives tels que le « *ku'ngang* », la cloche à double gong est utilisée pour rassembler les membres de cette association de danse. Elle permet aussi de rythmer les chants et les cantiques.

- **Fonction numérique, rituelle, sanctions, divinatoire, hiérarchie sociale**

Les fonctions d'épouse de fille Bayangam,

Il y a un langage du geste dansé, un langage total socio-esthétique et sacré, comme il y a un langage des tambours. Ils apparaissent comme le reflet de la croyance, de l'identité de la jeune femme Bamiléké et plus précisément Bayangam. Danser participe à l'animation de la vie collective, soude et renforce l'identité du groupe, permettant ainsi sa reproduction.

En ce qui concerne le « *ma'a banj* », « *mato'o* » et le « *gwa* » les chansons y relatives cultivent et développent l'esprit de solidarité. Seuls les battements de mains constituent les instruments qu'elles utilisent. Le développement de la mémoire est aussi un effet positif.

- **Fonctions comique et raillerie**

Elle est marquée par le rire et les acclamations d'une part et la huée de l'autre. La performance de chaque athlète est soumise à l'appréciation sévère des spectateurs et des d'autres acteurs. On rit, on acclame, on encourage celui qui exécute bien les gestes dansés. En revanche, le lourdaud qui les fait mal s'expose à des railleries quel qu'il soit.

Et, il ne doit en aucun cas se fâcher. Car tous ces comportements se situent dans le contexte ludique. Ces deux procédés, le rire et la raillerie, concernent directement les sentiments d'amour propre et de honte qui conditionne la majorité part des comportements et conduites individuels dans la société. La fonction comique montre en effet que, dans la famille, dans la communauté villageoise, les différents membres détiennent un droit de regard les uns sur les autres. Et personne n'échappe à cette règle fondamentale.

Nous avons d'ailleurs pu noter combien les spectateurs et les danseuses elles-mêmes manifestent par la gestuelle et les devises l'approbation ou la désapprobation en cas de bonne ou de mauvaise exécution, expriment leur souci pointilleux de conservatisme des gestes. En outre les paroles et les chants mêmes.

En effet, les danses de réjouissance, en nombre importants aux rangs desquels la danse « *mato'o* » sont des occasions de pratique populaire et massive de la musique. Les évènements sociaux qui les sous-tendent sont multiples.

- **Fonction ludique**

Il vise en effet à détendre et à divertir les acteurs eux-mêmes et les spectateurs. Ce double objectif commande le climat tour à tour vivant, gai, et qui anime les danseuses et les spectateurs. « *ma'a banj* », « *met'o* » et « *gwa* » facteurs de cohésion de la vie sociale et communautaire

La danse « *mato'o* » contribue à resserrer les liens et à renforcer la cohésion du groupe tout entier. En effet, en dansant ensemble, les danseurs apprennent à vivre ensemble. Par les chants, chacun révèle à l'autre son caractère et sa personnalité véritable. Et se connaissant mieux, les uns et les autres savent désormais comment s'aborder dans d'autres contextes de la vie sociale. Sur un autre plan, en apprennent à poser les mêmes gestes pertinents et en chantant

les mêmes chansons, les danseuses participent aux connaissances communes. Et cela contribue aussi à cimenter leurs relations.

4.2.5. Importance de la latéralité : utilisation des différents segments d'une partie du corps

La latéralité désigne la prédominance fonctionnelle de l'un des deux côtés du corps (BALLASTER, 1993). Cette définition introduit une idée de supériorité d'un côté du corps par rapport à l'autre. On parle également de dominance. Nous utiliserons ce terme pour qualifier la partie du corps qui est plus capable de faire un travail de manière habituelle (lancer des flanches, écrire). La latéralité peut être homogène ou hétérogène. On parle de latéralité homogène à une préférence d'usage du même côté du corps par rapport à l'autre. Or la latéralité est le fait pour un individu d'avoir une préférence de la main gauche, du pied, de l'œil droit ou inversement (ANNETT, 1995). Nous utiliserons préférentiellement droitier ou gaucher pour qualifier la latéralité homogène. Par contre le terme ambidextre sera utilisé pour qualifier une latéralité hétérogène. La latéralisation est un processus qui permet à l'enfant au travers de multiples expériences sensorimotrices d'acquérir sa latéralité GALLIFFE et GROJON (1984). Elle comprend trois étapes : première étape (5 à 6ans) acquisition de la latéralité. Deuxième étape (07 à 08ans) développement de la latéralité. Troisième étape (09 à 11ans) acquisition de la latéralité représentée.

Néanmoins, le terme de dominance autrefois utilisée pour qualifier l'asymétrie cérébrale est aujourd'hui un peu moins utilisé. On lui préfère les expressions telles que la latéralité cérébrale, la spécialisation hémisphérique qui reflètent mieux les qualités propres à chaque hémisphère. La latéralité usuelle se rapporte à l'habileté accrue d'un élément (œil, oreille, main, pied) par rapport à un autre (BALLASTER, 1993) Cette définition rapporte un certain niveau de performance qui caractérise la suprématie d'un organe sur un autre. Elle correspond à un choix qui peut se déterminer par une habitude d'usage ou un sentiment affectif, elle fait intervenir des idées de compétence et d'habileté.

4.3. ANALYSE DU LEXÈME « MA'A » : INDEXICALE

Il s'agit pour nous d'analyser les données conceptuelles issues du terrain de recherche en rapport avec les trois formes d'expression culturelles chez les Bayangam.

4.3.1. Définition littérale du lexème « ma'a »

Celui-ci précède les concepts de « *mbang* » et de « *gwa* » pour dire respectivement jeter intentionnellement la pluie et la solidarité. Pour mieux saisir la définition et le sens du *gwa*, du « *ma'a banj* », nous allons partir du langage et étudier la nomenclature dont se servent les

Bamiléké et surtout les Byangam en langue *ghomala'a* pour nommer ces « techniques du corps ». Il s'agit des lexèmes que nous empruntons à l'ethnolinguistique preuve de la culturalité. Il existe dans la langue *ghomala'a* un lexème par lequel on désigne « le jeu d'alternance des saisons » : */ma'a mbang/*. Les habitants de Maham, Baham, de Batoufam, de Bafoussam de Bandjoun disent aussi */ma'a mbang/*.

Que ce soit */gwa'a/* ou */ma'a/*, ces mots, étymologiquement dérivent d'un même verbe : */në nwa'a/* qui signifie « jeter ». Ce verbe n'exprime pas la réalité de « lancer » qui se dit plutôt */në ma'a'*. Nous allons examiner ces notions de « jeter » et de « lancer » dans la langue */ghomala'a/* afin de mieux apprécier la pertinence du mot */wa'/* ou */ma'a/*.

4.3.2. Fonctions culturelles du lexème « *ma'a* »

/Në wa'a/ signifie sans aucune ambiguïté « jeter » quelque chose pour s'en débarrasser. On parle, par exemple, de */ne wa' nëna/*, *//MV/jeter/herbe//* pour dire « jeter les ordures. Par contre, le verbe */në ma'a* signifie « jeter », pas pour se débarrasser, mais pour viser un objectif, atteindre quelque chose. Autrement dit, */ma'a/* c'est jeter en orientant vers un but précis, c'est jeter intentionnellement. Nous proposons donc de traduire */ma'a/* par « lancer »/ c'est-à-dire jeter intentionnellement et */nwa'a/* par « jeter », dans le sens de se débarrasser. TIOKOU NDONKO (1987 : 29-30) traduit aussi *ma'a* par « jeter » pas pour se débarrasser, mais pour viser un objectif, atteindre quelque chose, jeter en orientant vers un but précis, c'est jeter intentionnellement, pour conclure par. « Lancer », c'est-à-dire jeter intentionnellement. Pour éviter toute confusion avec le terme, nous avons choisi d'utiliser dans la présente traduction lancée déjà introduit par TIOKOU NDONKO (1987) le cas de Maham. */Në ma'a wa'a/* veut dire jeter intentionnellement l'épilepsie pour que la personne manifeste des crises comitiales., pour viser un objectif, ou encore jeter de manière intéressée (ce que nous avons choisi de traduire par lancer) et jeter pour se débarrasser.

Nous le voyons donc */ne nwa'a/* dans la langue */mëdumba/* signifie « jeter pour se débarrasser ». L'épilepsie serait alors ce qu'on jette pour se débarrasser de vous. Cette définition laisse entrevoir l'idée de quelque chose d'étranger à vous qui s'installe en vous et se débarrasse de votre corps. On doit inconsciemment se référer/ en parlant de */nwa'/* à un esprit malin, un démon.

Pour parler de l'acte sexuel on emploie l'expression */ne ma' nschwe/* qui veut dire « lancer l'eau », c'est-à-dire, en d'autres termes, jeter intentionnellement l'eau. Ici le coït perd tout son sens par rapport à la procréation puisque le prestige d'une famille, sa place dans la

hiérarchie sociale dépendra essentiellement du nombre d'enfants qu'elle peut mettre au monde, nourrir et éduquer. Pourquoi intentionnellement ?

Synonymie du lexème ma' C'est qu'autrefois, on ne concevait pas l'acte sexuel qui ne fut motivé par le désir de procréation. jeter, pour viser un objectif, c'est-à-dire jeter de manière intéressée (ce que nous avons choisi de traduire par lancer) et jeter pour de débarrasser.

**CHAPITRE V : ANALYSE ANTHROPOLOGIQUE DES FORMES,
CHIFFRES, GRAPHISMES, FIGURES GEOMETRIQUES, AXES,
DIRECTIONS TECHNIQUES DU CORPS REPRESENTES DANS
LES GESTES DANSES**

Dans ce chapitre, il sera question pour nous d'une part, de mettre en commun les données recueillies, de chercher, de trouver, de sortir du pli, d'établir, d'expliquer les relations et les liens de cause à effet entre elles. D'autre part entre formes, chiffres, graphismes et figures géométriques qui servent de supports d'acquisition des savoirs-être, des savoirs-faire et faire faire pour toutes les catégories de la femme Bayangam.

5.1. FORMES, ET ENCULTURATION DE LA JEUNE FILLE BAYANGAM

Cette sous-rubrique se focalise sur : les courbes et les droites, les lignes, les chiffres.

5.1.1. Courbes et les droites

Dans les deux jeux dénommés « *gwa* » et « *ma'a banɲ* », et une danse non associative « *mato'o* ». Les formes matérialisées au sol et dans l'espace sont composées de droites et de courbes à valeur sexuées. Elles sont très présentes dans la formation et évolution AKOA MBRAGA (2013 : 190) affirme que dans la société traditionnelle africaine « *la droite est reliée à la polarité masculine et la courbe à la polarité féminine. La complémentarité permet une « autofécondation* ». Bien plus, la droite horizontale ne représente notre plan terrestre, « plat » par son horizon et sa stabilité apparente nous retrouvons. C'est une structure d'accueil de notre matière dont elle est le symbole. Cette horizontalité dans le dos à plat des femmes dans la danse « *mato'o* » pour signifier la nivelassions, toutes les femmes se valent quel que soit son statut dans les différents rôles et statuts qui l'incombe.

5.1.2. Lignes

Les lignes droites horizontales, verticales ou obliques représentent les typologies de billons matérialisées par les membres inférieurs et supérieurs du corps féminin en jeu dans le « *ma'a banɲ* », le « *mato'o* » et le « *gwa* ». Ils symbolisent la rectitude, la droiture, le bon sens, l'alignement et le respect vis-à-vis du chef et ses institutions. Quant aux lignes courbées des formations et évolutions issues des gestes dansés elles représentent le relief montagneux et les toitures à cônes des entrées des maisons, des cases des crânes et des maisons des hauts dignitaires propres au paysage Bayangam. Les lignes, brisées très fréquentes dans le « *ma'a banɲ* », elles sont le symbole de l'éclair qui accompagne la foudre, attribut du pouvoir et de la force de frappe du chef.

5.1.3. Représentations algébriques et systèmes de reproduction des secteurs de vie quotidienne à partir des gestes dansés du « *ma'a banɲ* », « *mato'o* » et « *gwa* »

Toutes ces représentations algébriques sont matérialisés par le corps féminin à travers « *ma'a banɲ* », du « *mato'o* » et du « *gwa* ».

5.1.3.1. Chiffre 9 de connivence avec le corps humain, le caractère cyclique et répétitif des phases des pratiques corporelles

Le corps humain est représenté dans le schéma intitulé « système social de la parole » chez les Dogon par les chiffres compris entre 1 et 9. Selon ABOUNA (2017 : 211) : « *les chiffres compris entre 1 et 8 représentent le tronc et les membres et le chiffre 9 à lui seul, sa tête. Si l'on admet que c'est par la bouche qui se trouve à la tête qu'on vomit* ». Ils représentent les constructions qui induisent des relations psychologiques qui se traduisent par des comportements uniformes à la vue ou alors à la matérialisation de celui –ci sur le sol et dans l'espace par les femmes qui dansent. Bien plus, son utilisation dans les activités de la vie quotidienne. ABOUNA renchérit par la suite en ses termes :

Le caractère cyclique et répétitif des systèmes numériques négro-africains les exclut de toute linéarité ; mais circulaires. Ils ne vont pas jusqu'à l'infini qu'ils ignorent. Tout est fini. Tout est cyclique [...] Ces systèmes numériques ne sont par conséquent rien d'autre qu'une succession d'ennéades, c'est-à-dire 9 par 9

La semaine bamiléké compte huit jours, le neuvième jour marque le renouvellement hebdomadaire, qui exprime les neuf semaines d'un chef qui marque la fin d'un règne et le début de l'autre. Ce chiffre symbolise la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture d'une boucle. Comme dans le jeu « *gwa* » et la danse « *mato'o* ». Ce découpage est accentué dans le jeu « *ma'a banj* » qui retrace la philosophie des travaux champêtres auxquels les femmes se livrent. Les masques des sociétés « *ku'ngang* » sont surmontés de cornes, les sept cornes symbolisent la sagesse et un dynamisme total dont la femme Bayangam utilise pour former les billons et les sillons. Le neuf annonce à la fois une fin et un recommencement dans le modèle schématisé de la formation des billons et des sillons, dans le jeu « *gwa* » et « *ma'a banj* ». Les bamiléqués associent le chiffre 9 à la création et au sacré. L'anatomie du corps humain aux plans frontal, sagittal et longitudinal totalise 9 orifices naturels chez les bamiléqués. Neuf symbolise le divin et ses attributs majeurs que sont : complétude, omniprésence, perfection. LAURENT (1981) et ABOUNA (2017) : 2 yeux (la sécurité) ; 2 oreilles, (la prévoyance), 2 narines (le pouvoir), 1 bouche (la communication), 1 anus le service), 1 orifice du gland pour les hommes et 1 orifice du vagin pour les femmes (la fécondité). La médecine nous enseigne que le chiffre 9 constitue le nombre de mois de gestation ; de la vie intra utérine de l'homme. Le sexe du chiffre 3 représente la masculinité chez les Tikar et les Bamiléké ; c'est la somme arithmétique des organes de reproduction externe de l'homme : 1pénis et 2 testicules. La somme de la masculinité (3) et de la féminité (4) donne 7. Le chiffre 7 représente donc deux principes de la

dualité fondamentale et la complémentarité qui est la condition de la fécondité, thème principal du « *met'o* ». Et secondaire du « *ma'a banɲ* » et du « *gwa* ».

Chez les Fali du Nord-Cameroun étudié par GUILMAIN-GAUTHIER (1982), dans son article le jeu de la femme révèle que la masculinité est placée sous le signe du trois, et féminité, placé sous le signe du quatre étant les deux termes de la perfection (sous le signe de sept) de la création, l'hypertrophie de l'un ne pourrait avoir comme corollaire que l'hypertrophie de l'autre, ce qui serait absolument contraire à l'idéal d'équilibre Fali.

En ce qui concerne le volet politico –institutionnel, GHOMSI (1972). Il ressort de cette analyse une constance numérique se rapportant au chiffre 9 dans le cadre de nombreux organes du pouvoir. Il s'agit des « *mkamvu* » représentent un conseil de 9 notables chez les bamiléké de l'Ouest-Cameroun dont les confréries telles que « *ku'ngang* » En ce qui concerne les serviteurs du Chef, sa première femme, les adjoints du chef et les chefs vaisseaux. Ils leur reviennent la compétence selon la nécessité, le pouvoir d'élire ou de démettre le chef appelé Feu. ABOUNA (2017 :224) nous fait remarquer que « *à Sa mort, la période de deuil dure 9 semaines ou 9 mois. La réclusion initiatique du nouveau chef est de 9 semaines ou de 9 mois* ». Période, pendant laquelle les activités agricoles sont suspendues

La graphie des toitures à cône épouse la convergence binaire des huit premiers chiffres vers le chiffre 9. Entrée de la chefferie, toiture des adjoints du chef e ; notables. Le cercle de 360° est l'addition des chiffres 3, 6 et 0 qui font au total 9. Le chiffre 7 et le pouvoir politique. La présence récurrente de ce chiffre dans les institutions ayant en charge l'exercice du pouvoir en Afrique fait dire Prince DIKA (1982 : 246) cité par ABOUNA(18) en ses termes : « *aucun espace de l'Afrique subsaharienne n'a échappé à cette parcellisation étatique selon 7 appareils politiques presque indépendants* ». Il est expressif du sacré et du pouvoir politique. « Les sept rites du ndop » vertus de bonheur et de solidarité

L'œuf est l'image, le point de départ et l'origine de la création dans les cultures africaines par analogie au chiffre 9 précise Jacques FAME NDONGO (1996). Cet élément correspond à la « *géométrie circulaire* ». Théorie élaborée par ce sémiologue traduisant l'inhérence de la rotondité faisant allusion à tout ce qui a le caractère rond, ovoïde ou sinusoïdal. Le cercle, les spirales, les lignes, les courbes, les formes ovoïdes et sinusoïdes sont des instances de la rotondité qui constitue l'épicentre. Son mérite est d'avoir systématisée la rotondité comme logiciel d'analyse et d'interprétation des cultures africaines.

5.1.3.2. Chiffre 1

En ce qui concerne la gestion de l'espace, le domaine de la première femme (01) « *kuhon* » est placé à gauche en sortant de chez le sous l'autorité de la « *mefeu* ». Elle a autorité sur toutes les autres femmes qui demeurent à l'allée centrale de la résidence en regardant le marché.

Le volet de la stratification sociale fait également allusion aux titres accordés à la suite des services rendus au chef ou à la collectivité, les bénéficiaires exceptionnellement tous les frères du chef sont élevés au rang de « *wabo* » traduit littéralement comme : « *esclaves* ». Le point culminant de cette cérémonie est celui où, il fait porter au nouveau dignitaire 1, bracelet de cuivre au poignet gauche.

Le numérique dans les accessoires de danse et le vêtement Parlant des sociétés de danse à l'instar du « *ku' gang* », celui qui porte une cagoule 1 à une corne prouve aussi qu'il a un seul initiateur et possède plusieurs totems. Chaque société secrète à un siège à la chefferie. Les femmes portent le titre de « *mefeu* » par exemple. S'agissant des descendants du chef et ses épouses, la mort de l'une d'entre elle ou d'un enfant est exprimée par le dépôt d'une statuette d'une femme sur la place du marché. À côté de celle-ci, une houe ou une botte de chaume y'est déposée.

Selon la hiérarchie et sous des formes de bienséance, un est le symbole de l'ainé, du chef du village, de l'enfant unique, du père et du benjamin. Artistiquement parlant l'identification de la case bamiléké d'un homme ordinaire se présente généralement d'une seule pièce et d'une seule porte. La modification du corps et l'ornement du corps de la femme est fonction de son statut. Seules les femmes du chef sont autorisées à porter un collier de perle comme signe distinctif autour de la tête. Le chiffre deux est le symbole de l'humilité de gémellité, changement, respect, puissance, pouvoir royale, invincibilité, sagesse, protection, alliance. De plus, il caractérise la dualité de la vie.

5.1.3.3. Chiffre 2

La position de la deuxième 2 femme du chef, appelée « *djuikam* » lui donne le droit de commander toutes les femmes qui demeurent à gauche de l'allée centrale de la résidence. À l'initiation au « *ku'ngang* », l'admission d'un nouveau membre passe par un test préliminaire pour avoir le consentement des esprits. Deux 2 feuilles d'un arbre présent en zone tropicale avec des petites feuilles avec une sève blanche sont cueillies et jetés vers le ciel devant l'impétrant. La disposition au tomber est la réponse attendue des esprits. En cas d'approbation seuls les initiés savent lire le code. En ce qui concerne la danse « *king* », elle s'exécute tous les

deux ans en année impaire à la fin de la saison des pluies souligne KOM (Extrait d'entretien du 22-06-2021 à Bayangam).

Dans le jeu « *ma'ambang* », cette dissonance et disharmonie dévoilent les représentations de l'hétérogénéité de sexe dans un couple qui suit la dichotomie (homme femme) et non (femme femme) ou (homme homme) l'image du schéma dans un couple. L'homosexualité est proscrit et c'est pourquoi on parle d'alternance de saisons où la pluie représente la femme et le soleil l'homme. Un proverbe Byangam stipule l'eau de la calebasse s'est versé parlant d'une femme qui a fait une fausse couche. On apprend à la jeune femme des normes à travers un apprentissage notionnel et pratique. L'image du schéma dans un couple. Les pieds autorisés avec les gestes lancés du membre inférieur doivent être d'un côté gauche du couple et de l'autre droite. Des caractères opposés se regroupent. Le pied droit et pied gauche du couple se lancent au même moment pour l'équilibre. Le nombre deux expriment l'amour, la solidarité. Le nombre deux exprime chez les Bamiléké, l'opposition ou la polarité, le masculin et le féminin, l'entrée et la sortie, le connu et le caché, l'essentiel et le secondaire, le passé et l'avenir, le jour et la nuit, la vie et la mort, le bon et le mauvais. Il est le symbole de toutes les ambivalences et les dédoublements. Il repose sur un dualisme fondamental, une source de tout mouvement, de tout progrès, de toute dialectique et de toute existence. Présents dans les rituels et les structures sociales. La bipartition de la résidence royale en domaine « public » et domaine « sacré » ou interdit. On y trouve aussi des oppositions côté droit et côté gauche, bas et haut. La hiérarchisation des notables ou « *kam* » descendants du feu s'oppose à celle de « *kam* » serviteurs du feu. Cette deuxième catégorie est subdivisée en deux sous-groupes distincts et rivaux : les « *tshofoche* » (serviteur du feu en service dans le palais royal) et les « *ngue* », qui restent en formation au « *fam* ».

S'agissant de l'équilibre et de la complémentarité, dans la pratique, les bayangam tiennent compte du fait que, la vie est bâtie en contrepoint ou encore sur les oppositions binaires : la notion d'idéologie, implique les hiérarchies, les quelles vont par paires : le bien et le mal ; le juste et le faux ; l'homme et la femme ; le jour et la nuit ; la vie et la mort ; la joie et la tristesse ; la science et la superstition, le rationnel et l'irrationnel ; l'humide et le sec ; avec chaque fois le fait que le premier terme privilégie par rapport au second.

5.1.3.4. Chiffre 3

Le chiffre trois symbolise le respect, la polygamie, la joie, la descendance, l'égalité des pouvoirs, la croissance, la purification, la limite, l'accès à, l'art culinaire, la triade (père,

mère, mère et enfant), (naissance, maturité, mort) et la triade (passé, présent, avenir). « Le Triangle isocèle allongé, la pointe en haut symboliserait un sexe mâle fécondé ».

Le chiffre trois correspond à la structure interne et profonde de la société des bayangam. Il correspond à un aspect fondamental de l'existence et de la vie sociale. Nous verrons que les catégories anthroponymiques se ramène au nombre de 3 ; nous avons la structure globale des catégories onomastiques, les modes de désignation retenues dans l'identification officielle traditionnelle et les phases nominales et enfin l'ascension sociale de l'adulte.

En ce qui concerne la structure globale des catégories onomastiques, l'ensemble des modes de désignation de la personne se traduit à une somme fixe de la tripartie : le grand nom, le petit nom, le nom de naissance, Pour la structure de l'identification traditionnelle son agencement est basée sur les modes de désignation suivant l'identification traditionnelle : le nom de noblesse, le grand nom, le petit nom dont la structure est la plus marquée et la plus subtile à l'âge adulte .Quant à la structure onomastique des époux, les noms de noblesse des femmes servent de courbe ascensionnelle aux époux. Cette évolution se déroule suivant une dialectique assez rigoureuse. L'ascension suit trois phases TCHUADE (1986).

La première est accomplie lorsque l'homme épouse effectivement trois femmes : la troisième femme, la femme de la noblesse permet d'entrer dans la classe des « *nkem* » « les nobles ». La seconde phase respecte un processus analogue : la première épouse devient la première femme de la noblesse et c'est la quatrième épouse, la mère de l'escarbot de la noblesse, devenu deuxième dans l'ordre nobiliaire qui permet à l'homme de siéger parmi les augustes « *Nkem* ». Le statut nobiliaire de base étant acquis des perspectives nouvelles doivent logiquement s'ouvrir ; la cinquième épouse « la femme du chemin » vient à juste titre pour élargir les horizons en permettant à l'homme de gravir toutes les échelles de la hiérarchie sociale. Il y a donc effectivement répétition nombre 3 dans la structure onomastique et sociale.

Le symbole de croissance qui se déroule en trois temps, apparait dans la structure des stades de développement de l'individu. C'est sur cette base qu'est structuré le développement humain. Toute l'existence humaine est perçue sur un mode dialectique en trois phases : « *dzu* » : la naissance, « *nkhu* » : l'adolescence ; « *njawla* » : l'âge adulte Seuls ces trois stades sont retenus dans le développement de l'homme au sein de cette culture. En définitive, l'homme qui naît, croît et vieillit selon la stratification en trois.

Pour ce qui est du siège d'initiation ou d'intronisation, le « *kwo kwe ta* » ou « siège à trois pieds » est lié au rite du « *cwe kwo* ». Il donne accès à l'entrée officielle d'une personne

dans la notabilité. Il accompagne les différentes phases du rituel et donne la prérogative à une personne (nouvellement anobli) de s'asseoir sur le tabouret traditionnel pour la première fois.

5.1.3.5. Chiffre 4

Ce chiffre, présente les premiers pas des enfants qui rampent à quatre pattes est un chiffre féminin qui représente les deux seins et deux lèvres de la femme. Comme le stipule ABOUNA (2017), le chiffre 4 est lié à la féminité. C'est la somme des organes de reproduction externe de la femme les 2 petites et les deux grandes lèvres du vagin. La danse « *mato'o* » caractérise les premiers pas d'un enfant qui se courbe et se lève, les cercles, les losanges, les lignes, des formes et des figures qui symbolisent la fécondité, la solidarité, la stabilité et la prospérité. Dans un village, seul le chef est habileté à posséder une maison à quatre portes. La place qu'on accorde à la femme est comparable à celle du chef.

- **chiffre 4 Représente les pas de danse « *mato'o* »**

La symbolique du quatre est aussi matérialisée dans l'art par des motifs du carré et de la croix. NOTUE (: 494) Dans un village, seul le chef « *est habileté à posséder un palais à quatre portes* ». Dans la danse « *mato'o* », les quatre pas matérialisés au sol en dessinant un losange, font allusion aux « *quatre points cardinaux* » PERROIS et al (1997 :112). En effet, la fécondité n'a pas de frontière, quel que soit ton lieu de résidence. En haut ou en bas, à gauche ou à droite. Ce chiffre évoque également les quatre éléments de la nature (eau, terre, vent et feu) qui se côtoient pour maintenir l'équilibre de la vie. Ainsi les sièges à quatre pieds à quatre portes indiquent le rang royal de leur propriétaire symbolise la totalité de la terre et du gong. Ils sont orientés suivant les quatre directions cardinales. Lorsque ces quatre pieds sont unis pour faire le support, ils renverraient à un homme ou roi qui incarne la puissance ou la capacité à maintenir la vie, car le roi est source de toute vie ». Le chiffre quatre est le symbole de la connaissance totale. La base carrée des cases, symbolise la terre ; l'équilibre parfait. Le carré implique l'idée de solidification et de stabilisation.

Dans le geste du jeté à la renverse en forme de croix, les bras à l'horizontal, la tête, le torse, et les membres inférieurs en oblique bas et haut évoquent la terre ; les points cardinaux ; les chemins de la vie et de la mort qui se coupent en formant quatre branches (tête, bras gauche, bras droit, le reste du corps). Les quatre expriment, quatre étapes de la vie de l'individu : l'enfance, la jeunesse, la maturité et la vieillesse.

Se référant à la descendance, la mort d'un enfant en début de croissance (0 à 3 ans) comme la tradition l'exige veut que la durée des veillées soit fixée à trois jours, or aujourd'hui ce n'est plus le cas.

La fête gémellaire s'étale sur trois jours. Les parents des jumeaux déjà initiés et parents d'enfants légitimes sont les maîtres d'œuvre de cette cérémonie et pour ouvrir la cérémonie d'initiation des jumeaux (*nté mhga*). Le clou de celle – ci repose sur la composition d'un repas dans lequel trois éléments sont associés (viande du bouc castré, du haricot blanc, le plantain non mure) qui sont consommés par *tékre* et *mékre* respectivement *tagne* et *magne*. Le Bamiléké ou le bayangam ne s'adresse pas à son chef n'importe comment. Pour saluer le *fo*, il frappe trois fois dans les mains.

Le premier jour de la fête, le père « *tagne* » apporte le « *fekang* » : l'arbre de la paix cueilli dans sa concession celui – ci tient la main droite de l'un des maîtres de l'œuvre (de sexe masculin), se dirige du côté gauche de cette case faite en paille et les implante. Le deuxième jour de la fête, les maîtres d'œuvres toujours de deux sexes plantent à l'endroit du « *tsak* » et de l'arbre de la paix la canne des jumeaux, un rejeton de bananier (ou plantain), le collier traditionnel en liane et un canari contenant de l'eau et des cauris. Cet endroit devient dès ce moment sacré et lieu de guérison des jumeaux.

Au troisième jour, France le « *dzedze* », leurs parrains les font sortir de la cage (cour entourée de contrevents) et la détruisent. Les enfants jumeaux sont emmenés dans la cuisine de leur grand-mère ou de leur successeur si cette dernière est décédée, chaque enfant doit passer sur les trois pierres du foyer trois 3 fois. Après la destruction de la cage on enlève le voile de « *tékre* » et lui met un chapeau de couleur rouge.

5.2. FIGURES GEOMETRIQUES ET ENCULTURATION DE LA JEUNE FILLE BAYANGAM

Ici, nous aurons les cercles, Le triangle et losange ;

5.2.1. Cercle

La circularité intervient toujours dans les danses et les jeux. « *Les bamiléké partagent pleinement cette perception du monde et se figurent la vie comme un cercle dont la vie et la mort sont des points de fermeture. La vie et la mort sont les facettes d'une même réalité* » KAMGA (2015 :299). Il permet une vision d'ensemble du groupe ou tout le monde se regarde face à face. On les retrouve également à la base des toitures coniques. Il ne s'agit pas d'un désir de représenter les formes mais de la réalité visible ou non imaginaire, ou vécue, dans un langage plus ou moins explicite. Cette créativité s'inspire du monde visible et invisible, une forme d'écriture dont le décryptage améliorerait la compréhension des gestes dansés féminins, des mœurs du peuple bayangam et par ricochet bamiléké.

Le cercle cette figure dessine les yeux, la bouche et le nombril et autres orifices sur les animaux et les objets représentés. Il est le symbole de la « totalité », la sphère Bayangam et le monde tout entier, faut-il ajouter du motif solaire, de l'espérance, de la fécondité. Les bamiléké partagent pleinement cette perception du monde et se figurent la vie comme un cercle dont la vie et la mort sont les points de fermeture. La vie et la mort sont les facettes d'une même réalité. Le cercle représente le « *Kwain paing* » bracelet rouge qui selon la légende apparaît autour du soleil pour annoncer la mort prochaine du chef. Le cercle concentrique orne le motif solaire symbolisant la clarté et la lucidité du chef, lumière du peuple.

Le cercle symbolise également la protection, et est utilisé par les « *gaing kaing* » lors des rites de guérison ou de délivrance. Cette figure intervient également dans la représentation de l'araignée mygale, symbole de divination, qui permet de prévenir les malheurs, de détecter les méchants, d'orienter le royaume vers la bonne direction. Le cercle concentrique forme le motif solaire symbolisant la clarté et la lucidité du roi lumière du figurée peuple. Le cercle peut également être accompagné des points à l'intérieur symbolisant les étoiles. Le cercle symbolise la protection lorsqu'il est utilisé par les « *gaing king* » lors des rites de guérison ou de délivrance. Le cercle intervient également dans la représentation de l'araignée mygale.

Il représente la délimitation de la sphère terrestre, il symbolise également la protection. Et la fécondité. Chaque organe corporel a des spécificités, signifiés et des gestes précis.

En clair, on communique par le son, le geste, l'image, le rite etc. L'approche sémiotique s'intéresse à l'image en tant que moyen de communication. Le cercle représente la connaissance, la formation et évolution du cercle permet une vision d'ensemble, du groupe où tout le monde se regarde face à face.

Le cercle, cette figure dessine les yeux, la bouche, le nombril et les autres orifices sur les animaux et les objets représentés dans cet univers. C'est la forme par excellence de la grande partie des plateaux, tabourets, tamtam. On les retrouve dans les bases des toitures coniques.

Pour LOEFFER DE-LACHAUX (1983 : 255) « *il est à la fois soleil emplacement des maisons, territoire, il symbolise afin de compte la totalité du monde* ». On le voit, toujours, le cercle, le triangle, les figures géométriques principales de la case bamiléké sont une vision du cosmos. Dans le cosmos, la primauté est donnée à la famille à Dieu, l'architecture Bayangam exprime la vie.

Il est parfois aplati ou étiré formant des ovoïdes ou des cylindres le motif solaire Djem ; nem est un ensemble de figures concentriques ou non parfois frappé au centre des triangles reliés par leur sommet, on retrouve ce motif sur le masque d'éléphant. Le motif de crocodile

« Goo » est passé de la simple représentation de l'animal à la stylisation par des losanges concentriques ou un grand losange rempli de multiples petits triangles plus ou moins alignés encoche. Ces triangles représentent les écailles de l'animal. On l'observe sur les chemises de danse, les trônes

Le cercle désigne la totalité, le monde bayangam et le monde tout entier. C'est le symbole du motif solaire, de l'espérance. C'est aussi le symbole de la fécondité lorsqu'il s'exprime en cercles concentriques. C'est la forme par excellence de la grande partie des plateaux, des tabourets, tamtam, souvent embase de ces derniers et des sculptures. Cette figure se retrouve dans les bases de toitures coniques.

TIEROU (1983 : 22).

Le rôle spirituel du cercle dans la philosophie africaine constitue comme nous venons de le voir, une des origines sacrées de la danse sur le continent noir. Dans la pensée africaine, Dieu est interpellé comme un cercle vers lequel volent de milliers de flèches venant de toutes les nations. Il nous reste maintenant à considérer un point aussi important que le cercle dans notre étude de l'aspect symbolique et spirituel de la danse en Afrique : c'est celui du soleil.

Les jeux et les danses Bayangam sont fortement imprégnés du symbolisme du cercle et des tournoiements. Le cercle est la plus ancienne figuration de la danse en groupe. Dans la danse de groupe il y a toujours abstraction de l'identité personnelle au profit de celle du groupe. Le cœur du cercle formé par les danseurs est occupé par le batteur, le griot, ou la vedette principale, la meneuse du jeu est placée au centre. Pour les africains, la danse en cercle est un moyen d'élever les vibrations afin de se mettre au rythme de la nature.

TIEROU (1983 : 20), elle symbolise la danse cosmique. Les rondes en Afrique ont un sens ou une direction précise :

Elles vont de la droite vers la gauche. C'est celui de la marche apparente des astres, le soleil et la lune. Ces danses constituent donc un reflet de l'univers. On remarquera que toutes les rondes spontanées, mêmes celles effectuées par les enfants tournent dans le même sens.

Les jeux et les danses Bayangam sont fortement imprégnés du symbolisme du cercle et des tournoiements. Le cercle est la plus ancienne figuration de la danse en groupe. La danse, le jeu et le soleil, il nous fait remarquer que le soleil est assimilé au jour, à la clarté, à la pureté, à l'honnêteté, à la conscience tranquille, à la vie et à la force. Il est donc source de lumière et l'importance qu'on lui attribue se retrouve partout dans le monde.

NORTHERN (1984 :52) montre « *plusieurs étapes de la schématisation du crapaud, que l'on retrouve plus généralement dans l'art du Grassland et en particulier dans la production*

plastique bamiléké ». A chacune des neuf étapes ou degrés de stylisation, correspond un motif figuratif Cité par NOTUE (1988 : 272) au sixième stade « *sa représentation se limite à son corps, incisé en son centre de formes losangiques allongées qui évoquent l'ouverture de la vulve féminine. Ceci confirme ainsi l'association symbolique de cet animal avec la fécondité* ». au stade cinq, le motif du batracien évoque la silhouette d'un personnage assis, jambes écartées, supportant une charge. On le retrouve, à divers degrés de stylisation, associé parfois à d'autres symboles dans le décor de nombreux objets (sièges, étoffes, récipients, masques, etc ...). Abstraction de l'animal avec la disparition des traits verticaux qui, dans le motif précédent, unissaient les membres. Ces derniers, schématisés, suggèrent dans leur disposition l'existence du corps, devenant alors un losange ouvert au niveau des deux sommets latéraux. Les pattes dessinant les lettres W et M majuscules évoquent la silhouette schématique d'autres symboles (lézard, caméléon, porteur de coupe, crocodile, etc).

Le losange représente, symbolise la royauté à travers les animaux totémiques comme le lézard ou le crocodile (fécondité). « *Le losange rappellerait la stylisation du crocodile symbole de la fécondité dans l'art Grassland* » TIMMA (2008 :34). Il est inspiré de ces derniers animaux, il est sur la chemise de danse, les masques cagoules, les tabourets, les bâtons. Ils sont généralement formés en série de losanges superposés ou juxtaposés ou même imbriqués les uns dans les autres. Ce qu'on appelle motif d'emboîtement.

5.2.2. Triangle / losange

KAMGA (2015 : 227-228), souligne que « les losanges symbolisent les organes de reproduction, et seraient un hommage rendu à la fécondité et la maternité, deux thèmes omniprésents dans l'art Bamiléké. » Le motif de losange est inspiré du lézard et du crocodile. Ils symbolisent la royauté à travers les animaux totémiques comme le lézard et le crocodile. MVENG (1964 :22) souligne que : « Le triangle est le symbole de la fertilité, la génération, la vulve de la femme ». Sur le plan religieux, c'est le triangle de la prière ». Il symbolise également la force masculine, lorsqu'il est superposé, il traduit l'union des forces lorsqu'ils s'opposent par leur sommet. C'est l'idée de confrontation. Lorsqu'ils sont reliés par leur base respective, ils marquent la vigilance, la protection. Le triangle est également symbole de l'initiation. C'est aussi le symbole de l'initiation Le losange quant à lui, symbolise les motifs prisés pour l'impression des tissus batiks, représentant le vagin de la femme pendant la parturition.

NOUMEN (2009), affirme que, le triangle est le symbole de la force masculine et de l'initiation. « *Le triangle la pointe en haut, symbolise le feu, le cœur, le sexe masculin et la spiritualité. Le triangle la pointe en bas, symbolise l'eau et le sexe féminin, l'eau et la*

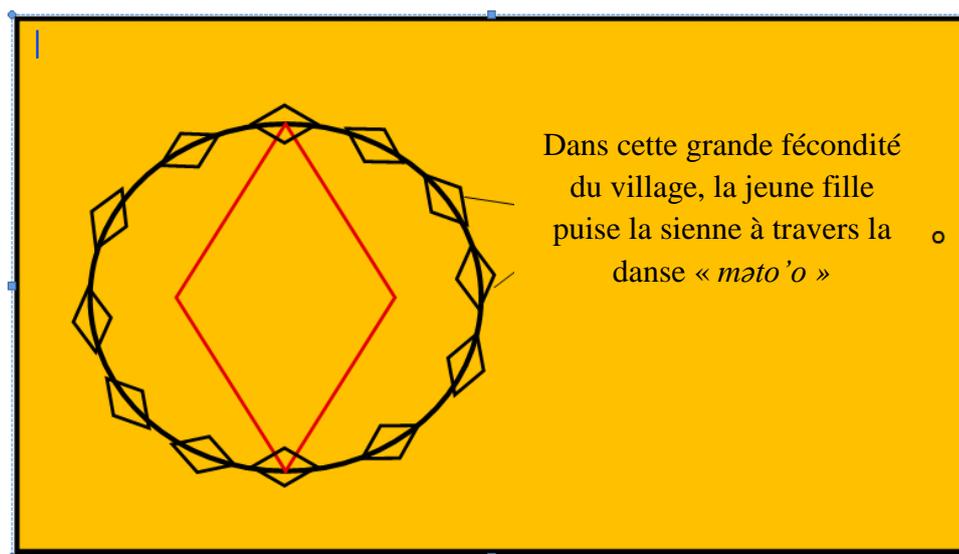
fécondité ». AKOA MBARGA (2013 : 201). Dans la danse «*mato'o*», ces deux triangles formés au sol à l'aide du pied gauche dont le pied droit vient tout simplement préciser les limites entre ces deux formes est un lieu ou un espace de fécondation. L'on retrouve ce triangle symbolique sur le profil des toitures des notables, des maisons des crânes, à l'entrée des chefferies traditionnelles à l'ouest-Cameroun, et des personnes ayant un titre et des personnes ayant des pouvoirs particuliers.

Le symbolisme du triangle recouvre celui du chiffre 3. Outre la stabilité verticale, le triangle représente aussi la stabilité horizontale. Il se présente sous la forme de trois motifs : triangles opposés par leurs sommets, triangles superposés formant le motif d'encoche, triangles rectangles, triangles juxtaposés parfois encadrés par un losange ou organisés en cercle. Dans sa fonction de procréation, le sommet représente Dieu, créateur et protecteur de la vie, à la base, nous avons l'homme qui prie et l'adversaire. Dans le monde social, le triangle représente le père, la mère et l'enfant. PANETH (1953 :28).

On peut avancer avec raison que la signification synthétique du trois reçoit une aide précieuse, ou mieux que son action directe en tant que principe de synthèse vivante est nourrie par la séculaire expérience sentimentale de l'humanité : l'élévation de la dualité male-femelle et son accomplissement par le troisième, l'enfant.

Il symbolise par sa forme la vulve féminine et par conséquent la fécondité.

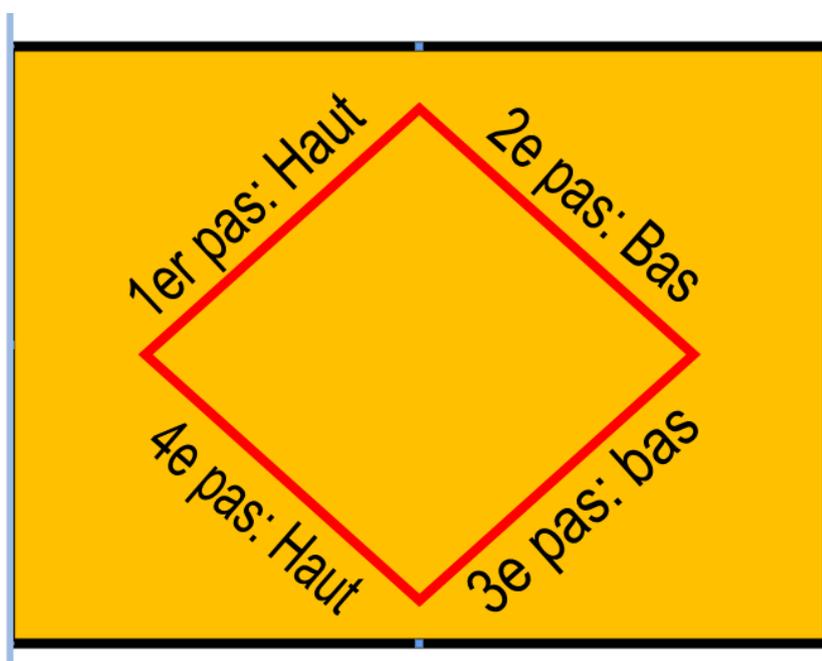
Schéma 1 : La danse «*mato'o*» et la grande fécondité du village où chaque femme puise la sienne avec le pied gauche



Source : DOMKAM Berlande Josiane

Dans la même logique symbolique, les losanges motifs très prisés pour l'impression des tissus batiks le NDOP, représentent le vagin de la femme pendant la parturition. Le losange symbolise de par sa forme, la vulve féminine et par conséquent la fécondité. Ce losange est entouré d'un cercle de 360° qui par analogie renvoie à la communauté Bayangam. IL indique la courbe de l'horizon qu'est la terre ? Les toitures à cône nous précise l'informateur PONE (Extrait d'entretien du 08/ 02/2021 à Bayangam), « *donnent l'image des seins nus dont les têtens attendent les enfants les enfants par analogie aux plantes de germer et se vivifier* » (Alphonse TIEROU 1983 :) la danse africaine c'est la vie « Pour les africains, la danse en cercle est un moyen d'élever les vibrations afin de se mettre au rythme de la nature. Elle symbolise la danse cosmique. Les rondes en Afrique ont un sens ou une direction précise : elles vont de la droite vers la gauche. C'est celui de la marche apparente des grands astres, le soleil et la lune. Ces danses constituent donc le reflet de l'univers ». Ce cercle est assimilé à la pleine lune et au soleil, il est le signe de l'unité principielle, de l'harmonie, de la solidarité, mais encore de l'infinité de la vie. Comme tel, il indique l'activité, les mouvements cycliques à partir du point central. AKOA MBARGA (2013 :195).

Schéma 2 : Analyse synoptique des pas de danse « *mato'o* » en quatre temps

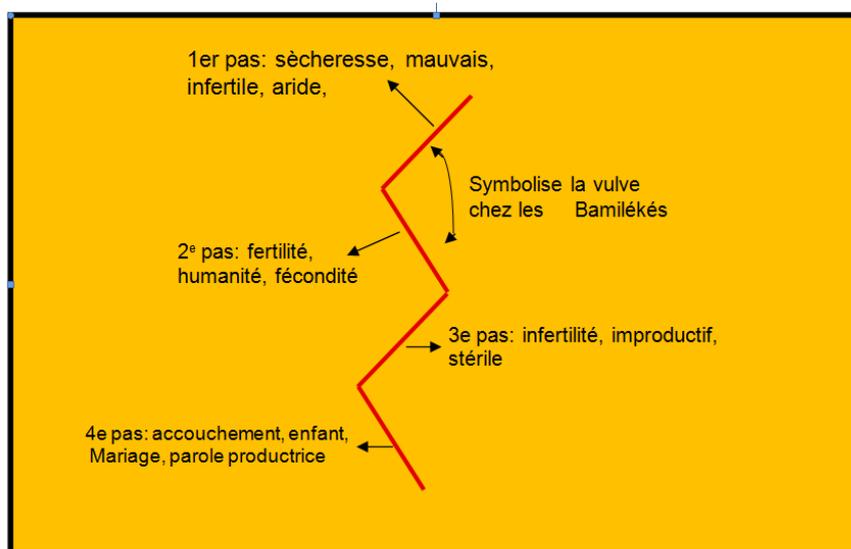


Source : DOMKAM Berlande Josiane

La danse « *mato'o* » s'exécute en quatre temps représentant la femme par ses deux seins (en haut) et ses deux lèvres (en bas). En même temps, le losange qu'elles décrivent au sol à partir du pied gauche symbolise la fécondité, la fertilité. La gauche est aussi le symbole de la

femme. Selon l'organisation spatiale chez les Bamiléké dans la localité de Bayangam, Il se caractérise par la dualité « haut et bas ». En effet, /kak/ = haut qui signifie sec, brousse, aride, impraticable, montagne et /sisi/ = Dieu = bas, humide, fertile, féconde, enfant, eau, éjaculation.

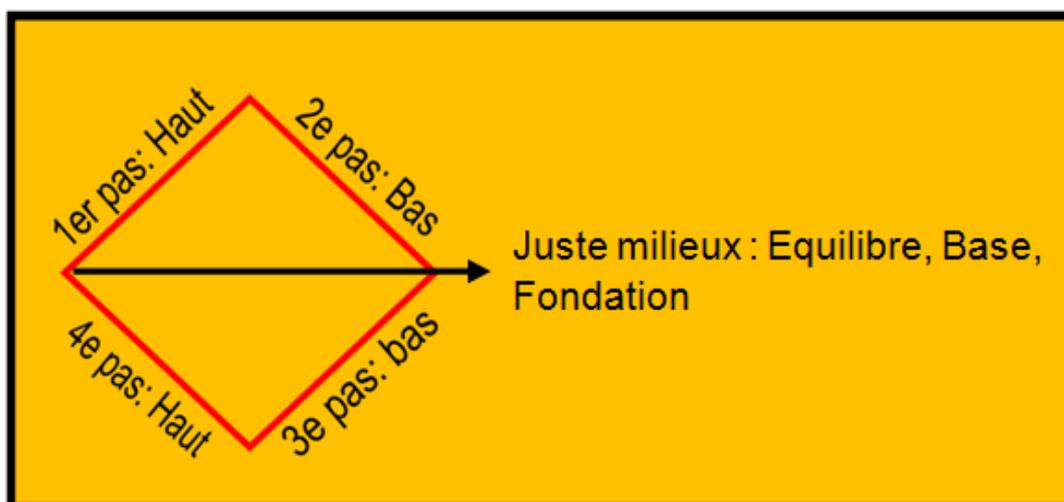
Schéma 3 : Vision du monde de la fécondité et la paturition chez les Bayangam avec le chiffre quatre



Source : DOMKAM Berlande Josiane

Les chiffres impairs ici le 1 et le 3 chez la femme constituent le complexe sécheresse manque, mauvais, infertilité, aride et le trois renvoie à la stérilité et l'improductivité. Et renvoie à des maladies congénitales. Le deuxième et le quatrième prouve que la femme à ses deux seins et ses lèvres. C'est-à-dire qu'elle est complète, qu'elle respecte l'anatomie féminine. En clair, éligible pour la fécondation et l'accouchement.

Schéma 4 : Analyse synoptique de pas de la danse à quatre temps



Source : DOMKAM Berlande Josiane

Schéma 5 : Trajet axial du « gwa »



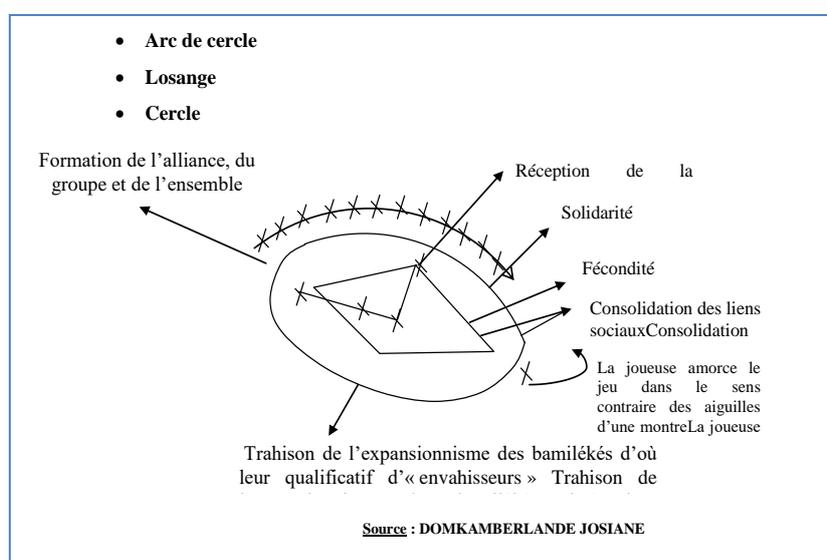
Source : Inspirée du modèle de MBONJI EDJENGUÈLÈ : *Les jeux et leurs fonctions sociales en Afrique noire 1983*

Le haut relie le bas, forces du cosmos et des divinités et forces des ancêtres. Ce qui est debout à l'omage de l'être humain.

5.3.1. Représentation graphique du jeu « gwa »

- Arc de cercle
- Losange
- Cercle

Schéma 6 : Les axes représentés par les mouvements du corps



Source : DOMKAM Berlande Josiane

Gestuelle dansée du « gwa » à l'image de l'affrontement des éléments du cosmos (culture de la terre, alternance du climat). Un itinéraire endochorégraphique de la prétention à la tontine. Une gestuelle dansée à l'image des référents culturels d'épargne à Bayangam. Rythmomimisme à partir de l'image organisationnelle sociétale des termites, des opérations financières opérationnalisées dans le cadre des associations, de la famille, ou tout autre regroupement. S'acquiescer de ses droits de « tontine » implique la conquête des espaces, propices aux activités de revenus et d'équilibre financier, des activités primaires et résolution desdits besoins à Bayangam (agriculture, culinaire) dont l'itinéraire est décrit. Dans la culture qui est la leur la possession d'une maison personnelle, quelle que soit la qualité est perçue comme le premier indicateur de l'émancipation d'un garçon. La formule de la vie en « location » est extrêmement dévalorisante. A cet effet, ils ont développé le marché immobilier et le foncier. Bas fonds marécageux, des villes ou des villages les Bamiléké rivalisent en effectif.

5.3.2. Spirale

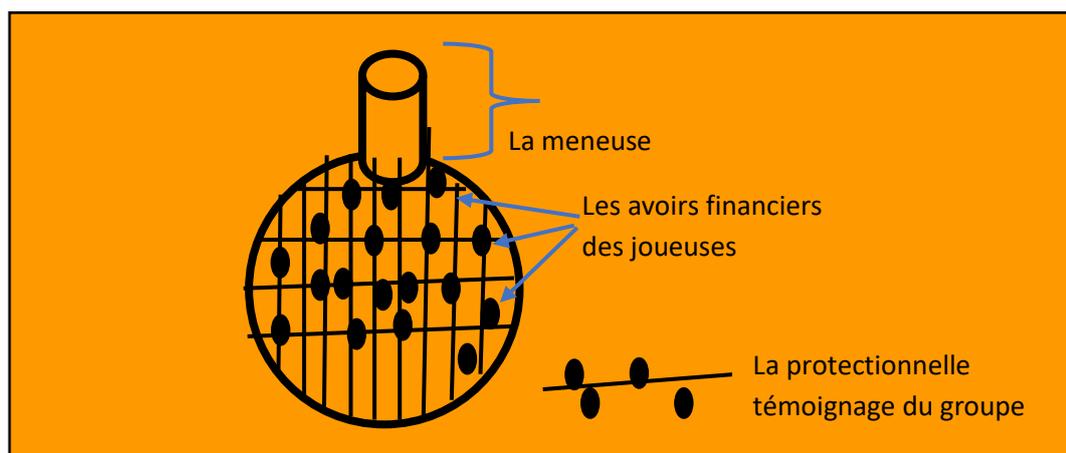
Chaque joueuse matérialise sa forme ovoïde au sol. Et c'est l'ensemble de ces graphies qui forme le spiral symbole du temps chez les Bamiléké. Pour Faïk -Nzuj (125-128 ; 45-46). La spirale est un signe cosmique dont le symbolisme dans toutes les cultures, notamment en Afrique noire, recouvre un large champ symbolique, représente la solidarité. Dans certains contextes, ce tracé contient les nuances précises TOGNONI (2006 ; 18-22) affirme que : « de droite à gauche, elle indique l'évolution positive, la progression, la croissance ; et de gauche à droite, l'évolution négative, régression, la défection » comme

Motif ouvert et optimiste, la spirale évoque l'évolution d'une force, d'un état. Elle est un symbole de fécondité aquatique de la coquille et de la fertilité. Elle représente le déroulement cyclique de la vie : commencement, la création, dynamisme/mobilité, évolution/ continuité

En plusieurs aspects, elle participe du même symbolisme que les cercles concentriques. Elle est la ligne qui trace le fil de la vie. Elle est symbole de l'évolution dont la dynamique se manifeste dans le prolongement ininterrompu d'une origine sans cesse en développement

Elle indique que tout dans l'univers est lié. Elle signifie que la vie est dans la mutation continue, « *vita in motu* » et la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement. Il est parfois segmenté formant un tourbillon. La spirale évolue vers le motif nœud, symbole de l'union, de la force qui lie le peuple autour du chef.

Schéma 7 : Schéma culturel et sémantique du « gwa »



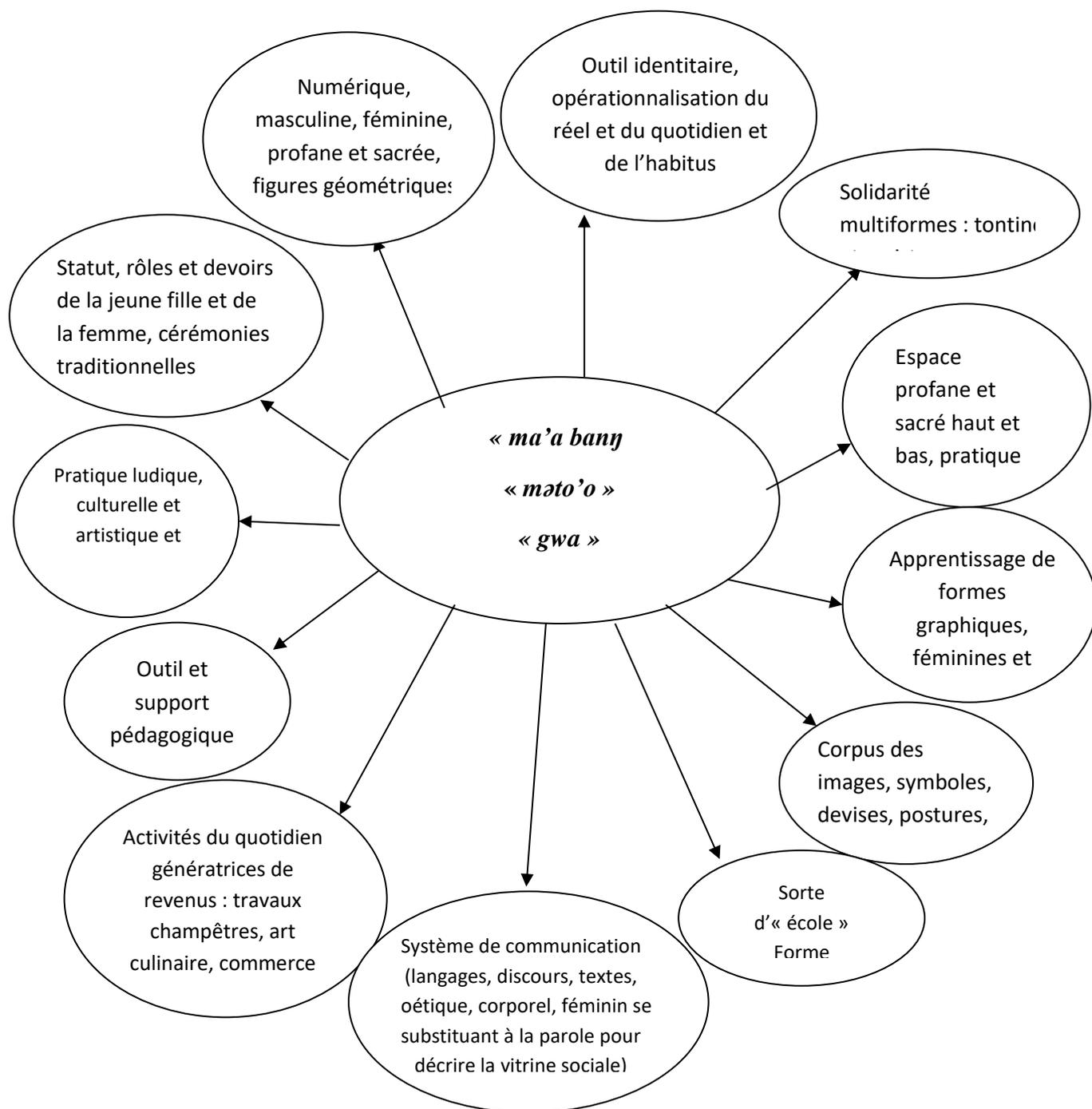
Source : DOMKAM Berlande Josiane

5.3.3. Outils de danse et la rotondité

Pour rythmer les chants et accompagner la danse, les Bayangam utilise ; le tuyau cylindrique, la chevillière, les tambours mâle et femelle, le sifflet, le « shoua'a », la voix soit 7 instruments de danse dont 6 ont tous une forme circulaire à leur base, leur corps ou leur extrémité. Tous ces outils et instruments relèvent de la rotondité. Dans le même ordre d'idées ; Biyogo cité par Abouna affirme : « Dzomasses é ne isidzighe » (2017), c'est-à-dire, tout est cercle. Le rond ou cercle qui est encore égal au chiffre 9 qui est de connivence les chants patrimoniales Bayangam. Il est à relever que la rotondité est rattachée 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 ci-après : Le cercle entier fait 360° : or $3+6+0=9$. La posture dos à plat des femmes les unes à côté des autres et la flexion des genoux prononcée est principalement le jeu entre sifflet, le tuyau cylindrique et les tambours mâle et femelle à l'image d'une roue de voiture effectué est une succession de courbures qui forment des. Il en ressort clairement qu'il existe une correspondance entre la rotondité sinusoidale et le chiffre 9.

Les battements de mains à eux seuls, permettent également de rythmer le chant aussi faut-il ajouter l'air du chant suffit parfois à lui seul.

Schéma 8 : Décryptage du langage des unités du « *ma'a bany* », « *mato'o* » et « *gwa* »



Source : DOMKAM Berlande Josiane

**CHAPITRE VI : LANGAGE DES UNITES DES GESTES DANSES ET
ENCULTURATION DE LA FEMME BAYANGAM**

Les interactions se font se défont et se reconstruisent entre les gestes dansés du « *ma'a bany* » « *mato'o* » « *gwa* », et les unités de langage suivants les : axes, directions, figures, numérique, arts, espace, secteurs quotidiens, chants, formations et évolutions. À cette énumération s'ajoute entre joueuse-joueuse, meneuse-joueuse et les éléments précités. Les principes, les sens et significations « réels » et « symboliques », d'une modalité physique culturelle à Bayangam sont associés à ces éléments de cette socioculture pour un décryptage entier et total. Ces activités physiques féminines d'enculturation sont des supports non acoustiques de la culture immatérielle, sur lesquels, les Bayangam ont adossé quelques fondements socio-culturels développés bien avant la colonisation à partir d'un corpus ludique. Ce dernier est soutenu par de nombreux éléments tirés du cosmos, des scènes de vie, des expériences quotidiennes, de l'« *habitus* ». Il intègre également les symboles, les images, les signes, les codes, les métaphores, les techniques, les graphiques, les nombres et les chants entre autres. Ces éléments sont intégrés dans la culture Bayangam et trahissent l'idéologie, la philosophie et les aspirations du groupe. Leur compréhension et leur décryptage nécessitent des incursions d'autres domaines. Ces éléments ont pour missions de diffuser les savoir-être, les savoir-faire et les savoirs faire des Bayangam.

Notre effort a consisté à déchiffrer les codes informels et implicites qui matérialisent certains traits culturels de cette socioculture. Le caractère contemporain de certaines explications n'annule en rien les connaissances patrimoniales développées au sujet de ces activités physiques ludiques féminines. Les Bamiléké de l'Ouest-Cameroun ont un socle culturel commun qui est soustenu par plus de convergences que de divergences. Ce que nous dirons alors chez les Bayangam serait valable pour la majorité des sociocultures Bamiléké. Pour comprendre ces pratiques ludiques féminines Bayangam, il a fallu établir des liens avec d'autres secteurs à Bayangam et un rapport d'analogie entre les différents traits culturels. Il s'agit : des séquences de poèmes, des cérémonies et rites, des activités quotidiennes, de l'économie, de l'art culinaire, de la sculpture, de l'architecture, de la cosmogonie, du numérique, de la chromatique, de l'agriculture, de l'horloge biologique de la femme.

6.1. LES PRINCIPES DES ACTIVITES LUDIQUES DANS LA SOCIOCULTURE BAYANGAM

Dans cette partie de notre travail de recherche, il est question pour nous de prendre en compte le principe d'unité, de temps et le rapport à la réalité.

6.1.1. Principe d'unité

Le jeu et la danse sont une réalité observable à tous les niveaux de la socioculture Bamiléké en général et chez les Bayangam en particulier. Pour parler comme HUIZINGA (1990) : « *l'existence du jeu est indéniable [.....] L'existence du jeu n'est pas lié à un degré de civilisation il est un facteur de la vie culturelle* ». Bien plus, la culture ludique est liée à son contexte social. C'est pourquoi BOUZID affirme (2019 : 49) « *les caractéristiques des jeux « la logique interne » sont en correspondance avec certaines caractéristiques culturelles de la société d'accueil* ».

6.1.1.1. Unité de temps

Le temps dans le jeu et la danse n'est pas une donnée chronométrée, ni mathématique qui suit le déroulement des activités physiques ludiques. Ce sont les acteurs, les danseurs qui définissent le temps d'exécution ou la durée. Toutefois, les circonstances d'exécution vont de la pure spontanéité aux calculs les plus minutieux calqués sur l'organisation et la structuration sociale d'un groupe. MVENG (1971 :6) :

De nous dire la danse ici s'insurge contre la durée mathématique suit la loi multiple du rythme, un rythme dialectique qui disloque l'espace mathématique. La danse est humanisation de la durée. Le temps humain n'est pas une durée vide : il est le rythme, c'est-à-dire jaillissement de vie et de liberté créatrice [...].

6.1.1.2. Unité d'espace

A l'Ouest du Cameroun, les lieux d'exécution des danses ou des jeux sont réglementés. Les lieux de prestations de la danse sont de deux ordres : l'espace profane et l'espace ésotérique. Ceux-ci peuvent être investis d'un caractère sacré. C'est ce qu'on appelle la cosmisation de l'espace. Étant donné que celui-ci n'est jamais neutre, il faut que les meneurs de la manifestation la sacralisent par des procédés scénographiques codés. D'après NZOUTAP YEMPMO (2008) *Il s'agit de : la voix, la prolifération d'un chant avant le début du spectacle. Tout ceci concourt à installer les entités supérieures, à chasser les mauvais esprits et à demander la permission de piétiner l'espace de danse.* ». Il sera question de parler de l'espace dans l'exécution des jeux « *ma'a banj* » et « *gwa* », et une danse non associative « *mato'o* » chez les Bayangam.

L'espace ésotérique est un ensemble d'espaces vides sacrés tels que « *demsim* », l'espace du marché qui précède et domine la chefferie. En effet, la résidence du chef Bayangam, comme tous ceux de la région, est établie sur un terrain en pente douce. Le marché occupe la partie la plus élevée. La résidence du chef, adossée au bois sacré est la partie

la plus basse. C'est le lieu de rassemblement des populations quand il s'agit des manifestations communes au groupe. Les danses se pratiquent aussi dans ces endroits sacrés.

En ce qui concerne l'espace profane, les jeux « *ma'a banj* », le « *gwa* », et une danse non associative « *mato'o* » chez les *Bayangam* y sont exécutés. Il s'agit de tout type d'espace ou lieu pouvant permettre l'exécution de ces activités physiques : l'intérieur des maisons, les cours d'habitation ou d'école, un terrain nu où les femmes peuvent se mettre en cercle ou en rangées dans un couloir lorsque l'espace est réduit.

6.1.1.3. Rapport à la réalité

LARCHE cité par MVENG (1971 : 29), parlant des danses à l'Ouest-Cameroun déclare :

Les acteurs ne jouent pas, ils vivent les scènes qu'ils interprètent. Le mérite de ce spectacle c'est avant tout son authenticité, nous ne sommes pas au théâtre Daniel SORONO mais en pays Bamiléké de l'Ouest-Cameroun.

En effet, les danses sont les reproductions des scènes de la vie sociale. Ce rythme toujours complexe est l'âme des pratiques corporelles ludiques de l'Ouest-Cameroun. C'est une reproduction des valeurs de la société à travers le corps. Les pas des danses, les mouvements, les gestes, l'art vestimentaire, les attitudes, les sonorités, les devises, les signes et symboles, les représentations géométriques, algébriques, anthropomorphiques, zoomorphiques relèvent des activités ludiques. Ces pas permettent d'exprimer ce qui serait impossible à mettre en parole. MVENG (1971 :7) ajoute « *ce n'est pas dans les livres qu'on apprend de telles leçons. La danse négro-africaine n'est pas une leçon de gymnastique. Même l'entraînement physique ne suffit pas* ». Le corps en ce moment est un lieu de recherche et d'expérimentation de la conformité sociale. Ce corps véhicule les normes éducationnelles et socialisantes ; il parle, communique non seulement en relevant l'appartenance géographique, ethnique, où à des valeurs morales et les sentiments socio-affectifs, mais aussi en dévoilant les sentiments profonds de l'âme, des désirs secrets qui y sont ainsi scandés, rythmés. PARLEBAS (1999 :145) à ce sujet, note « *l'influence despotique des normes et des valeurs sociales sur la mise en jeu du corps* ». En clair, celui-ci est un objet de modifications, d'adjonctions, de déformation et de mutilations.

6.1.2. Les gestes dansés du « *ma'a banj* », « *mato'o* », et « *gwa* » comme synthèse des scènes de vie et des activités quotidiennes et de l'habitus chez les Bayangam

L'opérationnalisation des scènes de vies et des activités quotidiennes et les conduits types valorisées également adossées sur la parole autorisée ; se matérialisent d'entrée de jeu par quelques éléments de l'univers symbolique de la femme Bayangam.

Tableau 2 : Quelques éléments de l'univers symbolique de la femme Bayangam relatifs aux « *ma'a banj* », « *mato'o* », et « *gwa* »

Liquides	Organes sexuels marque de la maternité	stérilité et maternité	Agriculture et art culinaire	Instruments champêtres	tubercules	Volaille et Amphibien
Pluie =Eau	Les deux seins	Feu et eau Morceau de bois sec non combustible Commerce sans bénéfices	Billons et sillons	Houe plantoir	Melon	Crapaud
Lait maternel	Deux grandes lèvres du vagin	Semer pour ne pas récolter Calebasse contenant de l'eau	Espace cultivé		Taro	Couleuvre
Menstrues		Fleurir pour ne pas porter de fruit				Poule
Glaire		L'eau n'a pas séché dans la marmite à mon entrée	Crue et cuit Tendre Consommable Trop molle			
		Mauvaise cuisson effectuée par le mari				

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Tableau 3 : Quelques unités de langage de l'univers symbolique de la femme Bayangam relatifs aux « *ma'a banj* », « *mato'o* », et « *gwa* »

Instrument de musique	Directions	Chiffres	pas et gestes	Figures et formes	Oléagineux	Couleur	Beauté	cosmos
Tambour femelle	Gauche	Quatre	Cyclique	Losange	Noisette	Rouge	Ronde	terre
Chevillère	Bas		Trainé	Courbe, croix	Noix de palme	Bleu	Nature du cordon ombilical	Eau
Castagnette	Intérieur		Glissé	Cône			Mets empaqueté	Lune
	Oblique bas		Courbé	Forme rotondoïde				

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Les éléments de l'univers symbolique de la femme Bayangam sont de divers ordres. Il s'agit des liquides, des organes sexuels, de l'agriculture, de l'art culinaire, des tubercules, de la

volaille et amphibien, des instruments de musique, des directions, des chiffres, la chromatique des pas et gestes, enfin des oléagineux. Des éléments révélateurs de la société Bayangam et de l'idéologie afférente au contexte de leur mise en œuvre.

Les déclinaisons de la femme s'opérationnalisent à travers ce tableau à la fois en tant qu'épouse, mère, sœur, fille, belle-fille, belle-mère, coépouse. Et c'est à travers ces relations individuelles que le rôle et le statut de la femme en général se définissent plus précisément. Contrairement à ce que le profane pense nous dit CAMARA LAYE (1953) « *le plus souvent on imagine dérisoire le rôle de la femme africaine et il est des contrées en vérité où il est insignifiant, mais l'Afrique est grande, aussi diverse que grande* ». La vie active d'une femme à un certain âge se déroule avant tout comme épouse. Étrangère dans le lignage de son mari, elle capte individuellement son pouvoir, par son action et part les enfants qu'elle met au monde.

La mère dans le contexte Bayangam, désigne les tantes et tout ascendant féminin du côté maternel. Les frères et sœurs du même sein se désignant mutuellement par le mot (l'enfant de ma mère). De même, l'expression « les enfants de mère » sur le plan symbolique englobe en plus des enfants sortis du même ventre, tous les cousins et cousines de la lignée maternelle. La courtoisie recommande de considérer également toutes les coépouses de sa maman comme ses mères. C'est-à-dire au-delà d'un patrilignage de façade, le lien ombilical règne sans partage. Le matrilignage reste le pôle affectif de la société. Ce n'est pas un simple hasard si l'équivalent bamiléké de « mon cher » ou ma « chère » est « mu ma » c'est-à-dire l'enfant de mère.

La société Bayangam, est patrilinéaire, c'est l'homme qui détient l'autorité familiale, le pouvoir législatif et décisionnel. C'est seulement à la femme que revient le pouvoir effectif, réel, pratique et quotidien. Un sage douala de dire « *la femme était comme le sel dans la sauce qu'on ne voit pas, mais qui lui donne sa saveur* ». Les Bayangam accordent la même importance, tant à l'homme qu'à la femme. Seulement, l'adultère d'un homme est un moindre mal par rapport à celle de la femme célibataire ou mariée. Chacun à place selon la vision de cette société dans une relation de complémentarité et d'échange, et non d'interchangeabilité malgré les changements sociaux.

Tableau 4 : Qualificatifs appréciatifs et dépréciatifs de la femme calqués sur le modèle culinaire, le cordon ombilical et les savoirs-être chez les Bayangam

Ponling	Délicieux corps, succulent, appétissant, corpulente ; pour « dire belle »
Mâ pepong	Attitude, comportement consommable, cuit appréciable
Mâ tchuepong	Comportements empoisonnés, non vertueux
Pockling	Ne pas avoir du goût qui mélange tout)
Maé pock	Attitude salée, qui n'a pas cuit
Eboa téè	Trop mou au-delà du mou autorisé (femme trop passive)
A bé sok	Attitude indifférente, rester de marbre devant certaines circonstances qui mettent mal à l'aise
Piagne	Tendre, accueillante, douce, patiente
Abé poa kwé	Paresseuse, nonchalante, inactive
Tom swou	Savoir tenir la houe
Tongdjieu pong	La propreté du cordon ombilical de la potentielle belle-famille

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Le critère de choix d'une épouse, est moins la beauté physique que la renommée de son cordon ombilical de rattachement. Les expressions, les termes, les mots utilisés pour apprécier ou déprécier une femme chez les Bayangam sont empruntés dans les domaines suivants : l'art culinaire surtout au goût, à tenue la tenue de la houe, à sa forme physique (femme pleine) à la propreté du cordon ombilical de la femme. Ces qualificatifs appréciatifs ou dépréciatifs expriment les conduites types valorisées et à éviter. En plus de la manne que constitue la dot, après avoir vérifié la nature du cordon ombilical de la future belle-fille pour les parents, le mariage d'une fille est d'autant plus attendu qu'il augmente le prestige et le tissu de relations familiales. Les femmes contrairement aux hommes, obtiennent leur majorité par le jeu de mariage.

L'objectif de ce système éducatif est de préparer la femme à devenir une bonne épouse et une bonne maman. Toutes les occasions sont bonnes pour lui apprendre ou enseigner les bonnes manières ou attitudes à adopter pour gagner l'estime de la société et surtout celle de son futur mari. Le moindre écart de conduite est sévèrement réprimandé ; car c'est l'image de toute la lignée maternelle qui est en jeu. En effet, le choix d'une bonne épouse est moins fait à sa beauté physique qu'à la bonne renommée de son cordon ombilical. La femme modèle est plus appréciée chez les Bayangam que celle qui reproduit les savoirs être, les savoirs-faire et faire faire « autorisés ». De l'appréciation à l'art culinaire, « *Puong* » est un adjectif en langue glomàlà pour apprécier et exprimer ce qui est bien ou bon en rapport avec la femme.

PRADELLES DE LATOUR (1985) en examinant la société BANGWA rapporte ce qualificatif « *a bo' o poung* » tu es belle, bonne ; ces devises sont formulées à l'endroit d'un homme qui apprécie sa femme, pour manifester sa joie pendant ou après une réception, après avoir bien reçu les amis de son ami ou pour bien d'autres tâches et dans la socioculturel Bangwa. Autrefois, le « *ndjak* » avait pour objectif de transformer une fille maigrichonne en une fille potelée et charmante.

L'expression connu de tous les Bamiléké « *me ba' a mâ e* » l'homme est essentiellement son « *mâ* ». Le « *mâ* » relève de la bienséance et du comportement civique. Elle se définit pour parler comme KAMGA (2015) comme la vie et toutes les actions nécessaires à sa maintenance. En effet, des savoirs, des savoirs-être, des savoirs-faire, et des savoirs faire faire. Le bon « *mâ* » (respect des aînés et de l'autorité, actions propres faciliter la convivialité entre les membres du groupe, honnêteté, sincérité, l'amour du prochain et du travail, générosité, courtoisie, sociabilité) et le mauvais « *mâ* » (paresse, jalousie, impolitesse, mensonge, délation...).

6.2. INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE ET ETHNOMETHODOLOGIE DES UNITES DE LANGAGE DES GESTES DANSES DU « *MA'A BAND* », « *MËTO'O* », ET « *GWA* »

Tableau 5 : Célibat et cru / le mariage et cuit : traits culturels, savoirs-être et savoirs-faire chez la femme Bayangam calqués sur le modèle culinaire

Non autorisé	Autorisé
« Crue »	« Cuire »
Célibataire	Mariée
Dehors maison	Dedans maison
Retarder	Produire
Fleurir sans produire	Germer
Absence de feu	Feu +eau
Bois sec non combustible	Bois combustible avec flamme
Non consommable ; dur	Consommable ; tendre

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Les différents attributs, éloges, états et indicateurs féminins sont en majorité relatifs au cru et au cuit. La symbolique du cuit en évoquant la femme Bamiléké dans la maison et Bayangam en particulier, renvoie à quelques éléments de l'univers symbolique des femmes. L'eau, le feu, le cuit et le cru « intérieur de la maison », « extérieur de la maison », la terre, la nourriture, la lune, le côté gauche, la pluie, fierté, les vertus. Et qualifiée de « Crue » l'être

féminin célibataire à Bayangam, tel est également le cas dans la socioculture Bangwa étudiée par PRADELLES de la TOUR (1985) qui se traduit également par « *pok* » en langue *Ghomala'*. « Crue » renvoie à ce qui n'est pas encore consommable, ce qui doit-être apprêté à, ce qui doit-être préparé, pas mûr, faible, paresse, mauvais, ce qui n'est pas droit, ce qui n'est pas bien, froid, dur, ce qui n'est pas encore ramollie, prêt, consommable, avalable, mangeable. Le crue est synonyme de honte, de vices « hors de la maison ». La femme stérile Bayangam est associée à un morceau de bois sec dont la combustion s'effectue sans flamme, dont elle ne peut pas cuire. L'essence même de la femme se résume à l'art culinaire, la majorité des qualifications positives ou négatives de la femme sont tirées de l'art culinaire en particulier la texture des aliments avant ou après être passés au feu et certaines activités utilitaires. La preuve à Bayangam, un célibataire qui va chercher une épouse s'exprime en ces termes je veux celle qui fera que je n'ai plus faim. Les résultats d'une étude d'une recherche ethnographique de la société Bangwa menée de janvier 1972 à mai 1973 stipule que l'acte sexuel sera donc autorisé à condition de prendre femme dans un lignage. Le nouveau-né sera le produit d'une cuisson symbolique opérée par l'alliance contractée entre les lignages de ses parents.

La symbolique de la procréation par le verbe « cuire » avec pour ingrédients l'eau et le feu. L'eau et le feu par métaphore désigne la femme mariée à Bayangam. Le feu un symbole sexué, de la vie en commun, de l'union de l'homme et de la femme. Il signifie l'amour et l'affection. Le feu dans la symbolique a un aspect actif et sexuel. Il combine le chaud et le sec, l'humide et le froid, transmute la matière. La variation de ces combinaisons produit la variété des êtres matériels qu'il anime. Le corps purifié par la feu gagne en homogénéité, étant débarrassé de ses imperfections et saletés, le feu est fécond ; BAYARD (1973 :10 « *bien conduit, dompté, il assure la reproduction, donne des forces nouvelles, il rajeunit [...]* ; *il anéantit tout ce qui est mauvais, néfaste* ». Le verbe « cuire » chez les Bayangam symbolise la chaleur humaine et la vie. Lorsqu'une femme se marie, elle est qualifiée de cuite et est assimilée à l'eau et au feu nécessaires à la cuisson domestique, le verbe cuire /*mbi nang* / par métaphore évoque la sexualité et les enfants engendrés. Ainsi la femme-feu est indispensable à la cuisson des enfants et le proverbe *bangwa* « il n'y a pas de fumée sans feu » signifie qu'il ne peut y avoir d'enfants sans feu ». En *ghomala'a* il se dit « *a be the* » elle a cuit ce qui veut dire a accouché qui signifie littéralement elle a cuit. La stérilité est considérée comme la rupture du cordon ombilical. ONGOUM dans le poème des femmes Bamiléké, celui intitulé la femme sans enfant à la strophe 4 relate KWEMO : l'on m'avait donné à un enfant qui m'a fait cuire au feu de paille s'y étant mal pris, il a conclu que je ne pouvais pas cuire non expérimenté, il eut utilisé

un feu de « fu'nkhua ». Mon champ était labouré j'ai manqué d'ignames mères, les ignames ont pourri laissant vides les billons. Ce que l'on tait dépasse ce qu'on l'on dit, moi qui fait un commerce sans bénéfices.

La femme célibataire, qualifiée de crue et de sèche sera cuite et humectée par l'eau et le feu. Pour revenir à la femme, son changement d'état et de statut qui induira sa transformation de sa forme physique. Du « crue » au « cuit » ; du célibat au mariage, de l'anonymat au connu, à ce qui est respectable.

L'eau et le feu, deux éléments de la nature sont assimilés par métaphore à la femme chez les Bayangam. L'eau et le feu sont des catalyseurs, des neutraliseurs, modificateurs d'état. La texture interne et externe de l'aliment change, ils débarrassent, dépouillent, transforment enlèvent l'odeur cru de l'aliment ou du met, du cru et de ce qui est mauvais. Ils font passer les aliments de l'état liquide à l'état solide, du (non consommable au consommable, non mangeable au mangeable, dur au ramolli, dur au mou, liquide au solide, non comestible au-comestible, sec au mou).

Plusieurs procédés peuvent transformer, modifier l'état de ce qui est « cru », à ce qui est « cuit ». L'eau élément essentiellement féminin doit intervenir dans toutes les phases de préparation culinaire pour éliminer tout ce qui tombe sous la catégorisation de « crue ». En effet, lorsque quelque chose est « *pok* », il faut d'abord selon la nature de l'aliment le laver + peler + couper + ajouter de l'eau, puis passer au feu. Une autre possibilité serait de peler +gratter ou émietter + peler + eau +huile et passer au feu, tremper + bouillir + eau et piler + huile emballer dans les feuilles de bananier /chauffer au préalable. Gratter + Tourner + Eau + huile emballer dans les feuilles et faire cuire (chaude, ramollie, prêt, avalable mou, conciliante, souple, doux, sucré, flexible, prêt à être consommé (La femme est source de chaleur, source de tendresse).

6.2.1. Philosophie, « école » développées par le premier cycle 1 le « *ma'a banj* »

Le jeu collectif « *ma'a banj* » retrace une philosophie relative au rapport de la femme à la terre et son travail. Ce rapport tend vers un accord de l'homme avec le monde terrestre et le cosmos chez les Bamiléké de l'Ouest-Cameroun et plus précisément les Bayangam. C'est l'ABC de la grammaire de l'agriculture, une « école ». La poétique gestuelle dégage l'équilibre des saisons sèches et pluvieuses dans la croissance des plantes, elle mine la fécondité, l'accouchement, le travail, l'endurance, la persévérance, le goût de l'effort. C'est un cycle d'apprentissage où le contenu d'apprentissage à des modules suivants : travaux champêtres, alternance des saisons, semences, production, conservation, transformation des produits

agricoles, art culinaire, la santé de reproduction. La culture de la terre est symboliquement féminine. Elle est au centre de ce jeu, en tant que principale mammaire nourricière des Bayangam. Un jeu d'éducation de base qui commence à la phase pré puberté se poursuit au début de la puberté et s'achève en ce moment chez la femme. La fourchette d'âge du jeu se situe entre 6 à 13 ans. Cet âge défini le cycle 1 correspondait à envoyer autrefois les femmes en mariage. C'est pourquoi, elles étaient initiées un peu plus tôt dans les modules ci- après sont développés (cuisine, vaisselle, goût de l'effort, travaux champêtres).

6.2.2. Element principal dans le jeu « *ma'a banj* » : la pluie synonyme d'eau froide

Dans le jeu féminin «*ma'a mbang*» chez les Baynagam de l'Ouest-Cameroun les unités de langage issues de cette activité physique traduisent des principes, des normes, des démarches et une philosophie. La pluie comme l'eau est un élément symbolique important et relève du sacré. Elle assure la vie sur terre, la pluie certifie que les dieux restent propices aux vivants. KAMGA (2015 :111-112) parlant de l'eau déclare :

Les Bamiléké entretiennent avec l'eau un rapport ambivalent. L'eau courante ; ou l'eau plate symbolise la vie, la paix, la fertilité, l'amitié et l'amour, pour autant qu'elle reste froide. L'eau chaude [...] inspire la plus grande peur. Les « MKAMSI », en raison de la relation directe qu'ils entretiennent avec les divinités, reussissent pourtant à utiliser l'eau des cascades, des rivières et des lacs pour combattre la maladie. A l'inverse, dans une affaire civile ou pénale, le prévenu accusé à tort clamera son innocence en ces mots : « je ne connais que l'eau froide et j'ignore l'eau chaude ». En d'autres termes, je ne participe qu'aux actions constructives nécessaires à la paix, à la vie, au développement de l'individu et de la communauté.

L'eau symbole de la vie désigne les aliments qui sont supposés entretenir la vitalité des individus et de la communauté. Quand le lien affectif est définitivement rompu entre deux individus ou deux familles le Bamiléké dira : « Depuis belle lurette, je ne m'alimente plus à l'eau à l'eau d'un tel ou de telle famille ». L'eau fraîche ou froide intervient dans plusieurs rites de purification.

Pour parler de l'acte sexuel on emploie l'expression /*ně mat' nsě*/ qui veut dire « lancer l'eau » signifiant procréer, en d'autres termes, jeter intentionnellement l'eau. Pourquoi intentionnellement ? C'est qu'autrefois, on ne concevait pas de rapport sexuel qui ne fut motivé par le désir de procréation.

La pluie est importante dans les différentes phases des travaux champêtres .La pluie ou l'eau est un élément fécondateur de la terre. Comme le souligne BEBEY (1973:17) :

La pluie réalité féminine, naît de l'accouplement. La pluie est un instrument au service presque exclusif des femmes dont elle devient une complice fidèle. Facétieuse [...] pour favoriser l'exigence d'intimité des femmes.

C'est de la pluie que les plantes germent, bourgeonnent par analogie correspond à la naissance d'un enfant. La pluie est considérée comme actif fécondateur, fertilisateur, purificateur. Le manquement d'eau a été toujours source d'angoisse. L'eau fait également allusion aux problèmes d'énurésie, de frigidity, de stérilité, de perte de désir, d'identité et de reconnaissance. Le symbole de la fertilité, de l'éjaculation, du profit, de la richesse et de la réussite, la pureté la propreté. BEBEY (1973 : 17) souligne à Douala, tout le monde sait fabriquer la pluie » grâce à une alchimie : « *il suffit de bruler un peu de sel, et aussitôt le ciel déclenche comme au temps de l'Arche de Noé.* ». A Bayangam c'est plutôt comme le souligne NOTUE (1988 :456) : « *une des spécialités des « mkem » de la confrérie « ku'ngang » c'est « le maître de la pluie manipule les « eaux » du ciel pour le bien être des hommes* » opices aux vivants. La symbolique de l'eau est principalement féminine (l'eau maternelle et l'eau féminine). La pluie qui produit l'eau féconde indispensable dans les différentes phases des travaux Elle est »

6.2.2.1. « *pie wo ma'a banj* » veut dire littéralement allons « jeter la pluie intentionnellement » : modèles d'exploitation agricole et savoirs-être.

« *Pie wo ma'a banj* » jeter intentionnellement la pluie, où ?, quand ?, comment ? Et pourquoi ? Avec quoi ? À y regarder de tout près contextuellement cette expression se traduit par l'« alternance des saisons » même si le terme pluie est mis en exergue, il ressort qu'on fait allusion à la saison pluvieuse en ce sens que seulement la saison de pluie constitue un problème pour la germination et la croissance des plantes. L'alternance de saisons fait produire, pousser, rendre consommable et mangeable. Les plantes ont besoin de l'alternance des saisons pour grandir, s'élever vers le haut.

La pluie symbole de ce qui descend en terre est aussi la fertilité. Couleur bleue celle du ciel a un rapport avec l'au-delà, le monde invisible. Il symbolise le deuil et est l'expression du surnaturel, des forces de l'esprit. Couleur royale, style bleue indigo reste un élément fondamental de la symbolique du « *ndop* ». L'étoffe « *ndop* » est susceptible de provoquer la pluie. Le « *yim* » plante rare et puissance est liée à cette puissance « *king* » que possède le « *ndop* ». Selon (PERROIS et NOTUE 1997 :167) « *dans le contexte du rite kè, le bleu est*

l'expression du surnaturel et des forces de l'esprit. Il est aussi le symbole du ciel et de ce fait est associé à la pluie ».

S'agissant de l'instance juridique, chez les Bamiléké, et particulièrement chez les Bayangam la parole qui trompe est la parole sèche « *jup* », la parole mensongère permet de cacher de dissimuler. Elle s'oppose à la parole humide, à la température de l'eau de pluie est une parole productive et féconde « ce qui remplit le cœur de l'homme » ; celle qui fait du bien car elle peut être féconde pour l'individu qui la reçoit.

6.2.2.2. Démarche pour le lancement intentionnel de la pluie dans le jeu « *ma'a banɲ* » par les femmes de 6 à 13 ans

Cette démarche est ponctuée par 7 phases, toutefois, le trajet de la pluie se fait de deux manières (haut-bas) avec les variantes oblique haut-oblique bas.

Le numéro 1 (surface ou espace de terre non cultivé situé en haut ou en bas géographiquement parlant), le numéro 2 (instruments de travail, mains, houe et plantoir), le numéro 3 (interactions du pied gauche et du pied droit), le numéro 4 (lancer du membre inférieur opposé de la meneuse et la joueuse en direction opposée, en oblique bas à partir des sursauts avant et arrière, haut-bas, droite-gauche, gauche-droite. le numéro 5, (Le prolongement du trajet parallèle du lancer membre inférieur de la paire meneuse-joueuse en leur extrémité). Le numéro 6 (battements des mains). Le numéro 7 (démarche contraire au stade 4).

Il est question au départ d'une surface ou d'un espace de terre situé en haut ou en bas cultivé l'année précédente. Il est par analogie assimilé à la femme. Tel est également le cas dans la société Nkako. Selon COPET-ROUGIER (1985) l'espace cultivé est féminin et se distingue de la brousse (forêt ou savane) exclusivité de l'homme.

Les joueuses sont assimilées aux sillons, à la houe, à la surface de terre à cultiver qui doit être transformé en billons pendant la période de labour des champs tandis que la meneuse est assimilée aux sillons, au plantoir et à la direction de travail. L'action cyclique et répétitive de la même chorégraphie pour cultiver la terre à Bayangam à l'aide des avant-pieds mimant la position de la houe et du plantoir tout en symbolisant leurs actions. Les gestes dansés soient continués ou entrecoupés par la paire joueuse (houe) et la meneuse (planoir) qui déclenche soit la pluie (lente, saccadée, fluide, interrompue, torrentielle ou le soleil) soit le soleil. Il s'agit de l'action cyclique simultanée du pied gauche et droit de la paire effectuant à l'aide des avant-pieds des sursauts avant et arrière, haut-bas, à gauche (côté féminin) et à droite (côté masculin). Ils représentent les quatre points cardinaux correspondant à l'itinéraire

emprunté par la pluie. Ils symbolisent le croisement des routes, la division de l'espace. Ces trajets et directions décrivent également une courbe au sol, symboles de la féminité.

Les schémas graphiques, et chorégraphiques, les rythmes, les claquements des mains, la voix des femmes, certaines activités quotidiennes et les arts se côtoient pendant la culture de la terre. Bien plus, les lignes parallèles, les sursauts, trajets, directions dans le jeu « *ma'a banɲ* » sont des unités de décryptage de la société Bayangam. Les parties ressemblant à la rigole appelées sillons vont devenir billons en la remplissant par le jeu de pied de la paire (joueuse-meneuse) et en la rendant molle l'espace de jeu individuel et collectif de façon parallèle et rectiligne et de manière cadencée. Pour ce faire, elles doivent remuer la terre, partout de manière cadencée avec la houe à partir des gestes lancés. Comme le dit OWONA (1997 :277) « à l'image de l'ensemble des outils utilisés en Afrique leur utilisation normale se fait selon un geste « lancé » fort différent du geste « poussée » qui correspond à l'utilisation de la bêche ou du strident » en occident ». Et le « gne » sorte de plantoir utilisé uniquement par les femmes pour mettre en terre les graines, déterrer les produits de la récolte. Les claquements des mains avec la meneuse et la joueuse correspondent, au transit d'un billon à un autre, à la germination, aux bruits de la vie, à la croissance des plantes qui est acclamée. C'est chaque joueuse qui donne le rythme la vitesse et l'intensité qui permettent de construire un billon et achever une surface à cultiver. Après avoir mis les graines en terre elle doit marquer une pause, il faut attendre leur germination, pour sarcler le champ et enfin récolter.

6.2.2.3. Eau de pluie socle du jeu « *ma'a banɲ* » : morale et « école » ; élément féconder, vivificateur, déculpateur, de récupération et de paix

L'eau est l'un des quatre éléments de la nature, elle est le principe fécond de toutes choses : nourrit la terre avec tous ses habitants, hommes plantes et animaux. L'eau c'est la vie, car elle occupe une grande place dans la vie humaine. Au-delà de l'eau, pour se désaltérer, respirer, se réchauffer et se nourrir ; Elle se révèle en général comme symbole de fécondité et d'abondance universelle, de renaissance et de renouvellement spirituel. Synonyme de pureté, d'abondance, de fertilité, de bénédiction, l'eau ou la pluie évoque les corvées domestiques, et alimentant en eau les foyers. Voir une averse rapide doit précéder un évènement, pendant ou après augure chez les Bayangam un dénouement prospère un heureux.

L'eau est le symbole de la fertilité et de la paix. Pour se décupler, le Bamiléké récite presque machinalement cette formule usuelle « *ghè djiè dae schwe wiwii* » ; « je ne connais que l'eau fraîche ». Cela signifie que je n'ai jamais volé, menti, spolié les biens d'autrui, tué, trahi, failli à mes obligations vis-à-vis de mon prochain. Je suis une victime innocente. Contrairement

à l'eau chaude. Les parjures à ce serment s'exposent aux châtiments de Dieu, « Si » le dispensateur de l'eau fraîche. La parole humide est bienfaisante, elle bénit et elle est féconde. Les phrases usuelles « *je n'utilise que de l'eau fraîche* », pour dire le rôle de la pluie synonyme de l'eau est par analogie associé à celui du sperme de l'homme qui féconde la femme. En effet, l'eau vient ramollir le sol, arroser les semences et les plants mis en terre pour les vivifier. « *Qu'on couille ta mère sans eau sans éjaculer* », pour reprendre l'expression de PRADELLES DE LATOUR (1985 :359). Injure forte, sanglante, presque irréparable dans laquelle le coït perd tout son sens par rapport à la procréation, puisque le prestige d'une famille, sa place dans la hiérarchie sociale dépendra essentiellement.

C'est sous forme de pluie que l'eau se révèle plus favorable. Synonyme de pureté, d'abondance, de fertilité, de bénédiction, la présence de la pluie certifie que les dieux restent propices aux vivants BEBEY (1973 : 39). Ses gouttes fines, à l'exemple des graines de riz qu'on répand sur des jeunes mariés, annoncent une union fructueuse. La pluie précède encore l'apparition éphémère, mais combien célébrée des « *mbéa-towé* », crevettes des mers, véritables voix des oracles que sont les « *mengu* » ou sirènes en réponse épisodique aux requêtes formulées ou implicites des riverains. La pluie ainsi force les mânes protecteurs à manifester leur participation bénéfique aux entreprises de leurs descendants. Elle augure chez les Dwala un évènement prospère ou son heureuse réalisation ; d'où le désir de ces derniers de voir une averse rapide présider les actes capitaux de leur existence.

6.2.2.4. Eléments accompagnateurs dans le jeu

Dans le jeu féminin « *ma'a banj* » plusieurs éléments sont relatifs aux (cosmos, instruments champêtres, directions, axes, gestes et formes). Ils complètent et donnent sens au jeu. Il s'agit entre autres de : la terre, la houe, le plantoir, la jambe gauche et droite, les battements de mains, les arrêts, les silences, les flexions et extensions, les sauts, les axes haut-bas, oblique haut, oblique bas, directions avant-arrière, gauche-droite, losanges.

Tableau 6 : Linéaire même saison : improproductif, stérile et dichotomie alternance des saisons : productif et croissance

Jeter Linéaire de la même jambe par la joueuse et la meneuse (=même saison)	Jeter opposé des différentes jambes par la meneuse et la joueuse saisons différentes
Meneuse : billon et plantoir	Joueuse : billon et houe
Jambe gauche saison pluvieuse	Jambe droite saison sèche
Jambe gauche : la femme	Jambe droite : homme
Harmonie : arrêt, silence, mort, obstacle, difficulté	Disharmonie : continue, ininterrompu, floraison, vie, bourgeons
Consonance temps d'arrêt échec	Dissonance sans relâche, victoire
Homosexualité	Hétérosexualité

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Le lancer identique linéaire du même membre inférieur meneuse-joueuse est par analogie synonyme de non floraison, absence de germination, mort des plantes, saison sèche prolongé, de pauses et repos, difficultés à expulser l'enfant pour la femme. Des unités qui matérialisent les arrêts, les silences, engendrés par la même saison). Par contre le jeter opposé des membres inférieurs différents et accompagnement des battements de mains sont les symboles des signes de la vie, du crépitement de la pluie qui conduit à l'acclamation de la floraison des plantes, de la germination, des pleurs d'un nouveau-né, de la présence humaine et du bruit des plantes et des arbres. Cette graphie est le produit symbolique du croisement entre l'homme et la femme représentant respectivement le pied droit et le pied gauche qui donnent symboliquement naissance aux plantes, aux bourgeons et aux feuilles.

6.2.2.5. Rapport entre l'âge puberte (13 ans) et l'arrêt du jeu « *ma'a banj* » par la femme Bayangam

La deuxième transformation de la stature féminine commence dès l'âge de 11 ans et s'achève à 13 ans. Dans la socioculture Bayangam les femmes à partir de cet âge s'autoéliminent au jeu « *ma'a banj* », elles décident de ne plus jouer. Cela s'explique par le fait que $1 + 3$, égale 4 et ce chiffre quatre représente (les deux seins et les deux grandes lèvres inférieures) symbole de la femme. Les seins sont symboles par excellence de la fertilité et le processus vers la marche pour « l'intérieur de la maison » où elle va bientôt cuire. Cette phase déclenche pour la majorité automatiquement les liquides suivants (menstrues, glaire). C'est à cet âge que la quasi-totalité des femmes ont déjà les menstrues. Ils sont exclus du sacré

lorsqu'on est impur on ne doit plus toucher l'assiette de la pluie appelé «*kinmbang*», à partir des sauts verticaux de peur de la souiller et par conséquent empêcher la germination et la croissance des plantes en hauteur et en largeur. Les menstrues s'écoulent par le vagin, organe sexuelle sacré, tout comme la grossesse d'où les interdits pendant ces phases. En effet, il est impensable de féconder, croître et vivifier les semences avec le mélange pluie et sang. L'eau élément principal et actif fécondateur de la terre dans le jeu «*ma'a banɲ* » contenu dans l'assiette de la pluie associée encore au sacrée et ne se mélange pas avec le sang pour féconder la terre. C'est pourquoi l'être féminin ne joue plus au «*ma'a banɲ* » à 13 ans ; elle abandonne entièrement. L'autoélimination à cet âge, est un comportement qui est défini par la norme. Il ne s'agit pas de la routine c'est un type de conduite valorisée débouchant sur la gestion symbolique des rôles et des statuts qu'elle occupe à cet âge.

Le «*ma'a banɲ* » ne se pratique plus à l'adolescence ou à l'âge adulte parce que toutes les connaissances reçues dans le cadre de ce jeu conditionne l'essence même de la femme Bayangam. Le registre féminin s'adosse essentiellement sur la nourriture et autour du vocable maison, qui ne doit pas être considéré ici seulement comme bâtiment physique, mais un ensemble des savoirs – faire et savoirs- être associés au sexe féminin. La femme jeune aurait appris déjà à préparer, à cultiver, elle peut maintenant entrer dans le cycle 2 qui est le «*met'o*» relatif à la procréation.

6.2.3. Relations couleur rouge, terre, femme et accessoires de danse dans le jeu «*ma'a banɲ* »

- **Terre nourricière à *Bayangam* ; couleur rouge symbole de la maternité**

Pour DONGMO (1990 :150) : C'est à la femme que revient la production agricole proprement dite : préparation du sol notamment la construction des billons, semailles, sarclage et récolte. Ainsi, c'est le travail féminin qui assure l'alimentation de la famille.

En effet, les femmes elles s'occupent des travaux champêtres et des récoltes. Les femmes s'occupent des cultures telles que le maïs, le haricot, les pommes... Ces taches leur sont assignées par la société chez les Bayangam la terre a une connotation féminine qui fait cuire, germer, produire, sortir de terre. La femme qui cultive est à la fois mère génitrice et la terre *assimilée* à elle mère nourricière. La société Bamiléké a attribué aux femmes la responsabilité de la production vivrière en accord avec leur rôle dans la reproduction sexuelle.

TOUKAM (2010 : 9) : déclare en ses propos :

La division sexuelle du travail principe fondamental qui caractérisait ces sociétés attribuait aux femmes la responsabilité de la production vivrière en lien avec leur rôle dans la reproduction sexuelle. Rôle essentiel des femmes dans la production alimentaire et familiale.

Le rouge, couleur ocre de la terre à Bayangam, englobe le violet, l'orange, le bordeaux, le jaune et toutes les nuances de ces couleurs de base. Selon les propos de KAMGA (2015)

A l'image de la terre nourricière c'est la couleur de la gaieté. Avant l'arrivée des comestibles industriels, les femmes enlevaient les cellules mortes avec une poudre rouge pour rendre la peau claire et pendant les périodes de réclusion. Cette poudre appelée « *phe* » est utilisée dans les cultes aux ancêtres pour les faire briller les concernés sur terre et booster leur réussite. Elle est également utilisée dans le nettoyage des trompes de la femme. Les plumes de couleur qui ornent la couronne « *ke teng* » attribut par excellence de la magnificence royale sont de couleur rouge et violette. Dans le cas du kené les chapeaux de danse sont de couleur rouge, les ceintures de danse dans le « *tso* » et « *wouop* » sont de couleur rouge.

La couleur rouge est celle de la poudre d'acajou et de l'huile rouge symbole de la maternité. Ce mélange qui est enduit sur le nouveau chef pendant son intronisation symbolise la puissance, mais surtout la renaissance en la personne défunt et plus précisément de l'ancêtre fondateur cette renaissance est comparée à celle du « soleil » qui meurt.

La terre et la femme DACO (1977) ont fait l'objet d'une association d'idées. Symbole de la féminité et de la fécondité, la terre est couramment représenté comme la terre mère, la terre maternelle, la terre génitrice. Il est présenté dans la mythologie universelle, le Ciel et la Terre forment un couple divin : le Ciel « féconde » la terre au moyen de la pluie. Passive, mais fécondée après avoir été labourée par le phallus, la terre produit une abondance des formes vivantes. On peut dire avec MICEA ELIADE (1953 :220) que la terre :

Ne connaît point de repos ; son destin est d'engendrer sans cesse de donner forme et vie à tout ce qui retourne en elle inerte et stérile [...] la manifestation vitale a eu lieu grâce à la fécondité de la terre ; toute forme naît d'elle, vivante, et retourne à elle au moment où la part de vie qui lui avait été assignée est épuisée ; y retourne pour renaître ; mais avant de renaître, pour se reposer, se purifier, se régénérer. Selon certaines peuplades, la terre est le ventre maternel dont sont sortis les hommes.

Elle est la matrice qui symbolise la manifestation, la fécondité de la nature et de la femme.

6.2.4. Gestes dansés dirigés à gauche et à droite : complémentarité entre la femme et l'homme « *ma'a banj* », « *mato'o* », et « *gwa* »

A Bayangam, le côté droit est masculin et le côté gauche féminin. Ce dernier est le plus important, le plus fort, et la famille maternelle est la symbolique de la femme. Tels sont les cas des Duala et Mkako. Pour ce qui est des Duala, MBONJI EDJENGUELE faisant

allusion au symbolisme de l'espace et le temps (1983 :114) souligne que « *la femme, elle se rattache à la gauche, la famille maternelle* ». Chez les Mkako étudié et présenté par COPET-ROUGIER (1985 :168) s'expliquent ainsi :

Les ancêtres » racontent-ils, « disaient que le monde et ses éléments se séparent en deux : le côté droit le plus important et le plus fort, et le côté gauche ; le premier est masculin et le second est féminin ».Le côté droit, c'est aussi ce qui est fort, c'est pourquoi le dur, le ferme, éléments masculins, sont les antonymes du tendre, féminin.

La danse « *mato'o* » s'exécute à l'aide du pied gauche en grande partie, le pied droit servant d'avancer et rechercher le juste milieu, de la complémentarité l'équilibre. Nous comprenons pourquoi, les hommes accompagnent les femmes dans cette danse. Par contre, dans le « *gwa* » et le « *ma'a banj* » les deux jambes travaillent simultanément.

Les représentations symboliques de la femme auxquelles donnent lieu ces éléments sauvegardent et camouflent une certaine éthique sociopolitique, une morale, des valeurs et des savoirs féminins et par ricochet de la société tout court.

Tableau 7 : Haut et bas dualité spatiale, savoirs -être et savoirs-faire. Dans les activités physiques « *ma'a banj* », « *mato'o* », et « *gwa*»

« Haut »	« Bas »
Profane	ancêtres, être suprême
Sécheresse	Humidité
Stérile	Fécondité, naissance
Morceau de bois sec	Deux lèvres inférieures
Impraticable	Praticable
Affaire profane	Affaire sacrée
Brousse	Marigot
Manque	Abondance
Parole improductive, stérile	Parole productrice, féconde
Espace profane	Espace sacré

Source : DOMKAM Berlande Josiane

Dans la mise en scène du « *gwa* », la meneuse est manipulée aidé et paradé d'abord à partir de ses appuis pédestres par les joueuses, vers le bas en position fléchie ou semi fléchie c'est l'intervention des ancêtres (ils sont censés vivre sous la terre) ; sources fécondes et des bénédictions dans les activités génératrices de revenus. Ensuite dans la suite de la chorégraphie, elle est détachée de cette terre pour le haut à partir d'un axe vertical. Cet itinéraire bas-haut et

haut-bas est significatif. Vers le haut cela signifie la rencontre avec les difficultés. Chez les Bayangam lors de l'apparition de la nouvelle lune, le croissant peut avoir ses « cornes » en haut ou en bas. Dans le premier cas, « la chance échappe à la chefferie et il faut prendre des dispositions préventives » ; dans le second, c'est une période faste qui débute.

Recueils de 1965 à 1977 auprès des femmes Bamiléké de l'Ouest-Cameroun par ONGOUM La femme sans enfants « que bonne être maman je suis un morceau de bois sec ». En effet, le fonkwa est une souche de bambou raphia qui fournit un bois dont la combustion s'effectue sans femme tout en dégageant une forte chaleur poèmes de femmes bamilékés ; On ne se mari pour avoir des enfants comme on fait du négoce pour avoir des bénéfices ; moi qui n'ai pas d'enfants dans mon ménage, je fais un commerce sans bénéfices. Mieux vaut-être en manque d'une berceuse qu'en manque d'enfants.

A Bayangam, les termes « *mwala'sisi* » (« le serviteur d'en bas ») et « *mwala'akak* » « le serviteur d'en haut » font référence à la partie basse du « *tsè* » (chefferie), la zone sacrée. Et à la partie haute, la zone des affaires profanes. Chez les Mkako de l'Est-Cameroun étudié par COPET-ROUGIER (1985), l'espace est divisée en une dichotomie sexuelle, qui sous-tend l'univers des représentations. Le haut masculin, s'oppose au bas, féminin ainsi dans le conte relatif à la première rencontre des hommes et des femmes, ces derniers vivaient dans un village-caverne sous la terre ; tandis que, le village des hommes se trouvait au-dessus. De même la coutume veut que l'on dorme vers le haut, c'est-à-dire, vers le Nord ou l'Est, parce que la chance et les bonnes choses ne peuvent venir des directions opposées, à savoir : « là où le soleil se couche » ou bien « vers où coule l'eau ». Ces formes d'expression se mêlent aux formes, aux techniques corporelles et d'art pour traduire les messages des hommes.

6.2.5. Symbolisme de l'affrontement cyclique des phases agricoles pour atteindre la norme, la performance et le progrès

L'affrontement cyclique de la terre par le modèle cyclique travail-repos dans un environnement de montagnes et de pentes (labours, des récoltes et des semis). La gestuelle cyclique des membres inférieurs accompagnés des battements de main sont des unités de langage. Affrontement cyclique de face ou de profil de proximité de la terre pour la rendre molle et exploitable. Il faut attaquer, affronter la terre pour la rendre meilleur, car c'est la source de vie. La compétition et l'affrontement sont porteurs des conditions de performance, de progrès et de l'intériorisation de la norme. Les interactions cycliques entre la joueuse (houe) et meneuse (plantoir) y participent. Le respect scrupuleux de ces phases dans le temps cyclique donne la victoire, la croissance harmonieuse des produits agricoles dont la récolte sera réalisée

en qualité et en quantité. L'utilisation cyclique de la houe reflète les indicateurs des mois de l'année. En effet, les pieds gauches et droites de la meneuse et la joueuse par leur chorégraphie ramollissent la terre, forment les billons pour la préparer à accueillir des semences, en faisant appel à la pluie ou au soleil. Le jeu de la paire symbolisé par l'horloge biologique de la femme permettent de situer les phases suivantes de cet affrontement symbolique d'une part : sarcler, labourer, former les billons, semer, désherber, récolter, transformer les produits de la récolte. D'autre part, lutter pour éviter de lancer le même pied par la paire qui signifie arrêt de la chorégraphie, difficulté obstacle, identification du travail à faire avant de continuer. La joueuse ou la meneuse s'est butée à une pierre, un arbre, un obstacle qu'il faut contourner ou déplacer de son périmètre d'action. A cet effet, les mains et les pieds se mobilisent pour écarter ces difficultés, d'où le silence la pause obligatoire : complexe (pluie-pluie) ou (soleil-soleil), l'accouplement homme-homme, qui est contre nature chez les Bayangam. Par analogie, une succession des saisons pluvieuses endommage les graines mises en terre dans la mesure où ; il n'engendre pas la vie assimilé à la germination, au fleurissement à la croissance en hauteur et en largeur afin que la récolte de la meneuse soit très fructueuse. Celle-ci, monte plus haut avec les sauts verticaux pour présenter son désir par rapport à la taille de ses plantes et à la quantité des récoltes. Elle souhaiterait que sa récolte surplombe celle des autres filles. C'est pourquoi, elle va très haut dans son saut vertical. Cela suppose également beaucoup de retombés économiques. Le repos intervient pour le changement de lieu, de rôles, de place, ou de statut soit de la meneuse ou la joueuse qui correspondent à la pause pour engager (la fin de la construction d'un nouveau billon, soit à l'attente de la floraison des plantes ou la récolte) .« *Celui qui va régulièrement au champ n'est pas un paresseux, même s'il ne fait pas grand-chose au champ quotidiennement la constance est une vertu. Le serpent qui vit à un endroit n'avale rien, il faut explorer plusieurs lieux pour espérer trouver le trésor* ». ONGOUM (1965-1976) poème Bamiléké.

6.2.6. Matérialisation de la fécondation, la parturition, productivité et la santé de reproduction dans les jeux « *ma'a bany* », « *mato'o* »

Billons, cônes, eau, losanges, et action du plantoir : Remuer la terre, la dépouiller d'herbes, élaguer les obstacles, et autres encombrements qui pourraient empêcher que la femme conçoive en nettoyant ces organes reproducteurs. Comme à l'horizon et dans son intérieur à y regarder l'espace est aéré, claire, propre, engraisser par les techniques l'écobuage (à ensevelir les herbes) en vue du billonnage (formation des billons) avec la houe élément féminin est terminé pour obtenir un espace cultivé, qui par analogie associé à la femme dont le billon

représente son ventre. Le pouvoir féminin, détentrice du secret de la création ; la paire joueuse et meneuse permet de former un billon. La femme est associée à la chaleur pendant la période féconde dont l'eau de l'homme vient s'associer pour équilibrer le milieu intérieur c'est-à-dire le PH ; le complément qui permet la reproduction. En clair, il est le produit d'une naissance symbolique entre la femme et l'homme par référence à la gauche et à la droite. Le billon, la partie surmontée comme une bosse, symbolise le ventre de la femme qui fait cuir, germer, produire, sortir de terre possèdent des référents symboliques qui ont des connotations féminines. Les sillons précèdent les billons, en effet, dans le jeu « *ma'a banη* », les gestes dansés des membres inférieurs de la paire (meneuse-joueuse) miment les deux techniques l'écobuage (à ensevelir les herbes) en vue du billonnage (formation des billons) qui restent des pratiques en valeur à l'Ouest-Cameroun. TOUKAM (2008 : 21) nous explique le pourquoi en ces termes : « *Ces techniques agricoles conviennent en effet aux régions montagneuses : le billonnage combat l'érosion du sol* »

Cette phase consiste à débarrasser la femme de ces impuretés qui peuvent empêcher qu'elle porte une grossesse. Ce résultat est obtenu par La graphie et la forme des cônes, des losanges. En effet, l'angle jambe-cuisse associé aux genoux arrondis, pieds orientés vers l'extérieur, talons vers l'intérieur matérialisent une figure le losange. Celle-ci, représente la femme, symbole de la procréation et de la fécondité. Les losanges symbolisent les organes de reproduction femelles. Le fluide dans le losange est associé à la procréation, à la génitrice de la vie. Cette figure représente la position de la joueuse ou de la meneuse en parturition. Le prolongement des extrémités d'un billon balisé par le pied gauche et droit de la paire qui forme un cône modèle des toitures qui symbolisent les deux seins de la femme en période féconde. La graphie de ces membres inférieurs présente un cône inversé reproduit par. Celui-ci représente l'assiette de la pluie dont les précipitations peuvent être lentes, saccadées, fluides, interrompues selon les capacités physiques et physiologiques de chacune. Ici tous les sens sont mobilisés. Les deux membres inférieurs ramollissent la terre pour accueillir les semences à l'aide du phallus qui engrosse facilement la terre. Il faudrait assurer la croissance des plantes avec le sarclage et le renforcement de la terre sous les plantes correspond à la phase travail-repos. Par analogie correspond aux problèmes d'hygiène et de soins de la femme enceinte afin d'éviter les morts nés et des enfants avec des handicaps pendant l'accouchement. Passée cette étape après un certain temps, l'enfant naitra et cette métaphore correspond à la récolte entendue ici comme. L'enfant est accouché en déterrants en période de récolte les pommes, les arachides,

le manioc ou les ignames jaunes. Par analogie, cette phase correspond à la femme en parturition dont le même plantoir l'aide à expulser l'enfant c'est-à-dire les produits de la récolte

La fécondation se produit par le banal plantoir outil agricole utilisé par la cultivatrice. Il symbolise par le choix artistique de la forme de son manche spécifique sculpté sous la forme le Phallus. Le sexe viril par lequel la terre est régulièrement engrossée en semant et en plantant. Autant chez les Bayangam, la femme est la chaleur qui vient réchauffer l'homme. Celui-ci, est le complément qui permet la reproduction. L'objet possède dans certaines conditions une âme et une personnalité Le plantoir correspondant au phallus par symbolisme ; élément masculin champêtre qui intervient Pour engrosser la terre ; c'est-à-dire mettre les graines ou les plants en terre et déterrer d'autres produits de la récolte en maturité associé aux enfants par analogie. Il est tenu debout par la main de la femme en axe vertical dont la forme et sa symbolique sont assimilées à l'érection de la verge de l'homme. Cette main qui tient le phallus signifie que les femmes tiennent les hommes dans leurs mains. Un instrument champêtre féminin qui rappelle en toute subtilité aux femmes qu'elles tiennent les hommes dans leurs mains.... L'eau de la pluie intervient pour ramollir les billons et faciliter l'action du phallus, faire germer les plantes et grandir le fœtus. Le trajet de la pluie suit un axe vertical de haut en bas et des directions allant en oblique haut à oblique bas comme le trajet et les directions associées au rythme qui fécondent la terre à l'exemple du plantoir qui engrosse. Les billons nous permettent d'estimer la récolte.

Pour que la femme cuise, l'homme doit faire descendre sa verge dans le vagin de la femme qui représente le plantoir dont la forme est assimilée au phallus où il doit puiser de l'eau pour féconder la femme. C'est pourquoi le plantoir est enfoui dans le billon pour engrosser la terre correspondant à la pénétration et l'éjaculation. Les pieds de la paire lancés en direction oblique bas, est le lieu où réside l'eau, un lieu humide, fécond. Dans la tradition *Bayangam* l'eau se trouve en bas des collines, des montagnes d'où sortent les enfants, où se trouve l'eau qui, aide à féconder, germer à grandir. Il faut côtoyer l'axe vertical effectuer le saut vers le haut, pour côtoyer le ciel « *kinmbang* » c'est-à-dire « l'assiette de la pluie » pour que sa production soit plus volumineuse que les autres joueuses. Le manquement de l'eau a toujours été par l'homme source d'angoisse. Le milieu intérieur du billon est déséquilibré et peut plutôt étouffer la germination et la floraison des plantes. C'est pourquoi, et le rôle de l'eau ou de la pluie arrive pour équilibrer le milieu intérieur et faire cuire, germer, produire, sortir, de terre les plantes de la terre, gestation-planning .L'eau se trouve en contre bas et en descendant comparable au vagin de la forme d'entonnoir. L'absence d'eau fait également allusion aux

problèmes sexuels, d'énurésie, de frigidity, de stérilité, de perte de désir. Sa présence marque l'identité et la reconnaissance.

TOUKAM (2008 : 35) :

Le peuple Bamiléké a gardé la force cosmique que peut provoquer une pyramide sur les esprits de l'univers [...] Les Bamiléké ne garderont des pyramides la force invisible que leurs images dégagent.

Les arrêts et les silences le jeter linéaire de la même jambe d'avec la meneuse et la joueuse marque le repos. En rapport avec la gestation de la femme, ils correspondent aux difficultés à expulser le bébé. Le bruit des battements de mains est synonyme de vie, associée par analogie à la fécondation, à la croissance des plantes vers le haut et en largeur. Elle est assimilée également au bruit de l'assiette de par les sauts verticaux pour féconder la terre dont la houe a ramolli au premier degré.

Le sillon et l'espace des naissances chez la femme Bayangam. La permutation sillon-billon ou billon-sillon correspond à l'espace des naissances. La santé de reproduction en rapport avec le billon qui devient sillon l'année suivante empêche que la femme accouche d'un mort-né ou faire une fausse couche ou alors donner naissance à un enfant d'une santé très fragile.

S'agissant des gestes dansés du « *məto'o* » qui signifie « Quelqu'un qui commence », les premiers pas d'un être humain selon l'ordre chronologique après avoir terminé le stade le « *ma'a banɲ* », la femme est à mesure de concevoir. C'est alors qu'intervient le cycle 2 « *məto'o* » : cycle de reproduction de la femme. La matérialisation du losange par le pied gauche la femme dans la danse « *məto'o* »

6.2.7. Représentation zoomorphique, de la protection, la fécondité la procréation et la fructification chez les Bayangam

Le crapaud « *tetuou'o* » et la couleuvre « *moubiep nye* ». Sont des protecteurs et symboles de la fertilité chez les Bayangam. L'art Bamiléké présente ces animaux inoffensifs dans le rôle de protecteur d'enfants, en tant que totem collectif. Ces deux reptiles sont également appelés fils de Dieu. Comme le verre de terre possède un corps parfaitement lisse, sans écailles, ni aspérités. Ces qualités d'innocence et de pureté ont sans doute prévalu pour le choix de ces totems. Un interdit existe à cet effet, une femme doit éviter de les blesser pendant les travaux champêtres. Les serpents chez qui, on attribue de nombreux pouvoirs sont craints et vénérés chez les Bamiléké. Ils sont omniprésents dans la vie sociale. Selon ELIADE

(1949 : 150), « *ce reptile chez les Bamiléké, est censé fertiliser la terre, provoquer la pluie qui permet aux plantes de pousser* », une espèce de serpent appelé « *kamnok* » à qui il est attribué certaines pluies fines. Le serpent python est surnommé « *mbem-mu* » ce qui signifie celui qui confère l'enfant. Il s'agit d'une espèce bien connue et non de tous les serpents. C'est pourquoi, OBENGA (1985 :169) « *un peu partout en zone bantou, le python (sebae) symbolise la fertilité, la fécondité, la richesse, l'abondance* ». Le chef Bamiléké est un homme serpent, son double « *pi* », protecteur du « *gung* » et qui confère à celui-ci, le pouvoir de fertiliser le sol.

6.2.8. Actions spatiales et disposition des joueuses : un exemple de mobilisation, d'aide, de solidarité et de reproduction sociale

Les actions spatiales et la disposition des joueuses dans les jeux collectifs «*ma'a mbang*» et «*gwa*» et la danse «*mato'o*» se déclinent comme suit : se rencontrer, se séparer, se croiser, rester ensemble, se rapprocher). Seul ou couplé ces éléments constituent un moyen de lutter contre soi-même, de se mettre à l'épreuve et de se situer par rapport aux autres femmes. Les gestes dansés des femmes miment la lutte pour atteindre un objectif, une norme culturelle contre une ou plusieurs autres personnes ou contre elle-même. Ces formes d'expressions se mêlent aux techniques corporelles, aux activités quotidiennes et aux scènes de vie pour traduire le message d'Hommes.

La stratification sociale est matérialisée par la disposition des joueuses en arc de cercle ou en curviligne. Cette formation en forme de croissant présente une forme de stratification sociale qui va permettre à la meneuse d'être le chef de groupe, être en tête d'un groupe et se retrouver également plus tard avec les mêmes membres comme exécutant après avoir perdu son rôle de leader ou de chef.

La solidarité, l'entraide et la mobilisation se dégagent également de la disposition des femmes contre épaules formant ainsi un bouclier, un bloc, une corde, une chaîne. Ne dit-on pas le plus souvent l'union fait la force à travers la participation et le rôle effectif joué par chacune d'elle au bien-être du groupe et au développement de la société Bayangam. Les devoirs et les obligations accomplis par chaque membre simultanément pour perpétuer la structure sociale et la reproduction sociale.

6.2.8.1. Flexion des genoux, courbure du bassin, dos à plat : symboles de respect de soumission et d'égalité dans la danse «*mato'o*» et les jeux «*ma'a banj*», et «*gwa*»

La position fléchie des jambes, genoux orientés vers le sol, évoque le fait que le Bamiléké ne s'adresse pas à son chef n'importe comment. Pour saluer ce dernier, les courtisans

et les sujets adoptent la même attitude. Ils se découvrent d'abord, cornet sur la bouche, puis se penchent légèrement en avant en se frappant trois (03) fois dans les mains, Puis ils mettent celles-ci en Le dos à plat est une forme d'égalité dans la danse « *mato'o* », elle nous permet de voir les unes derrière les autres, qu'importe ton statut, aucune femme n'est supérieure à l'autre. C'est alors seulement qu'ils le saluent.

La courbure du bassin mime la soumission, du respect, l'égalité, des règles de bienséance. Ils permettent d'exprimer ce qui serait impossible à mettre en parole, les désirs secrets. Quant au respect, le présent d'un supérieur se prend de deux mains semi-fléchies chez les Bayangam. Voilà quelques règles de bienséance entre les inférieurs et les supérieurs, entre les grands et les petits. Cette posture dégage le rapport à la terre, et l'accumulation. Ces attitudes sont les conduites types valorisées chez la femme.

6.2.8.2. Philosophie et thèmes développés par le « *gwa* » : apprentissage du goût de l'effort, de la persévérance, de la conquête foncière de l'épargne financière et de l'humilité

« *Gwa* » pour PERROIS et NOTUE (1997 : 80) signifie alliance. Précédé du lexème « *ma'a* », il se rapporte à se jeter de dos intentionnellement parce qu'en retour, elle attend quelque chose, donner son dos est une marque de confiance. Cette partie du corps ne se présente et se confie à n'importe qui. Cette pratique a pour objectif obtenir, acheter un lopin de terre, accroître son capital bénéficiant d'une plus-value, résoudre les problèmes, s'acquitter de ses rites et cérémonies traditionnelles sur la base des dispositions et des principes arrêtés ensemble le « *gwa* ». C'est une forme de solidarité et d'entraide financière culturelle et sociale où chaque membre doit récupérer ses avoirs qu'elle a placés parfois avec un surplus et selon les modalités demander des prêts et bénéficier. Cette philosophie est calquée sur le mode de vie des termites appelé « *gwo* » surtout leur solidarité et la matérialisation de leur habitat. Le concept de terre et de maison sont mis en exergue. Ce qui se matérialise également dans les piliers des Bamiléké c'est de se bâtir.

Le « *gwa* », est un jeu de rassemblement pour le progrès : cycle d'activités génératrices de bénéfices c'est aussi une école conserver une partie du bénéfice pour la construction de sa case ou des cases au village, en ville, au deuil, funérailles, prévoyance sociale. Dans le jeu « *gwa* », les différentes mains de la société féminines sont présentes, toutes les forces vives sœurs frères, pères mangeront du butin que les femmes se battent pour l'avoir soit par la terre ou se déplaçant de village en village, elles ramènent au village, en leur donnant les retombés des deux mains et son dos qu'elle ne peut pas contrôler, tu assures ta production et ta sécurité, elles tombent en bas, en fléchissant signe de respect pour que vous la rehausser

vers le haut avec les bénédictions et en rajoutant son capital, on la rehausse pour qu'elle monte attraper la panthère. C'est aussi une école, conserver ses revenus journaliers ou mensuels, une partie du bénéfice pour la construction au village, en ville, contribution au deuil, au bénéfice, prévoyance sociale.

Le système de polygamie et de succession et l'exiguïté de l'espace a développé chez les Bayangam un goût poussé du foncier se bâtir et valoriser sa mère. Dans le cadre du quotidien à Bayangam, cette alliance est en rapport avec le travail, les ancêtres, les divinités du terroir, la nature, l'aide. Au-delà, il renvoie à la corde, la solidarité, l'union, la collaboration, le partage. La gestuelle dansée est à l'image des référents financiers et de fructuation rythmomimisme des opérations financières en situation réelle. Le « *gwa* » déploie le symbolisme de la solidarité, guidé par une certaine pédagogie existentielle et communautaire. La poétique gestuelle mime l'épargne financière, le travail, l'endurance, la persévérance, le goût de l'effort, la conquête foncière. Les membres supérieurs dans le jeu « *gwa* » symbolise : la corde, la solidarité, la force, la mise en commun du capital. C'est avec le développement du marché immobilier et l'appréciation des valeurs foncières que « *la théorie du Bamiléké envahisseur germe dans les esprits* ». Tu ne me cotise pas moi non plus. Dans le jeu « *gwa* », il y a pas de vainqueur mais de bénéficiaires. Il existe plutôt des coacteurs et non des adversaires, franchir ou dominer des obstacles. Ici l'incertitude n'est pas prononcée parce que les membres se connaissent socialement et culturellement. Le dispositif bouclier croissant épaules contre épaules est assimilé au dispositif sécuritaire financier. Celui-ci est conforme à la nature du travail à faire, au volume et à la quantité d'énergie à fournir par conséquent se font confiance réduit comme dans le jeu « *ma'ambang* » est une activité motrice fondamentalement déséquilibratrice. Ici, le déséquilibre est plus important, la destruction de l'« *équilibre naturel de terrien* »

Dans la vie active à Bayangam, les expressions que nous écoutons sont les fondements du jeu *gwa* repris par plusieurs camarounais : « *kaa' she bù* » mon dos est à toi, la partie haute est à toi. « *Gé haie boumè bouo* » je t'ai donné mes mains que tu me conduises, une expression vulgaire, connue de tous : « *Bamiléké ma 'a plan, ma 'a calcul* ». *La tontine ne connaît pas la maladie, ni le deuil. D'ailleurs, il se dit si tu as deuil, tu fais passer l'argent de la tontine par la fenêtre.* Elle mime également la rythme de conquête des espaces propices aux activités de Comme le souligne SOURNIES (1954 :41) « *Le Bamiléké est un commerçant né dans son pays, il commence à fréquenter le marché, empaqueté sur le dos de sa mère. Il y revient plus tard pour vendre des poulets, des cochons et, c'est tout juste s'il n'y meurt pas* ». La typologie du « *gwa* », nous avons en premier « *me tscha'a dziè* », signifie on ne sait jamais, c'est l'assurance

annuelle, tu côtoies une seule fois, le « Général », où toutes les femmes et les hommes y participent, il y a également les « clans d'âge », la réunion des « quartiers » du village, de « la famille paternelle et maternelle », réunion de la famille « nucléaire ».

Lorsque la femme descend d'abord à hauteur du sol pour le haut ensuite, c'est pour signifier au revoir aux ancêtres pour qu'ils l'accompagnent, et recevoir la bénédiction pour affronter les difficultés et obtenir les revenus financiers.

Le claquement des mains de la meneuse ou de joueuse au niveau du centre de gravité ; qui est le nombril veut dire qu'elle puise premièrement leur énergie à ce niveau. Elle accouple à celle mobilisée secondairement en position fléchie par la meneuse proche de la terre où les ancêtres résident chez les Bamiléké, où se trouve l'eau féconde, où sortent les enfants. Après avoir recueilli de l'eau et de l'humidité qui produit la parole productive, de ce fait, la meneuse est propulsée, très haut dans pour côtoyer la difficulté ; les obstacles ce qui est stérile. L'énergie mobilisée et puisée en bas va féconder le haut qui est synonyme de sécheresse et d'improductivité se côtoient pour trouver le juste milieu et apporter les résultats escomptés. Ce mélange produit ce qu'on appelle l'équilibre et le juste milieu. La joueuse surplombe toutes les autres de par sa hauteur. Elle quitte les meilleures conditions du bas pour se confronter aux différentes facettes de la vie et de ses péripéties qui lui permettront de grandir et d'acquérir des connaissances construites à partir des difficultés. La dualité des scènes de vie et du quotidien sont vécues. Après avoir côtoyé l'improductif et la fécondité, l'aride et le souple, elle revient dans sa structure sociale et plus précisément dans sa cellule familiale pour rechercher en toute activité et en toute chose le juste milieu.

6.2.8.3. Autonomisation des femmes à travers leur travail

Dans le jeu « *gwa* », toutes les mains pour dire différentes activités et domaines sont mobilisés. Les femmes travaillent pour avoir leur argent soit par la terre ou d'autres activités. Les retombées tenues des deux mains tendues par la meneuse en amorçant la descente est répartie de deux manières. Celles de main gauche serviront à renflouer son secours, solder sa cotisation et ses besoins propres alors que, celles de la main droite vont résoudre les problèmes de son foyer ; signe de respect pour ce que vous lui avez donné. Le bloc formé et la parade qui rassure à cause de la confiance pour accueillir de dos pour assurer la protection et ses avoirs financiers et des autres.

Le « *gwa* » par le détachement de la terre de la meneuse du sol constitue des moments d'affrontements des activités génératrices des revenus dont la réception permet de identifier

le fruit de ses efforts et tontiner les autres membres de la réunion jusqu' à ce que toutes entrent en possession de leur argent. C'est dans ce sens que, c'est la vie. TIEROU (1983 :23), *certifie que « tout se retrouve sous tous les cieux sous des formes et à des niveaux différents».*

6.2.9. Construction ethnographique à partir du « *shoua'a* » des prémices de l'éducation à l'entraide : pré-tontine à la tontine et autonomisation de la femme

« *Shoua'a* » objet dansant, cet instrument de musique à la forme de la poire dont la base est circulaire et représente la société. Le reste a une forme géométrique proche de la pyramide. L'ensemble est tissé de plusieurs lamelles de « *ding* » appelées bambou pour la confection du « *shoua'a* ». Ces lamelles disposées à la verticale et à l'horizontal symbolisent les membres de la réunion dont de bas en haut respectivement le bureau exécutif et les membres. Il contient des cailloux ou des lamelles de fer qui représentent les avoirs réunis qui seront remis à une seule personne ou plusieurs le même mois ou la même semaine. C'est un enseignement pour signifier qu'une seule personne ne peut pas faire la tontine. c'est le même principe plusieurs graines de cailloux ou de fruits sont mises ensemble, les avoirs de plusieurs membres sont réunis pour être remis à une seule voir à plusieurs personnes le même mois ou la même semaine, ou à la fin de l'année une seule voir à plusieurs personnes le même mois ou la même semaine, une seule personne ne peut pas faire la tontine. Les mains sont symboliquement représentées par les petits cailloux, la femme qui se jette de dos est la personne qui « mange ». Pour dire qui bénéficie de la cotisation, comme la provenance des avoirs de chacun ne sont pas vérifiés, il existe un rituel, que ce que tu voudras réaliser avec cet argent « *lom pa'a houhou* » cuisse en se multipliant comme cette plante rampante reconnaissables à son abondant feuillage et sa résistance exceptionnelle à la sécheresse dont la reproduction. Symbole par excellence de la fécondité, cette plante st utilisée dans tous les rites de fécondité.

Pauvre, riche, handicapé visuel ou moteur qu'importe le statut social il y a pas de différence. Il advient le plus souvent qu'une certaine catégorie de femmes ayant sensiblement le même âge se rassemble. C'est pourquoi on parle de général de particulier pour désigner la typologie des cotisations.

Ici chaque femme parcourt les horizons divers, travaille pour poser une partie du bénéfice dans les mains des membres du groupe. Le « *shoua'a* » forme de solidarité et d'entraide financière et sociale a pour logique interne. Chaque femme ou meneuse doit d'abord poser ses avoirs en se jetant de dos dans c'est-à-dire en déposant ses avoirs avec les paumes de mains ouvertes « *we go tsje shoua* » qui mange ou qui gagne la cotisation est emprunté des langues du terroir bamiléké « l'image et à la forme du « *shoua'a* la totalité et le groupe, les

mêmes d'un groupe féminin qui se regroupe pour les féconder, en les secouant en fléchissant et en ramenant son centre de gravité proche du sol, elle va emmagasiner l'énergie ou les forces nécessaires pour ce faire dans le jeu des phases de repos et d'efforts pour contribuer à l'équilibre général. L'important ce n'est pas surtout les techniques mais le message selon les motifs d'action, même si certains gestes dansés ont les structures ordinaires des mouvements ils ne prennent pas les mêmes formes. Elle a laissé tomber la solidarité, le vivre ensemble, toutes les mains de la société contribuent pour que la solidarité avance, se prolonge. Plusieurs personnes se rassemblent pour que tu ailles te battre. Et ce vivre ensemble n'est possible qu'à travers le « *shoua'a* ». Le fondement de la société bamiléké est né à travers le vivre ensemble. Cette solidarité financière est répandue aujourd'hui grâce au peuple bamiléké. Les mécanismes de recouvrement des fonds privilégient la cohésion sociale en diminuant les phénomènes d'exclusion. L'uniformité pour s'enrichir des différences.

6.2.9.1. La phase d'impulsion et autonomisation de la femme Bayangam

Phase d'impulsion les deux appuis en contact avec la terre signifia que d'autres forces les joueuses accompagnent la meneuse par leurs (bras, avant-bras et mains, efforts), celle des ancêtres à travers les sacrifices et l'exécution des cérémonies traditionnelles et rites. Les soutiens sont multiformes. L'effort individuel au profit du collectif, car tu ne peux pas évoluer seul car la société est un tout.

La mise en exergue de la maîtrise de soi qui, est un processus continue, parce qu'on te libère et c'est à toi de te recréer, de te retrouver par exemple « *pe dze mou et ko dze né* » on dit quand on fait un enfant ; il doit se faire plus tard aussi, on la crée il doit se créer ensuite aussi il y a une contribution personnelle à la maîtrise de soi. La maîtrise de soi est une marche continue vers la quête de la divinité, quel que soit le domaine, plus quelqu'un se maîtrise, plus, il est puissant le développement de la maîtrise de soi peut s'assimiler à la marche initiatique on te donne les éléments éducatifs à la base, pour avoir une appréhension de la vie. Le rapprochement à la divinité, va avec l'élévation, la puissance, plus on devient puissant, plus on se libère et tu dois retrouver tes marques Dans l'initiation à l'évolution, on t'accompagne et on te laisse pour forger ta personnalité, ta conscience et l'appréhension de la vie. Une femme qu'on libère dans l'air et qu'elle tombe est une faiblesse, traduit une incapacité, arriver à se maintenir, c'est une force, c'est la stabilité. Or se maintenir en équilibre est une force. Il faut tout un village pour éduquer un enfant plus, n s'élève plus, on devient puissant, on te libère tu dois te maîtriser, retrouver tes marques, la quête de soi, plus, on se découvre Plus on se découvre, plus on évolue, plus on se rapproche de Dieu, plus on devient puissant.

L'aptitude à la stabilité et l'autodétermination sont interprétés ici comme une certaine puissance, une marche initiatique. Les valeurs de la société Bayangam sont recherchées dans ce jeu en jetant intentionnellement la jeune fille ou la femme Bayangam en haut à la verticale qui par analogie est la position correcte de l'homme. La gestuelle permanente revoit en langue ghomola avec les constances suivantes « *ouignes* » « baisser dieu » et « *pognesi* » (courber dieu » et peuh é si « décoller dieu, yak é si « porter dieu » en donnant son dos, faisant confiance à ses coéquipières et à Dieu. La femme Bayangam doit être intégrée à la nature, elle doit être en harmonie avec l'environnement auprès de Dieu. Tout ton potentiel est en harmonie avec la terre.

6.2.9.2. La phase intermédiaire

Elle rompt et se détache de la terre, signifie que les activités génératrices de revenus de la meneuse qui se déroulent sur ta terre natale ou partout ailleurs est accompagné par ces ancêtres. La maîtrise de soi, et la stabilité qui est un processus continu collectif au départ et individuel par la suite, on te lâche dans l'espace, l'inconnu pour que tu apportes ta contribution personnelle, elle se bat pour la quête de la lumière, l'élévation c'est pour que tu utilises tes propres forces et connaissances. Quand on te lâche tu dois retrouver tes propres marques, tu forges ta personnalité, comment appréhendé les difficultés de ton secteur d'activités pour t'épanouir ? Ici celle qui doit bouffer observe un déséquilibre dans l'espace et lutte contre les forces antagonistes pour retrouver l'équilibre.

6.2.9.3. Phase de réception : indicateur de la nature ou du volume de fructuation du capital financier

Phase d'impulsion les deux appuis en contact avec la terre (la meneuse est aidé et paradé par les efforts des coactrices, de la meneuse, les ancêtres). Quant à la Phase intermédiaire, ela meneuse rompt et se détache de la terre (elle a tout le nécessaire pour poursuivre le chemin toute seule en développant la maîtrise de soi, en luttant en vue de l'aptitude à la stabilité). Phase de réception les deux appuis en contact avec la terre (évaluation de l'aptitude à la stabilité).

Les deux appuis en contact avec la terre et en équilibre sans tomber. C'est pourquoi les Bayangam disent « a bé wu schoua'a » cela se dit qu'elle a fait tomber l'alliance elle a rompu la solidarité pour dire échouer la cotisation : développe l'aptitude à la stabilité si elle se réceptionne et qu'une tombe, cela se traduit comme une faiblesse, une incapacité, manque de puissance vers la stabilité, plus, la tontine use est stable, plus elle est forte et stable la qualité

de la réception (appui manuel et pédestre) et fluctuation de la tontine perçu du capital développement financier, contrat social (semi –fléchie, fléchie, à quatre pattes, à deux appuis pédestres, un appui pédestre, simultanée, alternative à genoux sur les deux pieds, accroupi équilibre / déséquilibre)

Il ne faudra pas que tu te réceptionnes d’abord sur les mains ensuite sur tes appuis pédestres ; c’est pourquoi, on dit d’une personne fauchée que ses pieds ne touchent plus le sol. « *Kwe tsa pa’a bo sho’o si* », d’autres s’allient aux animaux pour avoir de l’argent. Certains aux forces de la nature et au cosmos.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire de master en anthropologie culturelle intitulé « gestes dansés et enculturation de la femme Bayangam de l'Ouest-Cameroun. Cas du //ma'ambang//, du //mato'o// et du //gwa//. Contribution à une anthropologie sémiologique ». Il se ressort que la problématique soulevée s'inscrit dans plusieurs champs de l'anthropologie. Il s'agit de l'anthropologie des pratiques corporelles, de l'éducation, et l'orature ludique. L'étude fine des différenciations « internes » de chaque activité, qui théorise et illustre les structures « socio-idéo-praxiques » a consisté à saisir les profondeurs inconscientes et le « subconscient » de ces techniques du corps dans leurs significations profondes et leurs effets multidimensionnels. Dans une herméneutique des gestes dansés, le corps féminin à ses éléments référentiels qui ont leur poésie et leurs propriétés symboliques propres. Il faut puiser dans leur signification sociale ; du fond culturel auquel ils se rattachent et de laquelle, ils puisent tout leur sens, à la vision du monde dont ils renvoient, aux systèmes culturels de production des pratiques culturelles ludiques. Même si le «ma'a mbang» ou le «gwa» sont connus dans bien d'autres groupes de la société camerounaise ou même d'Afrique. Leur dimension utilitaire ici est particulièrement affinée en raison du caractère vital des principes, des normes, des valeurs, de l'idéologie qu'elle dégage comme fondement de l'organisation sociale des Bayangam. Dans cette lancée, il a été question dans un premier temps d'élaborer une problématique tout en identifiant le problème qui sous-tend ladite recherche. A partir de l'observation, et de la recherche documentaire, il a été établi que beaucoup ont vu en ces pratiques corporelles ludiques physiques féminines «ma'a banj», le «mato'o», le «gwa» un peu d'histoire, de légende, de mythe bref, une source purement subjective à prendre avec scepticisme et prudence. D'autres, les ont amputés d'une grande partie de leur symbolique et des dimensions qui leur donnent sens dans la société Bayangam. La méconnaissance de ces activités physiques en tant que gestes et oralité et relevant de la tradition orale sont en même temps assimilables à des « faits totaux sociaux ». Il se pose l'absence d'un outillage écrits en lettres ; des clés de lecture, de décryptage de ce type d'écriture. Car l'écrit est plus véridique, fluide, a seul le cachet du sérieux et de l'authenticité parce qu'il est dit-on revêtu de la magie des lettres. La qualification de « jeu » ou d' « exercices corporels » de ces pratiques corporelles permet plus de décrire leur mode d'exécution des pratiques que la réalité de leur contenu. L'écrit pour la majorité est plus véridique parce que dit-on est revêtu de la magie des lettres. En outre, la qualification, du «ma'a banj», du «mato'o», et du «gwa» de « jeu » ou d' « exercices corporels » permet plus de décrire leur mode d'exécution des pratiques que la réalité de leur contenu. Dans les essais d'interprétation du symbolisme du, «ma'a banj», le «mato'o», le «gwa» il faut risquer dans une « herméneutique ». Or le spectre des disciplines scientifiques et des discours rationnels qui se

partagent le savoir universitaire est sans doute le pôle le plus déprécié comme « vague », « abscons », « obscurs », « invérifiable ». Dans ce domaine, on obéit pas, à l'évidence, au sacrosaint paradigme poppérien de la Science ? Pour y parvenir, nous avons balisé le terrain en formulant une question de départ à savoir : En quoi la matrice chorégraphique des gestes dansés est porteuse des référents culturels pour l'enculturation de la femme Bayangam de l'Ouest-Cameroun ? Cette question principale a suscité en nous d'autres interrogations notamment, celles portant sur Comment se matérialisent les gestes dansés chez les jeunes filles et les femmes Bayangam de l'Ouest-Cameroun ? Qu'est ce qui ressort des modules des gestes dansés qui se mêlent à l'expression graphique, numérique, artisanale et cosmogonique pour traduire l'enculturation de l'Homme dans la socioculture Bayangam ? Quels sont les sens et significations des éléments qui constituent le langage des gestes dansés au-delà du descriptif dans les contextes relatifs à l'enculturation des jeunes filles et femmes Bayangam ? Une hypothèse principale et des hypothèses secondaires ont été formulées dans le but d'opérationnaliser notre recherche. Elle s'intitule : le « *ma'a banɲ* », le « *mato'o* » et le « *gwa* » constituent des savoirs, des savoirs-être, des savoirs faire et faire faire, textes, discours, des modules d'apprentissage et rites de passage écrits par le corps féminin à travers les schémas et pratiques chorégraphiques des Bayangam. Des objectifs définis ont été définis pour atteindre des résultats. La nature des données recueillies nous a imposé des méthodes, des techniques de collecte et d'analyse appropriées. Dans la même veine, il s'est avéré nécessaire de ressortir la structuration des jeux ci-dessus dans le cadre global de la société Bayangam en matière d'enculturation identifier qui les joue, voir les fonctions qui leur sont assignées et analyser le corps dans sa dimension physique, socioculturelle, symbolique et psychobiologique. En plus de décliner l'identité de la femme et les traits culturels de socioculture Bayangam à travers le « *ma'a banɲ* », le « *mato'o* », le « *gwa* ». Quant à l'analyse iconographique, elle révèle beaucoup plus de la description des mouvements sur le plan biomécanique, le balayage des différents axes par les mouvements. La signification symbolique et la signification du « dedans » que les membres de la socioculture Bayangam attribuent à ces différentes pratiques corporelles physiques féminines. La troisième tâche qui a suivi après l'analyse des données est l'interprétation des résultats obtenus. IL ressort au terme de ce mémoire de master et à la lumière des théories anthropologiques convoquées que sont : le fonctionnalisme, l'ethnométhodologie, et l'interactionnisme symbolique, les résultats suivants que :

Le « *ma'a banɲ* », « *mato'o* », et « *gwa* » ont des répercussions multidimensionnelles (physiques, morales, civiques, socio-culturelles, cognitives, psycho-moteur). Ces activités

physiques entre autres sont une jonction, permettant d'asseoir des techniques sportives et la construction d'une mémoire collective qui créent des frontières invisibles. Elles font acquérir un type de dispositions cognitives sexuées. Contrairement à ce que les gens pensent, celles-ci contiennent la clé du système social dans son ensemble (fonction socioéducative, culturelle, esthétique, sanitaire, etc...). Ces pratiques sont en même temps des moments d'échanges et d'expression de la culture bayangam. C'est aussi des outils d'enculturation, de construction de la personnalité et de l'identité de la jeune fille. Tout en mettant également en exergue les qualités biomotrices, physiques apportées par ces formes d'expressions corporelles. Ces pratiques corporelles constituent des moyens de communication non verbaux qui se substituent à la parole. Les thèmes issus de celles-ci érigent et fécondent à la fois les tissus de la mentalité collective. La quête incessante de l'équilibre entre le corps et l'esprit, le sujet et son environnement naturel. Le « *ma'a banj* », le « *mato'o* », le « *gwa* », une sorte de pré-école, de propédeutique où la connaissance allusive et légère préfigurait l'enseignement profond ésotérique. Le « *ma'a mbanj* », le « *mato'o* », le « *gwa* », constituent des faits sociaux totaux car elles sont inter-reliées avec le politique, l'économie, le social, la politique, l'art, la culture. Les pratiques corporelles « *ma'a banj* », « *mato'o* » et « *gwa* » sont des méthodes d'éducation extrascolaires, colorées des logiques socio-culturelles, auxquelles a été prêté le langage humain pour « communiquer », « éduquer », « former », « enseigner » et construire l'âme collective des Bayangam. Les activités physiques sont des méthodes d'éducation extrascolaires, colorées des logiques socio-culturelles, auxquelles a été prêté le langage humain pour « communiquer », « éduquer », « former », « enseigner » et construire l'âme collective des Bayangam. L'homme et la femme sont complémentaires et non interchangeables, les relations Homosexuelles sont proscrites homme-homme, femme-femme. La reproduction graphique et chorégraphique des attributs, rôles et statut biologique de la femme en tant que mère nourricière et reproductrice de l'espèce humaine. Le « *ndo ton mock* » dans qui se matérialisent les jeux « *ma'a banj* » et la danse « *mato'o* » est la conséquence des devoirs conjugaux féminins manqués touche également les enfants de la mise en cause. Son évitement garde les femmes dans une attitude de soumission qui se traduit par la courbure du buste. « Les exercices corporels » constituent un puissant moyen d'enculturation et nous nous interrogeons sur la doctrine et les principes de base de cette éducation physique qui porte la marque de la coloration culturelle la base au sommet. Des moyens et supports d'éducation extrascolaires et informels qui complètent « l'école classique ». Une réalité visible, non imaginaire vécu dans un losange, un cercle, une droite, une courbe, un geste dansé, une direction, des chiffres, des formations et évolutions, de la position du schéma corporel. Une créativité qui s'inspire du monde visible et invisible, une

forme d'écriture dont le décryptage améliorerait la compréhension des mœurs. Les systèmes de valeurs se construisent à travers ces pratiques. La taxonomie de ces trois pratiques corporels bayangam incarne du quotidien de cette socioculture. Le « *ma'a banj* », le « *mato'o* », le « *gwa* » sont des langages moins avoués qui émettent des messages. Ces pratiques corporelles constituent des moyens de communication non verbaux qui se substituent à la parole. Les thèmes issus de ces gestes dansés érigent et fécondent à la fois les tissus de la mentalité collective. La quête incessante de l'équilibre entre le corps et l'esprit, le sujet et son environnement naturel. La mise en scène du corps de la femme Bayangam va au-delà de la perspective athlétique et physique dans laquelle ce corps est à la fois objet et support de l'interaction avec la société. Celui-ci est investi d'une dimension symbolique qui préfigure la structure du milieu social. L'expression graphique, numérique, algébrique, artisanale, architecturale, cosmogonique, les motifs zoomorphiques, anthropomorphiques, ou botaniques se mêlent aux techniques du corps pour traduire le message d'hommes. C'est pourquoi la personne et le cosmos dans la socioculture Bamiléké ne forment plus qu'une même entité. La socialisation de la femme Bayangam a justement pour objectif de rendre cette synthèse possible et effective. Alors les pratiques corporelles ont un code implicite, elles sont comprises après déchiffrement de cette dernière. C'est ce qui fait dire KEMO KEIMBOU que l'utilisation d'une notion est toujours liée au contexte et au besoin de la société qui l'a produite même. C'est une véritable sémiotique des pratique ludique dans leur contenu et structure que nous employons pour extraire les bribes d'un savoir. Il ressort que les formes d'expression corporelles physiques et traditionnelles dans leur forme dansée et chantée sont un facteur d'intégration sociale, de formation, d'éducation, de développement de la psychomotricité et par ricochet de la réussite sportive. Ces pratiques corporelles sont des activités qui s'inscrivent sur le corps traduisant des expériences du corps. La relation au corps ici, décrit le mode d'implication du sujet par rapport à l'exercice physique, alors que le corps apprend à signifier par code gestuel une idée, un sentiment, une pensée soumis aux acquis d'un répertoire technique. La matérialisation de la solidarité, la collaboration, l'entraide multiforme à travers les gestes des bras, des flexions, des extensions, des fentes antéro-postérieur relatifs surtout à l'aide et la parade des femmes disposées en croissant et à la mobilisation des graphies dans le jeu « *gwa* ». Celui de l'espacement des naissances et du concept de successeur. En effet cette solidarité ou aide qui n'est pas seulement financière elle intègre également la nature dans les activités génératrices de revenus. La qualité de la réception de la meneuse à quatre pattes, en appui faciale, fléclis, debout en équilibre ou en déséquilibre indique la qualité du gain obtenu. Plus la meneuse rapproche son centre de gravité du sol, plus les revenus n'ont pas été grands, plus il s'éloigne

du sol, c'est-dire que les revenus sont appréciables. Ces revenus sont destinés en majorité pour les cérémonies traditionnelles (funérailles, rites coutumes, bâtir une maison, épargner pour d'autres projets). Alternance billons-sillons dans la préparatiobn des champs à Bayangam est la matérialisation du ventre de la femme et de l'espace des naissances. Aussi faut-il ajouter du concept de permutation, alternance et interim à travers le « *ma'a banj* » matérialisation de la gestion des urgences et un jeu de succession à travers le « *djedjie* » le remplaçant du défunt, le « *biapdje* » celui qui assure la dérogation de pouvoir car le successeur est encore en bas âge, ou soit la distance entre le village et son lieu de résidence. Les réflexions émises ici pourraient- être encore mieux développés. Le public ou le lecteur ne saurait trouver ici, toutes les réponses, les messages et les sens qu'il souhaiterait avoir sur les gestes dansés féminins. Ces réponses sont assez multiples. Nous n'avons donnée ici qu'une esquisse, Nous aurions souhaité étendre le champ de notre appartenance au milieu d'enquête à d'autres régions du Cameroun afin de tester dans la plus grande mesure nos hypothèses, mais les exigences académiques nous imposent un délai qu'il faut respecter. Au plan scientifique, nous estimons qu'France de ce travail ou plutôt qu'à partir de ce que nous avons fait, une autre étude beaucoup plus approfondie pourrait s'intéresser à ces gestes dansés sur une échelle plus grande. Par exemple partir des expressions corporelles traditionnelles féminines ludiques Bayangam pour s'étendre aux pratiques corporelles d'expressions des autres ethnies du Cameroun. Car elles comportent à leur sein des objectifs recherchés par l'EPS. Sur le plan professionnel de rompre avec ma monotonie pédagogique, en impliquant ces jeux et cette danse dans le processus d'éducation, de formation en EPS. Dans un contexte d'interférence il est possible de retrouver les mêmes jeux avec des variantes dans les milieux différents. Des autres études analogues dans des cultures diverses devraient être faites aux fins de vérifier à grande échelle nos hypothèses de travail. Ils sont à la fois supports de communication non verbale d'ordre, physique, mental, socioculturel et moyens pédagogiques, didactiques, de socialisation et de construction identitaire. Ils apparaissent également comme des réservoirs où sont enfouis et dissimulés les éléments culturels. Ces pratiques ludo-corporelles ont un côté éducatif, formatif, civique et moral inaperçu qui révèle la culture Bayangam ; mode de vie de cette communauté et ses réalités socio-historiques. Le langage écrit par le corps féminin Bayangam à travers les gestes dansés représente les textes, les discours. En plus, les savoirs, les savoirs-être, les savoirs faire faire qui sert d'enculturation fusionnant et développant le somatique et l'esprit. C'est également une ludomotricité qui résume les aspects socialisants sexués, une réalité visible, les circonstances de la vie, les scènes de vie non imaginaires, mais vécues. Le quotidien, les travaux de tous les jours, qui opérationnalise « l'habitus » partant de la petite enfance, l'adolescence

France l'âge adulte. Nous prendrons le cas de la société traditionnelle Bamiléké en général et communauté Bayangam en particulier fortement rattachée à des valeurs de différenciation et de respect. En explorant les formes d'expression corporelle, dans leurs caractéristiques jouées, chantées, rythmées et dansées, on pourrait arriver à montrer d'autres modes d'appropriation qui contribuent à l'éducation et où à la socialisation de l'individu. L'auto-élimination des garçons aux jeux et danses de filles n'est pas un « allant de soi ». C'est un comportement qui se définit non pas par la routine mais par la référence aux règles, nous référant à certaines activités régulièrement observées et ancrées dans la société Bamiléké. Nous allons porter un intérêt particulier sur celles dites féminines qui contribuent à l'éducation de la jeune fille, à la construction de son corps et à celle de son identité. Trois étapes seront prises en compte ici. Le « *ma'a mbang* » qui correspond au cycle 1 et le premier module qui développe l'apprentissage de la culture de la terre et de l'environnement à partir des ressources artistiques, cosmogoniques et géométriques. Entre autres modules matérialisés : travaux champêtres, semence, récolte, art culinaire, principe de succession et d'alternance matérialisés par une forme d'expression corporelle aux allures rythmées et dansées et qui peut être chantée. La particularité de cette pratique est sa forme expressive et gestuelle qui permet à la femme d'asseoir, de peaufiner sa dextérité et ses éléments de coordination avec les savoirs- être et faire ci-dessus évoqués. Le « *mato'o* » c'est le cycle 2 du deuxième module, qui dans sa forme organisée usuelle, est une forme d'expression chantée, dansée qui connaît d'autres aménagements dans sa forme rythmée. Ce niveau d'enculturation mime l'itinéraire de la reproduction biologique de la femme en quatre temps, dans les formes triangle, losange, cercle et angles, 45%, 90%, 180%. Le « *gwa* » est le cycle 3, du troisième module, une forme d'expression culturelle chantée et dansée, aux allures esthétiques et chorégraphiques. Celle-ci reproduit la conquête des espaces, en vue des activités génératrices des revenus et de tontine dans la dichotomie haut et bas, gauche et droite, pivot, position chaise équilibre et déséquilibre. La matérialisation du temps et du rythme sont exprimés sous forme spiroïdale, et ovoïdale.

Il est dans ce cas malaise de parler de jeux authentiquement bamiléké. Le « *ma'a bany* » nous présentons ici, se retrouve au moins chez la plupart des ethnies camerounaises où il peut-être affecté de significations tout à fait contraire à celles que nous décelons chez les Bamiléké de la localité de Bayangam, il est évident que nous n'avons pas pu recueillir tous les jeux produits et présents dans l'univers culturel Bayangam. Mais ces trois jeux possèdent des caractéristiques communes et transférables à l'Ouest-Cameroun. Le Bensekin qui est devenu une danse identificatrice du peuple Bamiléké est en fait un néologisme qui signifie « courber

sur bicyclette» dont nous devons l'expression à Talla André marie et certains groupes de danse dans le Ndé surtout. Ce vocable n'existe dans aucune langue des populations de l'Ouest-Cameroun. Il y a lieu de préciser que c'est le « *məto'o* » chez les Bayangam ou « *mutou* » chez les Bandjoun selon le dialecte des différents villages Bamiléké, danse féminine non associative qui a connu des aménagements. Il s'agit de l'intensité, placements et déplacements des appuis pédestres et surtout à la mobilisation du grand et du petit fessier et le déploiement de l'énergie. Cette danse a emprunté un matériau venu du passé et l'a rendu universel. Il est évident que nous n'avons pas pu recueillir toutes les informations relatives à cette pratique mais ces trois jeux procèdent des caractéristiques communes transférables à tout le Grassland. Nous aurons souhaité étendre le champ de notre appartenance au milieu d'enquête à d'autres régions du Cameroun afin de tester dans la plus grande mesure nos hypothèses mais les exigences académiques nous imposent un délai qu'il faut respecter. Des autres études analogues dans des cultures diverses devraient être faites aux fins de vérifier à une grande échelle les hypothèses de notre travail.

SOURCES

I- SOURCES ECRITES

1.1. Ouvrages généraux

- ABOUNA Paul,** 2017, Introduction à l'anthropologie numérale dans les cultures négro-africaines, L'Harmattan.
- AHIHA DECORET Anne,** 2005, L'exotique, l'Ethnique et l'Authentique. Paris, Civilisations
- ANDRIEU Gilbert,** 1990, L'éducation physique au XX^{ème} siècle une histoire des pratiques Joinville-Pont, Librairie du sport.
- ARNAUD Pierre. et BROYER Gérard,** 1985, La psychopédagogie des activités physiques et sportives. Pivot.
- BEBEY Francis,** 1973, Le fils d'Agatha Moudo, Yaoundé, Clé 1967 la poupée ashanti.
- BERTRAND Monique. et DUMONT Mathilde,** 1972, Expression corporelle « mouvement et pensée » (coll. Pinok et Matho), Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 6 place de la Sorbonne V^e.
- BETT Henry,** 1929, The game of children, publish at Methuen & Co.ltd, London, First Edition January.
- BONNET Jean-Pierre,** 1983, Vers une pédagogie de l'acte moteur, réflexions critiques sur les techniques sportives, Paris, Puf : Editions VIGOT.
- BOURDIEU Pierre,** 1979-1980, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, éd de Minuit. Le Sens Commun et Bourdieu Pierre Le sens pratique, Paris, éd. de Minuit.
- BOUTHOL Gaston,** 1966, Les mentalités, PUF.
- BRONISLAW MALINOWSKI,** 1976, Une théorie scientifique de la culture. tr.fr, Maspero.
- BRUGIDOU J-P et al.** 1996, Pédagogie et psychologie des groupes, Edition revue et augmentée Editions l'Epie, Paris.
- BUYTENDJIK,** 1949, Attitudes et mouvements, Desclée de Brouwer.
- CAMARA LAYE,** 1953, L'Enfant noir, Paris, plon.

- CHIMBA KOM,** 1972, Les bamilékes du Cameroun : Essai d'étude historique des origines à 1920. Paris, Université de Paris.
- CHIMBA KOM,** 1986, La chefferie Bayangam. De l'origine à nos jours, CEPER.
- CLEMENT Jean-Paul et HERR Michel** 1993, L'identité physique scolaire au XX^{ème} entre l'école et le sport, Editions AFRAPS.
- DACO Pierre,** 1977, Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne. Marabout, Paris.
- De MEUR Auguste et STAES Louis,** 1981, Psychomotricité Education et rééducation. Bruxelles, A. Boeck.
- DE QUEIROZ Jean-Manuel,** 1995, L'école et ses sociologies, Edition Nathan.
- DEFRANCE Jacques,** 1995, Sociologie du sport. Paris, La Découverte.
- DELAFOSSSE Maurice,** 1955, La langue mandingue et ses linguistiques, Paris, Geuthner.
- DELAROZIERE Rodride,** 1950, Les institutions politiques et sociales des populations dites Bamiléké, Et. Cam, memorandum III, Paris.
- DELBOS Gèneviève et JOÏRON Paul,** 1984, La transmission des savoirs, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DIKA AKWA,** 1982, Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaine. CLE Ydé.
- DURAND Gilbert,** 1989, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod.
- DURKHEIM Emile,** 1988, Sociologie de l'éducation. IRNP Université Lumière-Lyon, Edition L'Harmattan.
- EGBLEWOGBE Martin,** 1975, Games and Songs as Education media: A case study among the Ewes of Ghana, Ghana publishing corporation.
- ELIAD Mircea.** 1953, Traité d'Histoire des religions.
- ENO BELINGA Samuel Martin,** 1977, Introduction générale à la littérature orale africaine, Yaoundé, Université de Yaoundé.

- ESLY LEUZINGER
Martin,** 1962, L'art dans le monde, fondements historiques, sociologiques et religieux. Editions Albin Michel tome 1, Paris, Librairie Vuibert, 6^{ème} édition.
- GARNIER Christine et
FRALON Jean,** 1951, Le fétichisme en Afrique Noire, Paris, Payot.
- GREIMAS Algirdas Julien,** 1970, Du sens. Essais sémiologiques, Paris, 1970.
- GUILDMAIN-
GAUTHIER,** 1982, Organisation et vie familiale chez les Fali du Nord, Cameroun, Université de Bordeaux II.
- KAMGA Léon,** 2015, LA'AKAM ou le Carnet d'initiation au savoir-être et au savoir-vivre BAMILEKE, Les Editions du Sahel.
- KLAGER France,** 1899, Expression corporelle et développement, Paris, L'Harmattan.
- LABURTHE-TOLRA
Philippe et BUREAU René,** 1976, Initiation de l'Afrique Noire : supplément de philosophie et de sociologie à l'usage de l'Afrique Noire. Yaoundé, éd. Clé.
- Le BOULCH Jean,** 1981, Le Développement psychomoteur de la naissance à 6 ans. Paris, Les Editions EST.
- LE BRETON David,** 2008, Anthropologie du corps et modernité, Paris, P.U.F. coll « Quadrigue Essais Débats ».
- LOEFFER DE-LACHAUX
Margueritte,** 2008, Le cercle, un symbole, collection action et pensée, Paris, édition Dumont Blanc.
- MENDOZE Gervais,** 2003, La répétition dans la poésie de Senghor, Yaoundé, PUY.
- MIAFFO Dieudonné** 1993, Accumulation et ethos de la notabilité chez les Bamilékéés dans l'Itinéraire d'Accumulation au Cameroun.
- MVENG Engelbert,** 1964, L'art d'Afrique Noire. Liturgie cosmique et langage Religieux, Paris, Point Omega-Mame.
- NJOYA Rabiattou,** 1965- Histoire des Jeux AFRICAINS : premiers jeux
1983, Brazzaville 18-25 juillet.
- ONGOUM Louis Marie,** 1965 à Poèmes de femmes bamilékéés recueils auprès des femmes
1977, Bamiléké de l'Ouest-Cameroun.
- PERROIS Louis et
NOTUE Jean- Paul,** 1997, Rois et sculptures de l'Ouest-Cameroun : la panthère et La mygale, Editions de l'Orstom.

- PIAGET Jean et WALLON Henry,** 1962, Évolution psychologique de l'enfant, Revue Enfance, numéro spécial, publié avec le concours du C.N.R.S.
- POCIELLO Christian,** 1995, Les cultures sportives, Paris : P.U.F. Pratiques corporelles.
- PUJADE-RENAUD,** 1974, Expression corporelle, langage du silence, Paris, ESF.
- PUJADE-RENAUD,** 1996, Le Dit des signes-répertoires de symboles graphiques dans les cultures et les arts africains Hull, Musée, Canadien des Civilisations.
- ROMIAN Hugault,** 1981, Pour une pédagogie scientifique du français, Revue française de pédagogie, volume 54.
- SCHWARZ Alf,** 1979, Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaine, Yaoundé, CLE.
- SHELDON Herbert,** 1940, Les variétés de la constitution physique de l'homme introduction à la psychologie constitutionnelle.
- TAMARA NORTHERN,** 1984, The Art of Cameroon. Washington D.C, Smith Sonian Institution: travelling exhibition service.
- THOMAS Louis Vincent,** 1982, Le cadavre. De la biologie à l'anthropologie Complexe : Sciences, Bruxelles, Paris.
- TIEROU Alphonse,** 2001, Si la danse Bouge l'Afrique Bougera, édition Maisonneuve 2 Larose.
- WATIO Dieudonnée,** 1994, Le culte des ancêtres chez les Ngyemba Ouest-Cameroun et ses incidences pastorales. Bamenda, Uniques printers.

1.2. Ouvrages Spécifiques

- UNESCO,** 1994, La technologie dans l'enseignement général : les enjeux de la conception et de la mise en œuvre, Paris.
- ADEMOLA ADEDEJI,** 1972, John the role of physical education in the Nation Building of Nigeria.
- AHIHA DECORET Anne,** 2005, L'exotique, l'Ethnique et l'Authentique, Paris, civilisations.
- AKOA MBARGA Gabriel,** 1996, Symbolismes africain et chrétien : similitudes et divergences, éditions Sopecam, St- Paul-Yaoundé.

- AKPE AMATALA,** 2011, Les Loisirs au Cameroun sous l'administration française 1916-1954 : Essai d'analyse historique. ENS de Yaoundé.
- ARNAUD Pierre et BROYER Gérard,** 1985, La psychopédagogie des activités physiques et sportives, Pivot.
- ARNAUD Pierre. et BROYER Gérard,** 1985, La psychopédagogie des activités physiques et sportives, Pivot.
- BARBIER Jean-Claude,** 1985, Femmes du Cameroun, mères pacifiques, femmes rebelles, Editions Orsrtom et Karthala, Paris.
- BARTHES Roland,** 1985, L'aventure sémiologique, Paris, Seuil.
- BERSTEIN Basil,** 1975, Langage et Classes sociales, Paris, Minuit.
- BOISSIER Anne
Cathérine KINTZLER &
Coll.** 2006, Approche philosophique du geste dansé, Villeneuve d'Asq, Presse Universitaire du Septentrion, pp.103-127.
- BONNET Jean Pièrre,** 1983, Vers une pédagogie de l'acte moteur, Paris, Editions VIGOT.
- BRETON (LE) David,** 1992, David, la sociologie du corps, Paris, P.U.F.
- BRONISLAW
MALINOWSKI,** 1976. Une théorie scientifique de la culture, tr.fr.Maspero.
- BUYTENDJIK,** 1949, Attitudes et mouvements, Desclée de Brouwer.
- CALAME-GRIAULE
Geneviève,** 1965, Ethnologie et langage chez les dogon, Paris, Gallimard.
- CALBRIS Génévieve et
PORCHER Louis,** 1989, Geste et communication, Paris, CREDIF-Hatier.
- CALLOIS Roger,** 1958, Les jeux et les hommes, Gallimard, Paris.
- CAUVIN Jean,** 1980, Comprendre la parole Traditionnelle ; les classiques africaines N° 882, Editions Saint Paul.

- CHEIK ANTA DIOP** 1982, L'Unité Culturelle de l'Afrique Noire, Paris, Présence Africaine, 2^{ème} Edition.
- COENEN Marie Therese,** 2002, Corps de femmes, sexualité et contrôle social, éditions De Boeck.
- DE MEUR A. et STAGES Lucie,** 1981, Psychomotricité Education et rééducation, Bruxelles, A. Boeck.
- DE MEUR Auguste et STAES Lucie,** 1981, Psychomotricité Education et rééducation, Bruxelles, A. Boeck.
- DEFRANCE Jacques,** 1995, Sociologie du sport, Paris, La Découverte.
- DELAFOSSSE Maurice,** 1955, La langue mandingue et ses linguistiques, Paris, Geuthner.
- DELAROZIERE Roger,** 1950, Les institutions politiques et sociales des populations dites Bamileké, Douala, mémorandum II du centre IFAN Cameroun.
- DONGMO Jean Louis** 1990, Le dynamisme bamiléké (Cameroun), vol 1, La maîtrise de l'espace agraire, Yaoundé, CEPER.
- DUMAZEDIER Joffre,** 1974, Sociologie empirique du loisir : critique et contre critique de la civilisation du loisir, Paris, Ed. Du Seuil.
- DURAND Gérard,** 1989, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod.
- DURKHEIM Emile,** 1988, Sociologie de l'éducation, IRNP Université Lumière-Lyon 2, Edition L'Harmattan.
- EGBLEWOGBE,** 1975, Games and Songs as Education media.
- ERNY Pierre,** 1981, Ethnologie de l'éducation, Paris, PUF.

- ESLY LEUZINGER,** 1961, L'art dans le monde, fondements historiques, sociologiques et religieux, Editions Albin Michel Paris le volume Afrique par ESLY LEUZINGER a été traduit de l'allemand par DENISE MEUNIER. L'édition originale de ce volume en sous le titre de «AFRIKA », par Holle verlag, Baden Baden, Edition ALBIN Michel. Et principe directeur de travail, tome 1, Paris, Librairie Vuibert, 6^{ème} édition.
- GEORGES Herbert,** 1993, Nature et signification du jeu, Paris, PUF.
- HERBERT Georges,** L'éducation physique, virile et morale par la méthode naturelle. Exposé doctrinal et principe directeur de travail, tome 1, Paris, Librairie Vuibert, 6^{ème} édition, p.v.
- HUIZINGA,** 1990, Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu : Les essais XLVII, Gallimard.
- KLAGER C,** 1899, Expression corporelle et développement, Paris, L' Harmattan.
- LEVI-STRAUSS Claude,** 1958, Anthropologie structurale, Edition Plon.
- LOEFFER
DELACHAUX
Margueritte,** 2008, Le Cercle, un symbole, collection action et pensée, Paris, édition Dumont Blanc.
- LOUIS PERROIS et
Jean-Paul NOTUE,** 1997, Rois et sculptures de l'ouest Cameroun, la panthère et la mygale, Karthala- Orstom.
- MALRAUX André,** 1951, Les voix du silence, Editions Gallimard, la galerie de la pleiade.
- MAUSS Marcel,** 1968, Sociologie et anthropologie, notion de technique du corps, Paris, P.U.F.
- MBONJI EDJENGUELE,** 2005, L'ethno-perspective ou la méthode du discours de L'ethno-anthropologie culturelle, Cameroun, Presses Universitaires de Yaoundé.

- MENNESSON Christine** 2005, Etre femme dans le monde ds hommes, Paris, L'Harmattan.
- Ministère de l'Education de la Culture,** 1985 Les danses du Cameroun une publication des affaires culturelles du Yaoundé-Cameroun.
- MVENG Engelbert,** 1985, Existe-t-il une identité culturelle camerounaise ? Identité culturelle camerounaise, MINFOC.
- MVENG, Engelbert,** 1969, Art nègre, art chrétien, Rome.
- MVENG, Engelbert,** 1964, L'Art d'Afrique Noire-Liturgie Cosmique et Langages Religieux, Paris, Point Omega.
- NDONGO FAME Jacques,** 1996. Un regard africain sur la communication, à la découverte de la géométrie circulaire, Yaoundé, Editions St.Paul.
- NIBA N'KODIA SENGE,** 2001, Pour bien entrer dans la danse, Etats des lieux de l'art chorégraphique au début du XXI^{ème} siècle L'Harmattan.
- NOTUE Jean-Paul,** 1978, Contribution à la connaissance des arts Bandjoun.
- PANETH Payot,** 1953, La symbolique des nombres dans l'inconscient, Paris, Payot.
- PARLEBAS Pierre,** 1981, Contribution à un lexique commenté en science de l'action motrice, Paris, INSEP.
- PIERRE BOURDIEU,** 1979, La distinction ; Critique sociale du jugement, Paris, éd. de Minuit.
- POCIELLO Christian,** 1995, Les cultures sportives : pratiques, représentations et mythes sportifs, Editions Presses Universitaires de France, Paris, P.U.F.
- RAYMOND Théorêt et ALAPHID,** 1983, Les attitudes, « que sais-je » ? 2^{ème} Edition, Presses Universitaires de France.
- RIGAL Robert,** 1996, Motricité humaine, Tome III, 2^e Edition, Presses de l'Université du Québec.

- RIGAL Robert,** 2002, Motricité humaine, tomes, 3^{ème} Edition, Presses de l'Université du Québec.
- SIMMER (U),** 1983, Expression corporelle et vie, Paris, Dunod.
- THOMAS Vincent,** 1975, La terre africaine et ses religions, Paris, Larousse Université, série anthropologie, sciences humaines et sociales.
- TIEROU Alphonse,** 1983, La danse africaine, c'est la vie, Paris Maison cuve et Larousse.
- TIEROU Alphonse,** 1989, Dooplé. Loi éternelle de la danse africaine, Paris Editions Maisonneuve et Larose.
- VAN CAMPENHOUDT Luc et QUIVY Raymond,** 2011, Manuel de recherche en sciences sociales, Paris, Dunod, 4^{ème} édition.
- WALTER TERRY,** 1992 Dance a basic Educational Technique.

1.3. Articles Et Revues

- BOURDIEU Pierre,** 1979, « Les trois états du capital culturel », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. N°30 novembre pp. 3-6.
- AKOA Sébastien Junior,** 2019, « Axiologie africaine à travers les jeux traditionnels », in *Actes du colloque scientifique international d'inauguration du centre africain d'études Olympiques (CAEO)*, sous la direction de Jean TABI MANGA, Afrédit, pp. 33-371.
- BEA Alphonse François Adrien,** 2019, « Les fondements olympiques des jeux traditionnels en Afrique » in *Actes du colloque scientifique international d'inauguration du centre africain d'études Olympiques (CAEO)*, sous la direction de Jean TABI MANGA, Afrédit, pp. 21- 32.
- BINGONO BINGONO,** 2019, « Sports africains : enjeux axiologiques et anthropologiques les sports en Afrique subsaharienne : relecture anthropologique de la symbolique des enjeux des jeux », in *Actes du*

colloque scientifique international d'inauguration du centre africain d'études Olympiques (CAEO), sous la direction de jean TABI MANGA, Afrédit.

- BINGONO BINGONO,** 2019, « Les Sports en Afrique Subsaharienne : relecture anthropologique de la symbolique des enjeux des jeux » *in Actes du Colloque Scientifique International d'Inauguration du Centre Africain, d'Études OLYMPIQUES (CAEO)*, Afrédit-Yaoundé.
- BONNIEL Jacques,** 1986, « La sagesse et la sagacité » *in Les hommes et le milieu naturel terrain*, N° 6, mars, pp.25-34.
- BOUZID Ezzeddine,** 2019, « Les jeux sportifs traditionnels : enjeux de la reconnaissance internationale et de l'ouverture au monde « les jeux et sports traditionnels, défis pour l'avenir ». *in Actes du colloque scientifique international d'inauguration du centre africain d'études Olympiques (CAEO)*, sous la direction de jean TABI MANGA, Afrédit.
- CAMY Jules,** 1996, « Anthropologie des jeux et des sports et formes de transmission des savoirs », in P. GOIRAND et de J. METZLER (éd), *Une histoire culturelle du sport techniques sportives et culture scolaire*, Editions Revue EPS pp. 249-255.
- COPET-ROUGIER Elisabeth** 1985, « Contrôle masculin, exclusivité féminine dans une société patrilinéaire », *in Femmes du Cameroun, Mères pacifiques et femmes rebelles*, KARTHALA ORSTOM, pp. 153-216.
- DJETCHA Sophie,** 2022, « On ne construit pas une nouvelle case sans employer de vieux bambous », *in Face à face (online°) since*. Connection on 23 AUGUST URL: <http://journals.Openedition.org/faceface>.
- ESSOMBA Jean -Marie et al.,** 2010, « Migrations et pratiques culinaires » *in Hommes et migrations*, pp. 136-149.

- ETONDE-EKOTO,** 1985, « Portait de femmes à travers le fils d'Agatha Moudio de Francis BE.BEY 1980 » *in femmes du Cameroun, Mères pacifiques, femmes rebelles.*
- EYENGUE Aimée,** 2010, « Ne me dis pas qui tu es, la musique l'a déjà fait », *In MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE (S) d'Afrique lien entre générations*, Editions du CERDOTOLA sous la supervision de CHARLES BINAM BIKOI 2011, Actes du colloque international de Brazaville (république du Congo), pp.39-60.
- FAFUNWA Babs,** 1967, "New Perspectives" *in African Education*. Lagos, Mac Millan.
- GRANGERET OWONA Isabelle,** 1997, « L'AGRICULTURE BAMILEKE à travers sa gestion de la fertilité agronomique. Articles bamileké VS Cameroun » ? *in Jean-Baptiste Onana dans Outre- terre 2005 /2 (n° 11).*
- KAYA BOUFALA Emmanuel,** 2011, « Les berceuses traditionnelles, le développement affectif et l'intégration sociale de l'enfant au Congo » *in Musiques traditionnelles (s) d'Afrique Lien entre générations.* CERDOTOLA
- KNIBIEHLER Yvonne** 2002, « Corps de femmes, sexualité et contrôle social, De Boeck et Larcier s.a., 2002 », *in* préface COENEN Marie Thérèse (ed.), Editions De Boeck Université.
- LOUVEAU Cathérine,** 2006, « Inégalités sur la ligne de départ » *in femmes, origines sociales et conquête du sport*, Clio, n° 23, pp.119-143.
- MANDY DJITTE,** 1982, « Les pratiques corporelles traditionnelles au Sénégal : pour leur exploitation en pédagogie » *in Revue socialiste de culture négro-africaine : Ethiopiques n° 31* consulté le 26 mars 2020 à 22h30. URL : <https://socio-anthropologie.Revues.org/47>.
- MARSENACH Jacqueline,** 1982. « Tradition ou innovation en EP, 1956-1980 », *Revue EPS n°17*, pp. 176-177, Juillet-aout.

- MORIN Serge,** 1993, « Colonisation agraire, dégradation des milieux et refus de l'innovation dans les hautes terres de l'Ouest Cameroun », in Talence, *Espaces tropicaux, Innovations et développement*, n° 8, pp. 107-128.
- MOSCOVICIS,** 1989, « Des représentations collectives aux représentations sociales », in JODELET (D), *Les représentations sociales, Collection sociologie d'aujourd'hui*, Paris P.U.F.
- MUNGALA SSINDIE-SAMZONG,** 1982, « L'Education traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales » in *Revue socialiste de culture négro-africaine*, Février, Ethiopique n°29, pp.51-71.
- MVENG Engelbert,** 1971, « Les danses du Cameroun, une école ou l'on apprend à vivre », in *Engelbert MVENG* (ed.), culture camerounaise. Yaoundé, publication de la Direction des Affaires Culturelles du Ministère de l'Education, de la Culture et de la Formation Professionnelle, 2^{ème} édition.
- MVENG Engelbert,** « Les arts de l'écriture », in *Le soleil de côte d'Ivoire*.
- OWONA Stanislas,** 1971, « Danses traditionnelles camerounaises », in ENGELBERT MVENG (ed.), *Culture Camerounaise. Les Danses du Cameroun*, Yaoundé, Publication de la Direction des Affaires Culturelles du Ministère de l'Education et de la Culture et de la formation professionnelle, 2^{ème} édition, pp. 5-7.
- OLIVIER,** 1946, « Documents anthropomorphiques pour servir à l'étude des principales populations du Sud-Cameroun (avec bibliographie) ». in *bull.Soc. Et. Cam.*, n°15- 16, sept.-déc.
- PEPIN Ernest,** 1987, « La femme antillaise et son corps » in *femme noire dans la vie moderne : images et réalités.* : pp.181-193.
- PIAGET Jean,** 1960, « Les praxis chez les enfants », *Rev. neurol.*
- PLANCKE Carine,** « Rythmomimisme et gestuelle dansée : danser à l'image des génies au Congo » in *Anthropologie et Sociétés : Anthropologie du geste*, vol 36, numéro 3.

- POCIELLO Christian,** 1996, « Les significations symboliques des pratiques ; esquisse d'une anthropologie des gestes sportifs », in *une Histoire culturelle du sport*, Editions Revue E.P.S. dir GOIRAND et METZLER.
- SEYDOU Christine,** 1977, « La devise dans la culture peulh, l'évolution et innovation de la personne in Calame (G.), (éd.) *langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspero.
- SCOTT Caroll,** 1998, « Lutte en Nubie Antique », in *Journal de l'histoire du sport*, vol.15 N^o 2.
- SOUNDJOUCK Emmanuel,** 1976, « Introduction à la littérature », in *hermeneutique de la littérature*, colloque de Yaoundé-MVOLYE, Editions par le college Libermann Douala.
- SOUNDJOUCK,** 1976, « Introduction à la littérature », in *Herméneutique de la littérature orale*, Colloque de Yaoundé Mvolyé, Éditions par Collège Libermann Douala.
- STRAUSS Erwin,** 1992, « Les formes du spatial », in Dir Jean-françois Courtine, *Figure de la subjectivité*, Paris, Ed du C.N.R.S. Pp. 15-49.
- TERRET THIERRY et ABENA, Appoline** 2005, « Bapea, Yende et football chez les Pygmées Bagyeli du Sud-Cameroun », in *Pratiques sportives et activités physiques traditionnelles : dans Staps numéro (N^o68)* pp 55-75.
- TERRET Thierry et ABENA Appoline,** 2005, « Bapea, Yand et football chez les pygmés Bagyeli du Sud-Cameroun pratiques sportives et activités physiques traditionnelles ». In *STAPS / 2 (N^o68)*
- YEKODA JEAN Félix,** 2010, « Chansons et danses traditionnelles de l'espace culturel Kongo (république du Congo) et leurs frontières interdites », In *MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE (S) d'Afrique lien entre générations*, Editions du CERDOTOLA sous la supervision de CHARLES BINAM BIKOI 2011, Actes du colloque international de Brazaville (république du Congo).

1.4. Thèses

- DJEPIN Théodore,** 1981, Contribution à l'étude des changements sociaux : le cas du sport moderne et des sociétés des danses traditionnelles de l'ethnie Bamiléké de l'Ouest-Cameroun, Paris III.
- DJEPIN Théodore,** 1981, Contribution à l'étude des changements sociaux : le cas du sport moderne et des sociétés des danses traditionnelles de l'ethnie Bamiléké de l'Ouest-Cameroun, Paris III,
- DOGMO Jean-Louis,** 1981, Le dynamisme Bamiléké (Cameroun), Thèse d'Etat, Paris.
- GOURA Celestin,** 1982, Introduction à l'étude de la littérature orale des voute (Cameroun Central) Approche Ethnologique, Université de paris V René Descartes, Sorbonne, these de doctorat du 3^{ème} cycle.
- KEMO KEIMBOU David-Claude,** 1999, Représentations, politiques et pratiques corporelles au Cameroun (1920-1996). Enjeux et paradoxes du sport et de l'éducation physique en Afrique Noire, Thèse de Doctorat, Université Marc Bloch de Strasbourg.
- MBONJI EDJENGUELE,** 1992, Le jeu dans l'univers culturel camerounais. Contribution à une analyse des pratiques ludiques traditionnelles comme exercices initiatiques, Thèse de doctorat d'Etat, Paris VII, 337, p.131.
- MBONJI EDJENGUELE,** 1983, Les jeux et leur fonction sociale en Afrique noire : l'exemple des jeux Douala, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle d'Anthropologie, Université de Yaoundé, Mars.
- MBONJI EDJENGUELE,** 1992, Le jeu dans l'univers culturel camerounais. Contribution à une analyse des pratiques ludiques traditionnelles comme exercices initiatiques. Thèse de doctorat d'Etat, Paris VII, 337, pp.131.
- MBONJI EDJENGUELE,** 1983, Les jeux et leur fonction sociale en Afrique noire : l'exemple des jeux Douala, Thèse de Doctorat de 3^{ème} cycle d'Anthropologie, Université de Yaoundé, Mars.

- MINDJEME Jules Eloy** 2008, De l'éducation physique à l'ontologie, Thèse de Doctorat, Yaoundé, Université de Yaoundé I.
- MINDJEME Jules Eloy,** 2008, De l'éducation physique à l'ontologie, Thèse de Doctorat /PHD, Département de philosophie. Université de Yaoundé I.
- NDAKI-MBOULET** 1980, Contribution à la recherche d'un nouvel équilibre culturel au Cameroun. Le cas du sport et des jeux populaires, Thèse de doctorat de 3^e Cycle, Paris VII.
- NGOURA Célestin,** 1982, Introduction à l'Etude de la Littérature Orales des VOUTE (Cameroun Central), approche ethnolinguistique, Thèse de 3^{ème} cycle, université de Paris v René Descartes, sciences humaines-Sorbonne.
- NGOURA Celestn,** 1982, Introduction à l'Etude de la Littérature Orales des VOUTE (Cameroun Central), approche ethnolinguistique, thèse de 3^{ème} cycle, université de Paris V, RENE DESCARTES, sciences humaines-Sorbonne.
- NOTUE Jean-Paul,** 1984, La Symbolique des arts bamiléké (Ouest-Cameroun). Approche historique et anthropologique, Thèse de Doctorat, université de Paris I, Panthéon Sorbonne, Volume I.
- NZOUTAP YEMPMO Edwige,** 2008, Etude sémiologique des danses rituelles des bamiléké : le dzou et le kou'gang du village Bandrefam (avec production et réalisation documentaire).
- TAMOUFFE SIMO Raymond Charlié** 2007, Le corps dans le rituel des Bandjoun au Cameroun (1901-1972) pratiques et représentations, Thèse de doctorat université Marc Bloch, Strasbourg.
- TAMOUFFE SIMO Raymond Charlié,** 2007, Le corps dans les rituels des Bandjoun au Cameroun (1901-1972) pratiques et représentations, Thèse de Doctorat Université Marc, Strasbourg.

1.6. Mémoires

- GUECHI LAMIA Ali,** 2007, Analyse sémiotique de la gestualité : le cas d'une émission Politique télévisée de la chaîne EL JAZEERA (L'émission Al Ittijah Al Mouakisse, présentée par les sciences du langage Université MENTOURI.
- KENGNE Waldes,** 2008, Du costume de la confrérie ku'ngang de Bansoa à la création picturale Proposition d'œuvres plastiques, Université de Yaoundé I.
- KENGNE WILLIE VALDES,** 2008, Du costume de la confrérie ku'ngang à la création picturale : proposition d'œuvres plastiques. Université de Yaoundé I.
- KENMEGNE,** 1987, BAYANGAM et ses voisins, des origines à 1945, Yaoundé, Université de Yaoundé I, Mémoire de maîtrise, département d'histoire.
- NEGHA Jacques,** 1976, L'ascension dans la société traditionnelle : étude de la chefferie Bansoa en pays Bamileké. Mémoire de D. E. S. en Sociologie, Université de Yaoundé I en Histoire SMITHSONIAN Librairies and Archives.
- NGOSADJO EYIGLA Ruth,** 2019, La danse BISIMA, expression Artistique et rituel thérapeutique chez les Bakoko : contribution à l'anthropologie culturelle.
- NOUMEN ARISTIDE,** 2008, L'art des perles à baham : ouest-Cameroun.
- NOUMSI KEMMEGNE,** 2008, Création d'œuvres inspirée des objets sacrés de l'arrondissement de Bayangam : cas des cornes, mémoire de DEA, université de Yaoundé I, Département des Arts Plastiques.
- NZOUATEP YEMPMO Edwige,** 2008, Etude sémiologique des danses rituelles des Bamiléké : le DZOU et le KOU'GANG du village BADREFAM, Yaoundé, Université de Yaoundé I, Mémoire de DEA.
- SIHAKA Colette,** 1978, La mort Bamiléké : un essai sur l'enterrement chez les Bayangam, Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme d'études supérieures, Yaoundé juin.

- TCHUADE Ambroise,** 1986, Anthroponymie et organisation sociale chez les NKWE NZTHIE (Ouest-Cameroun), Yaoundé, Université de Yaoundé I, Mémoire de D.E.S. lettres.
- TIMMA Olivier,** 2008, Création plastique inspirée des sièges de Baham (ouest-Cameroun), Mémoire de maîtrise : Yaoundé I.
- TIOKOU NDONKO,** 1987, Représentations culturelles de l'épilepsie chez les bamilékés : le cas de MAHAM, mémoire rédigé en vue de l'obtention d'une maîtrise en Anthropologie, Université de Yaoundé I, septembre.
- WATIO Dieudonné,** 1994, Le culte des ancêtres chez les NGYEMBA Ouest-Cameroun et ses incidences pastorales, Yaoundé, Université de Yaoundé I.
- YATIE YAKAM Célestin,** 1960, Sports et Migrations : Pratique de Compétition et Construction Identitaire en Afrique Noire De à nos jours.

1.7. Bulletins

Bulletin du Bureau Régional de l'UNESCO pour l'éducation en Afrique EDUCAFRICA, Version française N° 8 juin 1982. Dossier : Identité Culturelle et étude de cas : la femme africaine face au développement. UNESCO, Dakar.

DPNG (Document de Politique Nationale Genre), 2011-2020, Cameroun, Minproff.

HURAUULT Jean, Notes sur la structure sociale des Bamiléké, bulletin de l'IFAN : Paris, 1956.

1.8. Colloques et Rapports

CERDOTOLA, La Culture Africaine dans le monde du 21^{ème} siècle, rapport général du Sommet des Institutions Culturelles d'Afrique et de la Diaspora Africaine SICADIA, Yaoundé, 7-10 avril 2009. Editions du Cerdotola.

Colloque International Musique(S) Traditionnelle (s) D'Afrique lien entre générations, Editions du Cerdotola mars 2012.

DIAKANDA SALA, Méthodes de recherche en sciences sociales, document pédagogique n°37, Iford, année universitaire, 1989-1990.

Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO), 1999. Appel du Directeur-Général pour la promotion de l'éducation artistique et de la créativité à l'école dans le cadre d'une construction d'une culture de la paix.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), 2006. Feuille de route pour l'éducation artistique. Conférence mondiale sur l'éducation artistique ; développer les capacités créatrices pour le 21^{ème} siècle.

1.9. Dictionnaires, Encyclopédies et Lexiques

BUISSON, Nouveau dictionnaire de pédagogie, Paris, Hachette, 1911.

GREIMAS Algirdas Julien et J. Courtés, SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1, Hachette Université.

PLANNELLS Martine et Jean-Claude DICIMS « expression corporelle », Encyclopédie, Bordas, 1994.

GRAWITZ Madeleine, Lexique des Sciences sociales, 7^{ème} édition, Paris, Dalloz, 2007.

II. WEBOGRAPHIE

Jeanp-christophe Sez nec, La signification du geste dansé, blog du 13 janvier 2021, publié à 04 :20 docteur - sez nec.over-blog.com

SALIBA (J), « le corps et les constructions symboliques », Socio - Anthropologie, N° 5, Médecine et Santé : symboliques du corps, 1999, mis en ligne le 15 Janvier 2003. URL : <http://socioanthropologie.Revues.Org/document47html>. Consulté le 23 Nov 2007. Université Paris X- Nanterre.

<http://fr.Guaitela-communication-non-verbale.htm>.

Ray L. BIRDWHISTEL, l'analyse kinésique langages. Pratiques et langages gestuels n° 10, 1968 didier / Larousse sous la direction de A.J. CREIMAS www.Perse.Fr/issue/lgge-0458-726X-1968-rum-3-10.

III. SOURCES ORALES

Liste des informateurs

N°	NOMS ET PRENOMS	AGE	TITRE OU PROFESSION	LIEU DE RESIDENCE	DATE DE L'ENTRETIEN	SEXE
1.	BENTSE Germaine	45	Enseignante	Tchala	27-05-2021	Féminin
2.	BEUTEU Madeleine	62	Commerçante	Tchala	05-10-2021	Féminin
3.	DJEMBISSI Véronique	50	Ménagère	Biyem-assi	08-07-2021	Féminin
4.	FEM Cyriac	77	Conseiller de jeunesse et d'animation	Nke	02-07-2021	Masculin
5.	GAPAYA Marie	75	Commerçante	Tchala	08-06-2021	Féminin
6.	KAMDJOM Celestine	57	Cultivatrice	Tchala	12-08-2021	Féminin
7.	KAMDJOM Monique	35	Etudiante	Kassap	12-08-2021	Féminin
8.	KAMMEGNE Jean-Paul	62	Batteur et joueur de castagnettes	Nke	02-07-2021	Masculin
9.	KENMEGNE Danielle	53	Ménagère	Nke	18-07-2021	Féminin
10.	KOM Bernard	52	Enseignant mathématique	Tchala	04-08-2021	Masculin
11.	KOM Françoise	49	Commerçante	Ngouso	09-07-2021	Féminin
12.	KOUGAING Thérèse	51	Cultivatrice	Nke	17-07-2021	Féminin
13.	NGOLEMDZE Elie Blaise	63	Infirmier	Nke	02-07-2021	Masculin
14.	NGUEMNAING Justine	52	Cultivatrice	Tchala	03-06-2021	Féminin
15.	NOUTCHOUYA	77	Proviseur retraité	Nke	02-07-2021	Masculin
16.	PONE Jean Marie	68	Journaliste	Nke	02-07-2021	Masculin

			Directeur du journal racines			
17.	TABEU Véronique	63	Mefeu	Tchala	05-10-2021	Féminin
18.	TCHEU Madeleine	48	Commerçante	Ekounou	01-06-2021	Féminin
19.	TCHUEM Justin	62	Enseignant d'EPS	Nke	02-07-2021	Masculin
20.	TSEUBO Rebecca	52	Cultivatrice	Tchala	02-06-2021	Féminin
21.	WAFFO Jean René	51	Comptable batteur de tambours	Biyem-assi	02-07-2021	Masculin
22.	WAKYEU Emilienne	60	Cultivatrice	Toueguebem	15-12-2021	Féminin
23.	WALAGEU Nadège	30	Etudiante	Ekoundoum	09-07-2021	Féminin
24.	WANDJA Clémentine	58	Mefeu	Tchala	05-10-2021	Feminin
25.	WOUAMAJE Alice	45	Commerçante	Mbing	04-06-2021	Féminin
26.	YEUGO Florence	48	Institutrice	Nke	02-07-2021	Féminin

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 27 JUILLET 2020...

AUTORISATION DE RECHERCHE

Je soussigné, Professeur **Paschal KUM AWAH**, Chef du Département d'Anthropologie de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaine de l'Université de Yaoundé I, atteste que l'étudiante **Berlande Josiane DOMKAM**, Matricule 01J045, est inscrite en Master II dans ledit département. Elle mène ses travaux universitaires sur le thème : **Gestes danses et enculturation des femmes Bayangam de l'Ouest Cameroun : contribution à une anthropologie sémiologique des jeux // Ma'a bang//, et de la danse // Meto'o//** », sous la direction du Professeur Pierre François EDONGO NTEDE.

A cet effet, je vous saurais gré des dispositions que vous voudriez bien prendre afin de fournir à l'intéressée toute information nécessaire à 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

* 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

GUIDE D'ENTRETIEN

SUJET: Gestes danses et enculturation de la femme Bayangam : cas du « *ma'a banj* », « *gwa* » et « *mato'o* ». Contribution a une anthropologie sémiotique.

I- IDENTIFICATION DE L'ENQUETE

- Lieu de l'enquête
- Date et heure de l'enquête
- résidence
- Titre
- Age
- Sexe
- Profession

II- CONNAISSANCES SUR LA JEUNE FILLE ET LA FEMME BAYANGAM

- Qu'est-ce qu'une jeune fille et une femme ?
- Comment les désignent-on de l'enfance à l'âge adulte ?
- Quels sont les référents culturels de la jeune et la femme à bayangam ?
- Est – ce que l'appellation de jeune fille ou de femme peut varier selon les champs de compétences, les secteurs d'activités, le changement de statut ou par les actions posées ?

- Citez les images, les symboles, le numérique, les métaphores, formes, les graphiques qui sont attribués à la femme ?

Quelles sont les expressions utilisées à cet effet ?

III- CONNAISSANCE DES PRATIQUES CORPORELLES PHYSIQUES LUDIQUES PRATIQUES MA'A MBANG, GWA ET MƏTO'O

- Origine et signification du « *ma'a banɲ* », « *gwa* » et « *məto'o* »
- A quelles catégories d'activités appartiennent ces formes d'expressions corporelles ?
- Quelles sont les danses ou jeux ou toutes les femmes participent ?
- Avez-vous pris part ou jouer pendant votre enfance ?
- A quelle fréquence régulièrement ou entrecoupée ? le « *məto'o* » jusqu'à ce jour ?

Classez-les par ordre d'importance ?

- Est-ce que les hommes peuvent y participer?
Quelles sont les circonstances et les occasions au cours desquelles elles s'exécutent ?
- Enumérez les espaces ou les lieux de prestation ?
- Quels sont les matériels, instruments et chants utilisés pour danser le « *məto'o* » et jouer au « *gwa* », au « *ma'a banɲ* » et chanter ?

IV – DESCRIPTION ET EXECUTION « MA'A BANDI », « GWA » ET « MƏTO'O »

- Quelle est la typologie et les caractéristiques des mouvements identifiés pendant l'exécution des jeux « *ma'a banɲ* », « *gwa* » et la danse « *məto'o* »
- Enumérez les étapes et précisez par ordre chronologique comment se déroulent *ma'a mbang*, *gwa* et *məto'o* ?
- A quels moments s'achève la prestation du *ma'a mbang*, *gwa* et *məto'o*
- Quelles sont les différentes positions des membres inférieurs et supérieurs adoptés par les femmes et les filles en fonction des sonorités (chants, claquement des mains, outils de danse et expression) ?
- Est-ce que les gestes, et attitudes issues du *ma'a mbang*, *gwa* et *məto'o* sont variés, répétitifs ou cycliques,
- Sont-ils des mouvements de va et vient ? rotatifs ? circulaires ? giratoires, ovoïdes ?
- Les femmes se servent-elles des deux pieds simultanément ou alternativement dans l'exécution du « *məto'o* » ?

- Quel est le pied le plus utilisé pour la danse « *mato'o* »?
- Quels sont le nombre de pas effectués par chacun des pieds ?
- Quels sont les positions des danseuses adoptées en fonction de l'instrument de musique, la voix, les devises ?
- Quelles sont les orientations de la danseuse sur la scène ? Comment dansent-elles devant les autorités ?
- Quelles sont les figures géométriques, les trajets, les directions, les formes matérialisés au sol par les pieds ou l'ensemble des gestes dansés ? Pourquoi et comment ?

V-SAVOIRS, MESSAGES, FONCTIONS, ENSEIGNEMENTS DIVULGUES PAR LES UNITES DU LANGAGE « *MA'A BAND* », « *GWA* » ET « *MƏTO'O* »

- Quels sont les usages du « *ma'a mbang* », « *gwa* » et « *məto'o* » en rapport à l'organisation sociale des structures et leurs fonctions réelles et symboliques
 - tenue de la réunion ;
 - représentation graphique
 - représentation algébrique
 - les devises
 - les chorégraphies
 - les attitudes et gestes
 - les objets de danse (mkweng, fok, tem, schoua'a fekang)
 - les niveaux du langage corporel (courber, debout, fléchit, coucher, de dos, aérien, extension, inclinaison avant)

VI- TEXTES, PRINCIPES, PHILOSOPHIES, MODULES D'SIGNIFICATIONS, SENS « REELS », « SYMBOLIQUES » DEVELOPPES PAR LES UNITES DE LANGAGE CI -DESSUS

- Quels sont les thèmes, les savoirs -être, les savoirs-faire et savoirs faire faire développés par ces unités du langage ?
- Quels sont les messages civique, morale, éducatif affectif conatif, les savoirs et les connaissances émises par les unités discrètes du langage par les axes, les directions, l'espace, le numérique, les formes géométriques, les gestes, les devises ?
- Quelles sont les significations que les Bayangam leur donnent ?

- Quels sont les thèmes, les savoirs - être, faire et faire faire développés par ces unités du langage ?
- quels rôles jouent- ils dans la construction d'une âme collective Bayangam ?
- Comment les connaissances, les savoirs les thèmes issus de ces trois pratiques corporelles permettent d'apprendre, de respecter et d'appliquer les normes culturelles ?
- Comment participent- elles à l'enculturation de la femme Bayangam ?

TABLE DES MATIÈRES

DEDICACE	Erreur ! Signet non défini.
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
SOMMAIRE	i
ABRÉVIATIONS, ACRONYMES, ET SIGLES	ii
LISTE DES PHOTOS, SCHEMAS, ET TABLEAUX	iii
INTRODUCTION	1
1. CONTEXTE	2
2. JUSTIFICATION DU CHOIX DU SUJET	5
2.1 Raisons personnelles	5
2.2. Raisons scientifiques	5
3. PROBLEME DE RECHERCHE	6
4. PROBLEMATIQUE	7
5. QUESTIONS DE RECHERCHE	8
5.1. Question principale	8
5.2. Questions secondaires	8
6. HYPOTHESE DE RECHERCHE	8
6.1. Hypothèse principale.....	8
6.2. Hypothèses secondaires.....	9
7. OBJECTIFS DE LA RECHERCHE	9
7.1. Objectif principal	9
7.2. Objectifs spécifiques	9
8. METHODOLOGIE	10
8.1. Recherche documentaire	10
8.1.1. Coordonnées spatio-temporelles relatives à la recherche documentaire.....	10
8.1.1.1. Les coordonnées spatiales	10
8.1.1.2. Les coordonnées temporelles	11
8.1.2. Les outils de collecte des données secondaires	11
8.1.2.1. La fiche bibliographique	11
8.1.2.2. La fiche de lecture	11

8.2. Population cible.....	11
8.2.1. Critères de choix des informateurs.....	12
8.2.2. Les critères d'inclusion.....	12
8.3.3. Les critères d'exclusion.....	12
8.3.3.1. Types d'échantillonnage.....	12
8.3.3.2. Procédure d'échantillonnage.....	13
8.4. Méthode de collecte des données primaires.....	13
8.4.1. Techniques de collectes des données primaires.....	13
8.4.1.1. Entretien individuel approfondi.....	13
8.4.1.2. Observation directe.....	14
8.4.1.3. Focus group discussion.....	14
8.4.2. Les outils de collecte des données.....	14
8.4.3. Le guide d'entretien.....	14
8.4.3.1. Guide d'observation.....	15
8.4.3.2. Magnétophone, appareil photo et ordinateur.....	15
8.4.3.3. Stylos à billes et des blocs notes.....	15
9. ANALYSE ET INTERPRETATION DES DONNEES.....	15
9.1. Grille d'analyse.....	16
9.1.1. Analyse des données orales.....	16
9.1.2. Analyse iconographique.....	16
9.1.3. Analyse des données mathématiques qualitatives.....	16
9.2. Interprétation des données.....	16
10. CONSIDERATIONS ETHIQUES.....	16
11. INTERET DE LARECHERCHE.....	17
11.1. Intérêt théorique.....	17
11.2. Intérêt pratique.....	17
11.3. Intérêt professionnel.....	17
12. PLAN DE TRAVAIL.....	18
CHAPITRE I: PRESENTATION DE L'ETHNONYME BAMILEKE ET BAYANGAM : SON CADRE PHYSIQUE ET HUMAIN.....	19
1.1. LOCALISATION GEOGRAPHIQUE DE BAYANGAM DANS L'OUEST-CAMEROUN.....	20
1.1.1. Limites et étendue de Bayangam.....	21
1.1.2. Climat et le relief.....	23

1.1.3. Hydrographie de Bayangam.....	24
1.1.4. Flore et faune de Bayangam.....	25
1.2. CARACTERISTIQUES SOMATIQUES DE LA POPULATION BAMILEKE	26
1.2.1. Signification et contexte historique de la creation de bayangam.....	27
1.2.2. Situation linguistique.....	29
1.3. POLITIQUE NATALISTE CHEZ LES BAYANGAM	29
1.4. SYSTEME DE CROYANCE	29
1.4.1. Cultes du terroir et croyances religieuses.....	30
1.4.2. Culte de la tête.....	30
1.5. ORGANISATION SOCIALE ET POLITIQUE BAYANGAM	32
1.5.1. Hiérarchie, discipline et classes sociales.....	33
1.6. ACTIVITES UTILITAIRES.....	34
1.6.1. Elevage.....	34
1.6.2. Agriculture : les principales cultures.....	35
1.6.3. Alimentation Bayangam.....	37
1.7. PRODUCTIONS ARTISTIQUES.....	38
1.7.1. Danses masculines et féminines d'autrefois et actuelles.....	39
1.7.2. Objets dansants.....	40
1.8. ACTIVITES GENERATRICES DE REVENUS	40
1.9. LIMITES DE LA REVUE DE LITTERATURE.....	41
CHAPITRE II : ÉTAT DE LA QUESTION, CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL	43
<hr/>	
2.1. REVUE DE LA LITTÉRATURE.....	44
2.1.1. Corps un indicateur et identifiant universel de l'espèce humaine : instrument de de communication.....	44
2.1.1.1. Danse activité physique ludique : solutions endogènes des besoins personnels et communautaires	45
2.1.1.2. Corps chez les Bamiléké et ses déclinaisons féminines.....	46
2.1.1.3. Corps et activités physiques comme supports de l'enculturation	47
2.1.1.4. Référents culturels et expression corporelle ludique.....	47
2.1.2. Femme : langage des liquides, organes, soins et rôles	49
2.1.2.1. Horloge biologique de la femme et ses images.....	50
2.1.3. Langage gestuel, geste et ses composantes pour une lecture	50
2.1.3.1. Supports du langage gestuel.....	51

2.1.3.2. Phases psychomotrices d'un geste	52
2.1.4. Geste substitut de la parole et la complète, remplace un énoncé et le discours	53
2.1.5. Développement global de l'homme par le geste	54
2.1.5.1. Sémiotique des postures et gestes dans les activités physiques	54
2.1.5.2. Sémiotique sexuée en relation aux gestes, espace et soins corporels chez la femme	55
2.1.6. Oralité, art et principes de la danse africaine : liberté, conscience, répétition, rythme.	56
2.1.6.1. Liberté, rythme conscience et répétition	56
2.1.7. Jeu.....	58
2.1.7.1. Limites des classifications des jeux africains et caractéristiques.....	59
2.2. ORIGINALITE DE L'ETUDE	60
2.3. CADRE THEORIQUE	61
2.3.1. Fonctionnalisme	61
2.3.2. Ethnométhodologie	62
2.3.3. Interactionnisme symbolique	63
2.3.4. Opérationnalisation des théories	65
2.4. CADRE CONCEPTUEL	67
2.4.1. Geste dansé.....	67
2.4.2. Enculturation	68
2.4.3. Femme Bayangam.....	69
2.4.4. Langage	71
CHAPITRE III : PRESENTATION DU //MA'A BAND//, //MƏTO'O// ET //GWA// DANS LEUR CONTEXTE SOCIO-CULTUREL, DESCRIPTION ET ETAPES D'APPRENTISSAGE	72
3.1. LE JEU « MA'A BAND » DANS SON CONTEXTE SOCIAL ET CULTUREL.....	73
3.1.1. Description du jeu « <i>ma'a banη</i> »	74
3.1.1.1. Conditions d'adhésion ou d'exécution	74
3.1.1.2. Matériel/espace d'exécution	74
3.1.1.3. Arbitrage	74
3.1.1.4. Itinéraire descriptif du jeu « <i>ma'a banη</i> »	75
3.1.1.5. Condition de remplacement et de changement de camp de la meneuse ou la soliste par la joueuse vice versa	75
3.1.1.5.1. Placement/formation	75
3.1.1.5.2. Déroulement du jeu	75
3.1.1.5.3. Evolution de la meneuse	76

3.2. LA DANSE « MƏTO'O » DANS SON CONTEXTE SOCIOCULTUREL	78
3.2.1. Ethnographie de la danse « <i>məto'o</i> »	79
3.2.1.1. Conditions d'adhésion	79
3.2.1.2. Costumes de danse et Matériel/ espace d'exécution de la danse « <i>məto'o</i> »..	80
3.2.2. Instruments de musique traditionnelle	82
3.2.2.1. Espaces et lieux de la danse.....	83
3.2.2.2 Espace ésotérique de danse	83
3.2.2.2.1. Placement/Formation	84
3.2.2.2.2. Évolution	84
3.2.2.2.3. Déroulement de la danse	84
3.2.2.2.4. Description générale de la danse « <i>məto'o</i> ».....	86
3.2.2.2.5. Feedback ou « devises » : mode d'évaluation.....	88
3.2.2.2.6. Fin de la danse « <i>məto'o</i> ».....	88
3.2.3. Conditions d'adhésion ou d'exécution du « <i>gwa</i> »	89
3.2.4. Description du jeu « <i>gwa</i> ».....	89
3.2.5. Consignes/Règles	91
3.2.6. Évolution de la meneuse	91
3.3.7. Fin du passage de la meneuse	95
3.7.8. Fin du jeu.....	96
3.3. FICHE SYNOPTIQUE DE LECTURE DU « GWA »	96
3.3.1. Corps du jeu	97
3.3.2. Consignes/Règles	97
3.3.3. Organisation du jeu	97
CHAPITRE IV : FONCTIONS ET RÔLES DES TECHNIQUES DES GESTES DANSES DU //MA'A BAND //, //MƏTO'O// ET //GWA/	99
4.1. COMPOSITION DU MODELE DE CHAQUE SEQUENCE PRESENTEE	100
4.1.1. Séquence n°1 : formation en arc de cercle, et demi-cercle dans le « <i>ma'a banη</i> », le « <i>gwa</i> » le cercle dans la danse « <i>məto'o</i> »	100
4.1.2. Séquence n°2 : agencement des séquences du « <i>ma'a banη</i> »	101
4.1.3. Séquence N°3 : affinements du schéma corporel et automatismes.....	103
4.1.4. Séquence n° 4 Formation et évolution en cercle et attitudes préparatoires à la danse	105
4.1.5. Séquence n° 5 : les quatre positions des pieds dans la danse « <i>məto'o</i> ».....	105
4.1.6. Rôle des « devises » ou feedback du public.....	107

4.1.7.	Séquence 6 : du jeu « <i>gwa</i> »	107
4.1.8.	Séquence 7 : Chorégraphie d'entrée et synchronisation des gestes d'appels avec le chant et les claquements des mains	108
4.1.9.	Séquence 8 : Chorégraphie d'entrée, accélération et synchronisation de l'expression corporelle avec le thème de la musique	109
4.1.10.	Séquence 9 : Synchronisation d'appels et préparation au pivot.....	109
4.1.11.	Séquence 10 : Chorégraphie d'entrée et placement du corps pour impulsion et le jeter ou projection de dos	109
4.1.12.	Séquence 11 : Synchronisation, des gestes de Manipulation Aide et Parade et formation du réceptacle pour recevoir la meneuse en vue du porter est commentée.....	109
4.1.13.	Séquence 12 : Synchronisation des gestes de porter et lâcher est l'argumentaire de YEUGO (extrait d'entretien du FGD 02-07-2021 à Nke).....	110
4.1.14.	Séquence 13 et 14 sont exposés par WANDJA, extrait du FGD à Tchala le 20 /05 /21)	110
4.1.15.	Séquence 15 : Descente et réception sur les appuis pédestres dont l'utilité est démontré par NGUEMNAING 03/06/21 à Tchala)	111
4.2.	LOGIQUES EDUCATIVES DU « MA'A BAND », « MƏTO'O » ET DU « GWA ».....	111
4.2.1.	Forme des textes des chants du « <i>ma'a banɲ</i> », « <i>məto'o</i> », « <i>gwa</i> : une pédagogie ..	111
4.2.2.	Fonctions pédagogique et éducative du chant.....	112
4.2.3.	Répétition comme clé de l'apprentissage et la mémorisation dans les gestes dansés, et les chants.....	113
4.2.4.	Logiques éducatives	114
4.2.4.1.	: « <i>ma'a banɲ</i> », « <i>məto'o</i> », « <i>gwa</i> » facteurs de cohésion de la vie sociale et communautaire	114
4.2.4.2.	« <i>ma'a banɲ</i> », « <i>məto'o</i> », « <i>gwa</i> » des cadres initiatique : des « écoles » de construction de l'identité féminin	115
4.2.5.	Importance de la latéralité : utilisation des différents segments d'une partie du corps	118
4.3.	ANALYSE DU LEXEME « MA'A » : INDEXICALE.....	118
4.3.1.	Définition littérale du lexème « <i>ma'a</i> »	118
4.3.2.	Fonctions culturelles du lexème « <i>ma'a</i> »	119
CHAPITRE V : ANALYSE ANTHROPOLOGIQUE DES FORMES, CHIFFRES, GRAPHISMES, FIGURES GEOMETRIQUES, AXES, DIRECTIONS TECHNIQUES DU CORPS REPRESENTES DANS LES GESTES DANSES		121

5.1. FORMES, ET ENCULTURATION DE LA JEUNE FILLE BAYANGAM.....	122
5.1.1. Courbes et les droites	122
5.1.2. Lignes	122
5.1.3. Représentations algébriques et systèmes de reproduction des secteurs de vie quotidienne à partir des gestes dansés du « <i>ma'a banŋ</i> », « <i>məto'o</i> » et « <i>gwa</i> »	122
5.1.3.1. Chiffre 9 de connivence avec le corps humain, le caractère cyclique et répétitif des phases des pratiques corporelles	123
5.1.3.2. Chiffre 1	125
5.1.3.3. Chiffre 2	125
5.1.3.4. Chiffre 3	126
5.1.3.5. Chiffre 4	128
5.2. FIGURES GEOMETRIQUES ET ENCULTURATION DE LA JEUNE FILLE BAYANGAM.....	129
5.2.1. Cercle	129
5.2.2. Triangle / losange	132
5.3.1. Représentation graphique du jeu « <i>gwa</i> »	136
5.3.2. Spirale.....	137
5.3.3. Outils de danse et la rotondité	138
CHAPITRE VI : LANGAGE DES UNITES DES GESTES DANSES ET ENCULTURATION DE LA FEMME BAYANGAM _____	140
6.1. LES PRINCIPES DES ACTIVITES LUDIQUES DANS LA SOCIOCULTURE BAYANGAM.....	141
6.1.1. Principe d'unité	142
6.1.1.1. Unité de temps.....	142
6.1.1.2. Unité d'espace	142
6.1.1.3. Rapport à la réalité	143
6.1.2. Les gestes dansés du « <i>ma'a banŋ</i> », « <i>məto'o</i> », et « <i>gwa</i> » comme synthèse des scènes de vie et des activités quotidiennes et de l'habitus chez les Bayangam.....	144
6.2. INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE ET ETHNOMETHODOLOGIE DES UNITES DE LANGAGE DES GESTES DANSES DU « <i>MA'A BANŊ</i> », « <i>MƏTO'O</i> », ET « <i>GWA</i> »	147
6.2.1. Philosophie, « école » développées par le premier cycle 1 le « <i>ma'a banŋ</i> »	149
6.2.2. Element principal dans le jeu « <i>ma'a banŋ</i> » : la pluie synonyme d'eau froide	150

6.2.2.1. « <i>pie wo ma'a banj</i> » veut dire littéralement allons « jeter la pluie intentionnellement » : modèles d'exploitation agricole et savoirs-être.....	151
6.2.2.2. Démarche pour le lancement intentionnel de la pluie dans le jeu « <i>ma'a banj</i> » par les femmes de 6 à 13 ans	152
6.2.2.3. Eau de pluie socle du jeu « <i>ma'a banj</i> » : morale et « école » ; élément féconder, vivificateur, déculpateur, de récupération et de paix.....	153
6.2.2.4. Eléments accompagnateurs dans le jeu	154
6.2.2.5. Rapport entre l'âge puberte (13 ans) et l'arrêt du jeu « <i>ma'a banj</i> » par la femme <i>Bayangam</i>	155
6.2.3. Relations couleur rouge, terre, femme et accessoires de danse dans le jeu « <i>ma'a banj</i> »	156
6.2.4. Gestes dansés dirigés à gauche et à droite : complémentarité entre la femme et l'homme « <i>ma'a banj</i> », « <i>mato'o</i> », et « <i>gwa</i> ».....	157
6.2.5. Symbolisme de l'affrontement cyclique des phases agricoles pour atteindre la norme, la performance et le progrès	159
6.2.6. Matérialisation de la fécondation, la parturition, productivité et la santé de reproduction dans les jeux « <i>ma'a banj</i> », « <i>mato'o</i> »	160
6.2.7. Représentation zoomorphique, de la protection, la fécondité la procréation et la fructification chez les <i>Bayangam</i>	163
6.2.8. Actions spatiales et disposition des joueuses : un exemple de mobilisation, d'aide, de solidarité et de reproduction sociale.....	164
6.2.8.1. Flexion des genoux, courbure du bassin, dos à plat : symboles de respect de soumission et d'égalité dans la danse « <i>mato'o</i> » et les jeux « <i>ma'a banj</i> », et « <i>gwa</i> ».....	164
6.2.8.2. Philosophie et thèmes développés par le « <i>gwa</i> » : apprentissage du goût de l'effort, de la persévérance, de la conquête foncière de l'épargne financière et de l'humilité.....	165
6.2.8.3. Autonomisation des femmes à travers leur travail	167
6.2.9. Construction ethnographique à partir du « <i>shoua'a</i> » des prémices de l'éducation à l'entraide : pré-tontine à la tontine et autonomisation de la femme	168
6.2.9.1. La phase d'impulsion et autonomisation de la femme <i>Bayangam</i>	169
6.2.9.2. La phase intermédiaire	170
6.2.9.3. Phase de réception : indicateur de la nature ou du volume de fructuation du capital financier.....	170
CONCLUSION	171
SOURCES	180
ANNEXES	ix
TABLE DES MATIÈRES	209