

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I
THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

**CENTRE DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
ARTS, LANGUES ET CULTURES**



**POSTGRADUATE SCHOOL FOR
ARTS, LANGUAGES
AND CULTURES**

**UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
ARTS, CULTURES ET
CIVILISATIONS**

**DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR
ARTS, CULTURES AND
CIVILIZATIONS**

**SPECTACLES MUSICAUX ET PRATIQUES
THÉRAPEUTIQUES AU CAMEROUN: UNE
ÉTUDE SÉMIOLOGIQUE DU NDJI NDJI
CHEZ LES BASAA**

MÉMOIRE PRÉSENTÉ EN VUE DE L'OBTENTION DU MASTER EN ARTS DU SPECTACLE
ET CINÉMATOGRAPHIE,

OPTION

CRITIQUE THÉÂTRALE ET CINÉMATOGRAPHIQUE

PAR

FRANCK NTAMAG OTH

MATRICULE 12F223

LICENCIÉ EN ARTS DU SPECTACLE ET CINÉMATOGRAPHIE,

SOUS LA DIRECTION DE:

Dr Aristide SANAMA NGUILLÉ

CHARGÉ DE COURS



Septembre 2022

SOMMAIRE

SOMMAIRE	i
DÉDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT.....	iv
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES.....	v
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE I : LE NDJI NDJI CHEZ LES BASAA: DU CULTUREL AU CULTUEL.....	17
CHAPITRE II : MUSIQUE ET PRATIQUES THÉRAPEUTIQUES EN AFRIQUE : LE CAS DU NDJI NDJI CHEZ LES BASAA.....	34
CHAPITRE III : SIGNES, SIGNIFIANTS ET SIGNIFIÉS DU NDJI- NDJI.....	54
CHAPITRE IV : LECTURE SÉMIOLOGIQUE DU NDJI NDJI.....	72
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	88
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	102
ANNEXES	103
TABLE DES MATIERES.....	103

DÉDICACE

À mes parents, monsieur et madame OTH

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans la contribution de certaines personnes à qui nous voulons témoigner ici notre profonde reconnaissance. D'abord à Dieu Tout-puissant pour le cadre familial, la santé et les dispositions dont Il nous a gratifiés.

À Dr Aristide Sanama Nguillé, notre directeur de mémoire pour son suivi et le recadrage de notre sujet. Son protocole nous a facilité les descentes sur le terrain et son encadrement a veillé à conférer à notre travail le style et sa forme scientifique.

Au chef du département des Arts et Archéologie de l'université de Yaoundé 1, Pr Christophe Mbida Mindzié, au chef de la section des Arts du Spectacle et Cinématographie, Pr Emelda Ngufor Ambo épouse Samba et à tout le corps enseignant de la section pour l'encadrement.

À tous nos camarades de promotion pour nos échanges pendant les séminaires, et aux personnes qui ont volontairement accepté de répondre à notre questionnaire. Ils ont su prendre un peu de leur temps pour nous faire avancer dans la recherche.

Aux Ba Mbombock (patriarches traditionnelles) qui m'ont accueilli et ont accepté de me donner des informations. Au Ngengé Thiom Kouan et au musicien Bakoa Raymond pour leur éclairage.

À Dr Mougandé Ibrahim pour la littérature sur les rites et Dr Noubissi Wambo et Mlle Ngo MBoua, qui nous ont aidé dans la compréhension des fondamentaux de l'archéologie du rite qui s'est révélée un point saillant de notre travail.

Aux populations du canton Babimbi par Ndom, nos guides et informateurs, particulièrement à Mme Victorine Nonga, Mme Ngondo Martha, Mme Ngo Nloga (la danseuse de ndji ndji) et M. Biyag, le joueur de bissogog (instrument de musique).

Enfin, à tous ceux dont les noms ne sont pas mentionnés ici. Qu'ils trouvent en l'aboutissement de cette recherche, l'expression de notre fraternelle gratitude.

RÉSUMÉ

Certaines musiques ont souvent provoqué un effet de transe qui donne aux acteurs la sensation de sortir de leurs corps jusqu'à altérer leur état de conscience. Ce travail qui s'intitule « Spectacles musicaux et pratiques thérapeutiques au Cameroun : une étude sémiologique du ndji ndji chez les Basaa » a pour but de décrypter les signes, symboles et codes musicaux inscrits dans les matrices de théâtralité et performativité des musiques rituelles en pays Basaa. Autrement dit, nous voulons nous servir du ndji ndji comme modèle pour ressortir respectivement la symbolique du rituel et l'impact de ce type de musique dans la communauté basaa. Par ailleurs, les rôles que jouent l'artiste/actant ou exorciste (célébrant) et les instruments de musique dans le spectacle seront également auscultés. Ce sujet est traité sous le prisme de la sémiologie des spectacles, dans une perspective de la cryptocommunication et ethnomusicologique. L'enquête de terrain et l'observation ethnographique se déroulent dans la zone de Babimbi. Les résultats recueillis indiquent que la musique de transe babimbi est constituée de cinq codes musicaux qui induisent théâtralité et performativité. Il s'agit des paroles, les gestes, les actions, les objets et le cadre. Ces codes sont de prime abord le trait d'union entre le culturel et le cultuel basaa, par la suite ils sont le tronc commun des musiques exorcistes de transe. Enfin, le rapport signifiants/signifiés qui interagit pour mettre en relief le rôle de ce spectacle total dans la cosmogonie des peuples basaa.

Mots clés : Musique, thérapeutique, Sémiologie, Spectaculaires, Ndji Ndji, parole.

ABSTRACT

Sometimes there are some music that provock trance effect that gives to actors the sensation of coming out of their bodies to the extent of altering their conscience. This type of music is entitled " Musical performing and therapeutic practices in Cameroon: The aim of the semiological study of Ndji Ndji found in the Bassa community is to decide symbols and musical codes inscribed in the matrixes of theatrality and performance of ritual music in their environment. In other words, the Ndji Ndji is use as a model in order to get out symbolic ritual and and their impacts. More so the role played by this artists, actors, or ecorcists (celebrants) and the music instruments use in the show will be examined. This topic is treated under the semiological prism of show. In the perspective of crypto communication and ethnomusicological. The investigation and the ethnographic observation are taking place in the Bambimbi zone. The data collected shows that the Bambimbi transe music is made up of five musical codes with the induction of theatrality and performativity. The datas are speeches, gestures, actions, objects and the frame. These codes are a linkage between the cultural and the Bassa culture, and they are common with the exorciss music of transe. Finally the signifier and the signifier that interacts to exhibit the role of this total show in the cosmogony of the Bassa people.

Keywords: Music, therapeutic, semiology, spectacular, Ndji Ndji, speech.

LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES

Tableaux

Tableau 1: Danseurs et musiciens interviewés.....	12
Tableau 2: Spectateurs interviewés.....	12
Tableau 3: Pourcentage des questionnaires exploitables.....	13
Tableau 4: Conclusions.....	13
Tableau 5: Dispersion des Basa à du Cameroun (Iitenbassa.com).....	21
Tableau 6: Distribution des villages Ndog Gwek.....	22
Tableau 7: Répartition des familles Nlôg Sagal.....	22
Tableau 8: Les pères fondateurs du ndji ndji.....	22

Figures

Figure 1: La marmite du mbog (H.Yebga 2017), mbogblogspot.com.....	29
Figure 2: La grotte sacrée de Ngok Litouba, lieu des Yoruma d'après la mythologie basaa.....	31
Figure 3: Un mbombog ramenant le panier contenant le message du Mbog (cliché Ntamag,.....)	33
Figure 4: Un joueur de tambour parleur (cliché Ntamag, juillet 2022).....	36
Figure 5: (au milieu) Un Mbombog tenant le bissogog en main (cliché Ntamag, juillet 2022).....	39
Figure 6: Les bissogog tissés, (cliché Ntamag, juillet 2022).....	40
Figure 7: Graines de bissogog sorties de la boîte, (cliché Ntamag, 2021).....	41
Figure 8: Le bissogog bicéphale (cliché Ntamag, 2021).....	42
Figure 9: Maracas brésiliennes, cliché Ntamag, 2021.....	43
Figure 10: Boitier d'un bissogog en boîte métallique, cliché Ntamag, 2021.....	43
Figure 11: Petite baguette du Bissogog, cliché Ntamag, 2021.....	44
Figure 12: Les composantes du Bissogog pour fabrication artisanale, cliché Ntamag, 2021.....	44
Figure 13: Bissogog complet fabrication artisanale, cliché Ntamag, 2021.....	45
Figure 14: Le tam-tam, cliché Sanama, 2018.....	45
Figure 15: Le ngoma, cliché Sanama, 2020.....	46
Figure 16: Musiciens et danseurs initiés (juillet 2022).....	47
Figure 17: Chorégraphie d'une troupe de ndji ndji.....	48
Figure 18: Quelques mbombog dans la société Basaa (www.eco-spirituality.org).....	49
Figure 19: Une danseuse en transe dans la cours sacrée, cliché Ntamag, juillet 2022.....	59
Figure 20: Un mbombog Crypto communiquant (juillet 2022).....	60
Figure 21: La cuisson de la marmite de mbog, cliché Ntamag, juillet 2022.....	62
Figure 22: Des spec-acteurs tapant des mains, cliché Ntamag, juillet 2022.....	66
Figure 23: Cours sacralisée pour le ndji ndji, cliché Ntamag, juillet 2022.....	67
Figure 24: Foret sacralisée, lieu du rituel, cliché Ntamag, juillet 2022.....	68
Figure 25: Etang d'eau sacracralisé à Ndom, cliché Ntamag, juillet 2022.....	69
Figure 26: Descente vers la cours sacralisée du rituel, cliché Ntamag, juillet 2022.....	70

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le *ndji ndji* est un rite adossé à une musique «magico religieuse» du même nom émanant d'un grand mythe basaa et pratiqué en vue d'une guérison (Hitong,1980). Le contexte de notre travail présente ce rituel jumelant à la fois une voyance exécutée dans la nuit pour faire des découvertes initiatiques, et le djingo qui est le moment de la musicothérapie dansée. Cette dernière a pour fonction d'interpeller les esprits, car les danseurs en transe jouant les bissokog (instruments consacrés), seraient en contact avec les morts. Ce travail s'inscrit dans le domaine des arts du spectacle et dans la continuité des études de l'ethnomusicologue Aristide Sanama (2021) qui dans une étude similaire menée chez les Pygmées baka à Ndélé dans la kadey, voit en ce type de musique « *divers aspects matériels, spectaculaires et rituels qui fondent la croyance d'un peuple* ». À la lumière de la crypto communication et sans préjuger de la valeur positive ou négative du rituel, il estime que la musique baka mérite d'être observée en tant que forme musicale atypique. L'ethnomusicologue s'inspire après des travaux de Jacques Fame Ndong pour présenter comment les peuples, «malgré les nouvelles croyances continuent à puiser dans l'univers magico religieux particulier [africain] les ressources pour exister dans leur spiritualité, marque de leur identité culturelle» (Sanama, 2022). S'appuyant sur la mythanalyse, l'auteur étudie les diverses manifestations du mythe à travers la culture. En s'efforçant par la mythocritique durandienne de mettre en évidence les mythes directeurs et leurs transformations significatives. C'est Dans le même ordre d'idée que Pierre Ngijol « révélait bien en avance de brusques apparitions, les métamorphoses et disparitions instantanées de certains héros du peuple Basaa dans les années 454 à 481» (1980). Comme l'indique Sanama (2022), ce type de pratique dont « *les musiciens, les chanteurs et les spectateurs en déterminent les conditionnalités* » intègre en même temps oracle, devin, intervention des esprits ancestraux, musique, transe et thérapie. Ce contexte au final exige qu'on revienne comme le suggère Lapassade (1982) dans l'histoire de la médecine mesmérisme pour voir comment Mesmer a progressivement mis en place son système thérapeutique. En effet, la musique de transe serait marquée par « un état d'exaltation de quelqu'un qui est transporté hors de lui-même et hors du monde réel ; convulsion, manifestations extérieures marquant cet état ». Ce serait également « un état modifié de conscience dans lequel entre les médiums quand ils communiquent avec les esprits ». Après avoir balisé notre chemin, il est important de souligner que nos premiers pas dans la section Arts du spectacle et cinématographie ont été motivés par la pratique musicale.

Les déterminants qui justifient dont le choix de notre sont personnels, artistiques, culturels et scientifiques.

Sur le plan personnel, cette recherche est motivée par le constat que la musique les musiques thérapeutiques traditionnelle sont des outils principaux que les la tradition utilise dans spectacles à visées thérapeutiques au Cameroun. Sur le plan culturel, Bidima (1997) estime que ces musiques regorgent un ensemble d'objets rituels qui ne sont pas utilisés dans les spectacles raison d'une pseudo identification. C'est la raison pour laquelle nous nous interrogeons à cette pratique ancestrale. Pour accéder à un nombre important de données, nous avons opté pour une problématique adaptée à notre objet d'étude.

Cette recherche pose le problème de la méconnaissance voire, le rejet des spectacles thérapeutiques traditionnels africains au profit des pratiques de délivrance sans cesse grandissantes dans les milieux chrétiens au Cameroun. Dans *L'art négro africain*, Bidima indique que « Lire l'art africain, c'est scruter à la fois son lieu d'exaltation (le contexte), sa structure propre (le texte iconographique), l'activité humaine de travail (production, création, réception) et les multiples réseaux et chiasmes infra-iconiques qui structurent les plis de la croyance» (1997). Les anticipations négatives et ethnocentristes font chemin avec la méconnaissance de l'art africain en général et des spectacles issus des religions traditionnelles en particulier. Ce contact relève de l'ordre historique et épistémologique. Stephan (1988) situera donc cette méconnaissance à trois niveaux. L'ethnocentrisme pour lui est assimilé à quelqu'un qui cherche à faire une rencontre et découvre que ce qu'il est allé chercher est différent de ses attentes. La première réaction est que ceux-ci ont transformé la différence en négation. Pour expliquer cela, il estime que si par exemple nous rencontrons une œuvre d'art différente de ce que nous attendions et que nous déclarons non pas qu'elle relève d'un art différent mais que ce n'est pas de l'art, l'œuvre est ainsi rejetée hors du domaine de l'enquête. Pour l'auteur elle n'est donc pas connue mais méconnue. Il estime que tel est le premier niveau de la méconnaissance. Parlant du deuxième niveau, il estime que soit on transforme en identité la différence entre ce que nous rencontrons et ce que nous attendions. Il estime que celle-ci est abusive. La différence, la spécificité, ou l'originalité de cette œuvre est encore méconnue. C'est surprenant la manière avec laquelle celle-ci est prise. Cependant Stephan (1988) estime que cette seconde est moins grave que la première. Car elle n'est pas rejetée. Toutefois faisant de ça notre objet d'étude, on croit la connaître alors qu'on ne la connaîtra jamais. L'auteur renchérit que l'ethnocentrisme s'oppose à ce troisième niveau considéré comme la bonne attitude, celle

scientifique, ou correcte. Celle qui veut que si nous constatons une différence de ce que nous attendions, nous devons la respecter, la prendre au sérieux et faire de ça l'objet de notre enquête. Avoir des concepts de différence et attendre que ceux-ci soient invalidés. Ils auraient servi de détecteurs.

METHODOLOGIE

Pour mener à bien cette réflexion nous nous sommes posé une question principale de laquelle ont découlé deux questions secondaires. La question principale est de savoir : pourquoi le délaissement des rites thérapeutiques traditionnels de délivrance à l'instar du ndji-ndji à la faveur des pratiques de délivrance importées par les religions révélées ?

Cette question centrale nous a conduits à deux interrogations secondaires dont la premier est: **pourquoi les Camerounais se détournent-ils des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le ndji-ndji pour les religions messianiques ?**

De cette question secondaire, nous avons débouché à une deuxième à savoir : le désamour de certaines pratiques religieuses spectaculaires traditionnelles et la méconnaissance de ses codes ne sont-ils pas la cause de la décrépitude d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine ?

De ce questionnement ont découlé des hypothèses dont une centrale et deux secondaires. Comme hypothèse centrale nous avons supposé que le délaissement des rites thérapeutiques traditionnelles comme le djin-djin à la faveur des rites de délivrance des religions révélées serait le résultat de la discrimination dont souffrent les pratiques religieuses non occidentales souvent admonestées pour leur côté mystérieux, voire rébarbatif par un regard eurocentriste. De cette hypothèse centrale, découlent deux hypothèses secondaires dont la première suggère que les Camerounais se détourneraient des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le ndji-ndji parce que ces dernières font intervenir des rituels qui mobilisent un certain nombre de signes et codes qu'on ne peut décrypter sans se rapprocher du côté mystérieux, voire mystique souvent considéré comme de la « sorcellerie » ; préférant ainsi les religions messianiques chrétiennes ou musulmanes.

La deuxième hypothèse secondaire laisse supposer que **le désaveu des pratiques religieuses traditionnelles africaines cacherait la méconnaissance d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine** car le ndji ndji, de spectacle total qu'il est, est cependant le lieu d'un théâtre dont la compréhension n'est pas à la portée du premier venu, car il mobilise un certain nombre de musiques et valeurs traditionnelles liées à la cosmogonie du peuple basaa.

OBJECTIFS ET DÉLIMITATION

L'objectif général de ce travail est la reconstitution, la conservation au sens de l'UNESCO (2003), et la promotion des musiques religieuses thérapeutiques traditionnelles. En d'autres termes, il est question de reconstituer le système culturel et les codes du rituel du ndji-ndji afin que ses matrices soient bénéfiques à l'art négro africain. Il s'agit plus spécifiquement de s'orienter vers une réflexion critique collective à propos des pratiques africaines, donnant lieu notamment à des rituels chorégraphiques expiatoires. Pour ce faire, il est question d'ausculter le rituel du ndji ndji sur les plans du rythme, du costume, de l'expression scénique et finalement du chant pour dégager le rôle déterminant qu'il joue pour le peuple Basaa.

Sur le plan géographique, notre étude se délimite au pays Babimbi, situé dans la région du littoral Cameroun, plus spécifiquement dans la localité de Nlog Sagal, dans le grand ensemble Ndog Gwek. Mbenoun (2006) situe le Babimbi, dans la partie Sud-ouest du pays, dans le département de la Sanaga maritime. C'est une zone à cheval entre les arrondissements d'Edéa au Sud-ouest, de Ngambè à l'Est, et de Puma au Sud.

Afin de circonscrire notre travail de recherche, nous avons entrepris de définir en tout état de cause quelques termes et notions se rapportant à notre thème afin de lever les équivoques qui pourraient en découler. Ces termes sont entrés autres: Spectacle, musique, pratiques thérapeutiques, parole et ndji ndji.

Spectacle : Pavice (1996) affirme qu'un spectacle laisse entrevoir la scène sur laquelle les acteurs parlent et agissent devant un public. La notion d'acteur que pavice évoque est intéressante parcequ'elle présente les composantes du spectacle. Cependant très globalisante. Hors chez les Nlog Sagal, le spectacle commence avec l'entrée des entités invisibles, principaux meneurs de la cérémonie, que Aristide Sanama (2022) nomme le «vecu musical» comme moment qui caractérise les rituels africain.

Musique : Avant de donner une définition de la musique, notons, comme le suggère l'ethnomusicologue Aristide Sanama (2022, 123) dans l'étude des musiques Baka que :
« *N'importe quelle définition d'un style musical est donc incomplète si elle n'inclut pas sa localisation géographique* ». À partir de Danhauser (1889), même si *la musique est* définit à partir de l'ensemble des signes aux moyens desquels elle est lue et pratiquée, c'est signes principaux étant les notes, les clés, les silences et les altérations, notons qu'au-delà de ses composantes mélodiques, rythmiques et harmoniques, nous situons la musique Nlog Sagal à partir d'un ensemble de symboles qui vont aider la communauté à construire ses repères. Pour revenir après que les actants aient effectué son voyage vers l'ancestralité. Une définition qui satisfait l'ethnomusicologie. L'anthropologue Pascal Boyer (2001, 229), spécialiste des Fangs du Cameroun rappelle en parlant de la musique rituelle que c'est :

Là où chaque participant a un rôle particulier [...] le lieu est particulier [...] chaque acte doit être accompli d'une certaine manière [...] les instruments d'un rituel [...] sont des objets spéciaux [...] le scénario, l'ordre dans lequel s'accomplissent les actions, est évidemment crucial.

Pratiques Thérapeutiques : Le 24 avril 2021, Ambroise Kua-Nzambi Toko (2021) publie un article sur la «*Musicothérapie et musique africaine : la médecine traditionnelle africaine Le Vimbuza, danse de guérison des Tumbuka, vivant dans le nord du Malawi*». Dans cet article, il expose un Odyssée de cette pratique ancestrale. Selon lui, «*dans l'imaginaire populaire des Africains bantous, la guérison est dans la nature, dans le monde physique et spirituel (cosmique, ancestral, mystique)*». Selon Kua-Nzambi (2021, 125), les Africains croient donc au pouvoir des rites, mais aussi à ceux de la nature, contenus dans les éléments tels que :

Le sable, la pierre, l'eau, le feu, l'air, Le sel, l'huile, les poudres, les plantes, les feuilles, les écorces d'arbres, les racines, les fruits, La chaleur, le froid, le vent, La pluie, le soleil, la lune, La lumière, les odeurs, les animaux, les représentations, les masques, les statuts, les totems, Les paroles, les sons, les cris, la musique, les chants, la prière, La danse, la transe, le rythme des instruments de percussion.

La parole : La parole d'après Bonald Bonald (1802, 42) est la faculté d'exprimer et communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé par les organes phonateurs. Dans une perspective autre, Pavis dans l'analyse des spectacles donne une vision plus large de la parole et utilise le terme «*voix*» (Pavis, 1996). Celle-ci étant plus globalisante en notre sens. Pour Sanama, la voix comme instrument dans un cadre rituel peut exécuter un répertoire de

«Chansons...fonctionnelles lors des scènes» (2022). Dans un cadre purement rituel, la voix chantée est « l'un des modes d'expression les plus répandus et plus développés dans la culture traditionnelle ». La parole musicale rituelle véhicule des «informations» (Weintein 2009). La parole est également un chant qui a son terrain social, ses fonctions spécifiques (Alexeev, 1986).

Le ndji ndji : C'est d'abord un rituel de guérison du peuple basaa. C'est également une musique sacrée et thérapeutique dansée, qui consiste à faire appel aux entités spirituelles pour obtenir la guérison. Ce rituel est exécuté dans la nuit pour exorciser, conjurer le mauvais sort ou faire des découvertes initiatiques. Les initiés en transe seraient en contact avec les morts.

Cette mise au point sur les mots et termes clés de notre travail nous amène à procéder à une revue de la littérature afin d'avoir une vue globale des avancées scientifiques en la matière et de ressortir ce que pourrait être notre apport dans à l'évolution de la question.

REVUE DE LA LITTERATURE

La présente Revue aura pour but de situer nos travaux par rapport aux recherches antérieures. Elle ressortira dans un premier temps études faites, en rapport à nos travaux. Dans un second temps, elle dégagera les questions de recherche suivies par et les sources proposées.

Ngijol Ngijol (1980, 73) dans son ouvrage épique intitulé *Les Fils de Hitong* révèle comme dans la pratique du Ndji ndji de brusques apparitions, les métamorphoses et disparition instantanées de certains héros du peuple Basaa dans les années 454 à 481. Il redéfinit dans le même ouvrage la notion du merveilleux et la pensée magico religieuse des Basaa. D'après Zivie (2010), L'égyptologue Jean Yoyote aborda la question de la religion égyptienne, soulignant que dans ce type de société, la religion n'était guère dissociable des autres faits de culture. Jeannemaire (1972) dans son ouvrage intitulé *Dionysos* aborda la musique thérapeutique mesmérisme qui s'inspire de de la Grèce antique, à l'époque platonicienne. Borgeaut parcontre estime que dans cette période «diagnostique et guérison ont un effet lié à la musique. Divinité, possession et «airs particuliers ?» (2004, 109) sont liés. Il signale de propos «illustrés par platon, la tradition grecque affirme un lien entre la transe et un type particulier de musique». Dans son ouvrage, Jeannemaire confirme le rôle de Dionysos et la place qu'il occupe, devenu une tradition chez les grecques (Jeannemaire (1972). Gilbert Rouget (1980) esquissera une *Théorie générale des relations de la musique et possession* parue pour la première fois en 1980. Pour Erwan, Rouget estime que « ni le rythme, ni la mélodie, ni le chant, ni la musique

instrumentale ne provoquent la transe » mais plutôt la socialisent (Erwan, 2006). S'il arrive souvent que la musique la déclenche ou plutôt semble la déclencher, il est également fréquent qu'elle l'apaise.

D'un autre côté, l'article « Les thérapies par la transe » de Georges Lapassade (1982) définit les différents types de transe. Elles sont hypnotiques, orgasmiques et possessives. Il met en valeur le protocole thérapeutique utilisé par Mesmere à savoir:

« le groupe thérapeutique, l'usage de la musique, l'induction de la transe thérapeutique laquelle prenant ici la forme de ladite crise ».

Concernant la pratique culturelle, Ngimbog (2021) dans son mémoire de master citant les travaux de Chérif Khaznadar (2001,17) estime que l'ontologie de l'art traditionnel est le créatif, le dévotionnel sacré. Pour lui, «les arts traditionnels ne s'opposent pas à la création». Dans le même ordre d'idée, Éric Hobsbawm (1983) démontre que les pratiques rituelles sont sujets d'une dynamique et constamment en mouvement dans *L'invention des traditions*. Gérard Lenclud (1987) estimera que «la tradition serait de l'ancien persistant dans le nouveau». Il précise que :

Un mythe, un rituel, un conte, un objet constitueraient moins des objets traditionnels en tant que tels, que des manifestations de représentations, d'idées et de valeurs qui seraient, elles seules, la tradition. Celle-ci serait cachée derrière les paroles et les gestes, les orientant en arrière-plan mais restant toujours à déchiffrer.

Dans son *Introduction sur l'étude de la musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis)*, Erwan Dianteill (2006) estime que la musique est une médiation, un intermédiaire entre intériorité et extériorité. S'interrogeant sur les «propriétés sensibles» de Rouget, elle présente la distinction de ces éléments: Dieu, les anges et les morts, la Transe comme phénomène, et la manifestation ou l'œuvre danse et de possession. Dans son ouvrage Rosier Catach met de la lumière sur la notion de rituel sacramentelle et acte performatif qu'est la parole rituelle. En effet, le sacrement selon Catach (2008, 83) se définit comme «un signe qui fait ce qu'il signifie (id efficit quod figurat)». Pour Jacques Lombard, «la part de l'ancêtre est celle du non-dit, de l'invention, de l'évolution. Les ancêtres sont les vrais modernes puisqu'ils légitiment toutes nouvelles propositions» (Lombard, 2010). Pour lui l'art traditionnel est un signe qui permet le passage du visible à l'invisible et vice versa. C'est un pacte ou contrat avec pour unique fonction de médiation. Dans un autre article, Jacques Lombard affirme ainsi que «la question du religieux est bien au cœur de la

relation du sujet avec son espace social. Il ajoute que «la musique rituelle permet la plasticité d'un tel sentiment en approchant l'expérience des membres jusqu'à six générations d'un même lignage fanatique, défunt ancêtres et vivants ». (Lombard (2012)

Dans son ouvrage intitulé *Regard historique et critique sur le théâtre camerounais*, Jacques Raymond Fofié (2011,18) estime qu'une ethnocénologie sur les rituels et toutes les autres formes spectaculaires de l'Afrique précoloniale trouvera place comme source du théâtre précolonial. Dans son article intitulé « Théâtre de la participation et thérapie communautaire à l'ère du modernisme », il évoque les esprits des ancêtres ou des morts qui interviennent. Il fait également allusion à la pratique musicale et au phénomène de transe. Par ailleurs Fofié cite Koulsy Lamko dans un ouvrage paru en 2003 intitulé *Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone*. Il estime dans cette réflexion que l'atteinte de l'horizon d'attente du public est la toile de fond de la création théâtrale. Fofié atteste que «des rituels au théâtre rituel de Werewere liking et même aux oeuvres de Gilbert Doho, Bole Butake, Hansel Ndumbe Eyoh dont parle Mforbe pepetual Chiangong des éléments commun apparaissent dans toutes ces œuvres ». Animbom fera une critique du travail de Fofié dans son ouvrage *Participatory theatre and theatre and therapy* en précisant que « Les joueurs de tam-tam ouvrent un dialogue hors de portée et provoquent une transe qui asphyxie plus qu'elle ne libère » (Animbom, 2019).

Dans son article intitulé «Spectacles rituels à visée thérapeutique : le kenâ chez les Bamoun», MOUNGANDÉ (2019) présente une forme de représentation théâtrale dénommé Kena chez les bamoun. Il lui déduit des éléments de théâtralité et performativité. Notons dans le même ordre d'idée que FIFEN OUSSANI (2021) dans son article « Réalité et illusion dans les performances rituelles camerounaises et/ou africaines », va dans le même sens que MOUNGANDÉ en montrant la dimension spectaculaire du rituel. MOUNGANDÉ en étudiant le spectacle bamoun, évoque ce qu'il nomme les « codes symboliques visuels » et « codes symboliques oraux ». Ceux-ci pouvant être inscrits dans les représentations telles que la danse et la parole, se constituent selon lui comme des éléments thérapeutiques. Chez FIFEN OUSSANI dans « De la transe dans les sociétés négro-africaines » avait déjà présenté les perceptions multiples sur le phénomène de la transe. Phénomène diabolisée par le regard occidental (OUSSANI, 2019). BINDJEME MENDO RHODE (2021) dans son mémoire intitulé «Pratiques Spectaculaires et identités culturelles: Une lecture critique d' «Eve'e ngon» et d' «Akus» chez les Pahouins » se propose d'interroger les matrices spectaculaires des rites d'Eve'e ngon et d'Akus chez les

Pahouins». Ces matrices selon Laurent Ngimbok (2021) posent un problème de «codification», du moins c'est qui ressort de son mémoire de master intitulé «la dynamique socioculturelle de l'Assiko des Bassas au Cameroun».

C'est dans un article publié en 2016 intitulé «Rituels africains et contexte socio-culturel» que Celestin Ngoura admet que l'étude rituelle nous aiderait à résoudre des problèmes qui se posent dans notre contexte socio-culturel, politique, familial, religieux, commençant par définir le rite sous l'angle ethnographique comme «un acte quasi magique, ayant pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée» Pour lui la vie du sujet africain était déterminé par le rite depuis sa conception jusqu'à sa mort. Il estimera que avec l'évolution, force est lamentablement de constater que les camerounais ont perdu un repère. Ils devraient donc faire appel aux pratiques rituelles pour le restaurer. En se basant sur l'essani, rituel mortuaire, il montre la nécessité d'une musique dédiée à célébrer la divinité pour faciliter le passage des personnes décédées dans la dernière demeure. L'objectif de cette partie consistera à répondre à la première question. Celle de savoir: pourquoi les camerounais se détournent-ils des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le ndji ndji. L'hypothèse de départ tient du fait que ce dernier est un rituel qui mobilise un certain nombre de savoir qu'on ne peut décrypter sans se rapprocher du mystérieux, voire du mystique perçu à l'aune de l'ésotérisme, du mysticisme, de la magie, de la sorcellerie, du type de message, de son environnement et de son rapport spécifique avec l'ancestralité. Cette pensée laisse croire qu'il y aurait un lien consubstantiel entre les pratiques traditionnelles et la vie quotidienne des camerounais et que ce vide devra être comblé. Dans *Le merveilleux champs des phonons et des photons: essai sur le fondement de la communication africaine* publié en 2007 au Cameroun dans les éditions Sopecam, Jacques Fame Ndonga montre le lien que l'invisible joue dans l'émission des messages pour les vivants. Dans cette première partie, et au vu de ce qui précède nous nous sommes rapprochés dans ce qui fait l'objet du culturel et cultuel des Nlog Sagal. En questionnant des mythes ancestraux, des éléments mythiques qui structurent leur cosmos.

Cette recherche intitulée «Spectacles musicaux et pratiques thérapeutiques au Cameroun : une étude sémiologique du Ndji ndji chez les Basaa » a pour objet le décryptage

du système de codification de la musiques de transe basaa. Elle s'inscrit donc dans un souci de continuité afin d'enrichir la base de données sur cette pratique thérapeutique spectaculaire. Elle vise également de manière générale la construction d'une esthétique des musiques thérapeutiques négro africaines. Cette revue nous permet ainsi d'avoir un aperçu général de ce qui a été produit dans notre champ de recherche et nous guide dans le choix d'un cadre méthodologique adapté à nos objectifs. En effet, parallèlement aux manifestations du sacré en tant que tel dans le cadre ritualisé du ndji ndji et dans les cadres religieux du christianisme, de l'animisme, ou des différents syncrétismes, on peut à partir de ces écrits affirmer que la permanence du spirituel caractérise les sociétés africaines. Autre caractéristique du paradigme africain: les croyances en diverses « forces occultes » sous les formes de divination, sorcellerie, magie, jets de cauris, fétiches, consultation du *ngambi* (araignée mygale), voire nécromancie. Globalement on peut dire qu'un rapport au réel de l'ordre du magique est constitutif des paradigmes culturels africains, d'où l'importance de les étudier à partir d'un échantillonnage représentatif.

ÉCHANTILLONAGE

Outre les populations des villages babimbi, nous avons surtout interrogé des « Témoins privilégiés » au sens de Quivy (1995). Ce sont des patriarches et membres de la confrérie du Ngué, des officiants et des témoins de représentations. Selon la répartition des fonctions de ce que Ngijol nomme les « provinces Basaa » (1980:45). Cette confrérie est censée détenir le pouvoir exécutif. Ainsi nous avons mené des entretiens semi directifs avec le ngué babimbi Thiom Kouan âgé de 60 ans. Il est originaire de Ndom dans la Région du Littoral. Nous l'avons rencontré à Yaoundé aux mois de Janvier à mai 2021 (05 rencontres au quartier Nkolmesseng) et aux mois de mars à août 2022. Nos entretiens se sont déroulés aux heures du matin de 8h à 12h, et les séances du rituel de 20h à 02h parfois.

Les danseurs, musiciens et spectateurs rencontrés ont été sélectionnés à partir de leurs âges, de leurs fonctions et de leurs expériences dans la pratique du rituel. Ils sont présentés dans le les tableaux suivants :

Interlocuteurs	Fonctions	Agés	Région	Site
Nloga Emilienne,	Danseuse du Ndji Ndji	60 ans	Littoral	Ndom
Ngo Nkot Madeleine,	Danseuse du Ndji Ndji	55 ans	Littoral	Ndom
Ngo Billong Thérèse	Danseuse du Ndji Ndji	52 ans	Centre	Eséka
Mandeng ma Mandeng	Danseur du Ndji Ndji	58 ans	Centre	Messondo
Biyag	Musicien du Ndji ndji	36 ans	Centre	Sodibanga
Um Mbock Matthieu	Musicien du Ndji Ndji	34 ans	Littoral	Édea

Tableau 1: Danseurs et musiciens interviewés

Interlocuteurs	Fonctions	Agés	Région	Site
Ngondo Martha	Spectatrice	67 ans	Littoral	Ndom
Ngo Bakamen	Spectatrice	64 ans	Littoral	Ndom
Makon ma Mbep	Spectateur	67 ans	Littoral	Ndom
Mayagui Julien	Spectateur	62 ans	Littoral	Ndom
Bata Placide	Spectateur	59 ans	Littoral	Ndom

Tableau 2: Spectateurs interviewés

Notre population cible est celle qui occupe le secteur Babimbi 3 disséminé dans les régions du Centre et du Littoral. Notre échantillon nous a aidés à mener à bien notre collecte des données. Outre les initiés musiciens et spectateurs que nous avons présenté, nous avons également enquêté huit (08) membres de la fratrie du Ngué, douze (12) riverains, onze (11) malades et bénéficiaires de la thérapie du ndji ndji et huit (8) prêtres traditionnels qui ont requis l'anonymat.

Cet échantillon composé de cinquante (50) personnes au total a servi d'assise à notre recherche. Il est constitué de 35 hommes et 15 femmes. Le questionnaire a tenu compte du niveau d'instruction et de langue des interrogés, ce qui a permis son exploitation complète comme l'atteste le tableau n°3 ci-dessous.

Questionnaires distribués	50	100%
---------------------------	----	------

Tableau 4: Conclusions.	50	100%
	50	100%

Tableau 3: Pourcentage des questionnaires exploitables

La troisième étape après nos enquêtes exploratoires a été de construire une problématique adaptée. Nous nous sommes engagé à comprendre les réponses autour de la question principale est de savoir : pourquoi le délaissement des rites thérapeutiques traditionnels de délivrance à l’instar du ndji-ndji à la faveur des pratiques de délivrance importées par les religions révélées ? Pour la quatrième étape et comme modèle d'analyse nous avons tablé sur les paroles, les gestes, les objets et les actions. La cinquième étape consista en une descendre sur le terrain pour observer notre objet d'étude à l'aide d'une méthode de collecte à savoir l'observation directe, les commentaires oraux et spontanés des spectateurs, les enregistrements, le questionnaire approprié à la réalité. L’observation qui consiste répondre à la question suivante: Observer qui? Sur quoi? Comment? (Quivy, 1995). Comme technique de collecte les entretiens. L’enregistreur et questionnaire ont été nos principaux outils de collecte. Notre Sixième étape a consisté en l'analyse des informations. Rappelons que le but De recherche selon Quivy est de répondre à la question de départ.

L’étude des données de notre collecte a fait l’objet de l’analyse contenue dans le tableau ci-après:

Question de départ	Hypothèse de départ	Echantillon	Réponses	Nombres
pourquoi le délaissement des rites thérapeutiques traditionnels de délivrance à l’instar du ndji-ndji à la faveur des pratiques de délivrance importées par les religions révélées ?	Elle serait liée aux Anticipations négatives et ethnocentristes (?)	Danseurs	Oui	15
		Non éclairés	Oui (Sataniques)	25
		Musiciens	Oui (colonisation)	5
		Confréries	Oui (colonisation)	5

Ces résultats illustrent le contexte de notre recherche, la situation qui prévaut au sein de l'opinion publique sur le Ndji ndjin et qui nous a motivés à nous intéresser à ce sujet. Ils sont donc à l'origine de notre cadre théorique.

CADRE THÉORIQUE

Il faut noter qu'en observant le spectaculaire des rituels traditionnels, nous nous sommes rendu compte d'entrée de jeu qu'il est difficile de les appréhender sans mobiliser un certain nombre de signes et de codes. Les décrypter nécessite la prise en compte du type de message, de son environnement et du rapport spécifique de la population concernée à la divinité et aux ancêtres. C'est pourquoi pour les cerner nous convoquons la Sémiologie de la communication africaine ou crypto communication comme outil d'analyse de cette interaction entre vivants et morts. En effet, la crypto-communication est une théorie qui a vu le jour à la suite des travaux de Jacques Fame Ndong, spécialiste de communication africaine. Elle permet de « rendre intelligible la communication africaine, en assumant son côté mystérieux, voire mystique perçu à l'aune de l'ésotérisme, du mysticisme, de la magie ou de la sorcellerie » (Sanama, 2022). Fame Ndong situe ainsi la crypto-communication comme « un élément essentiel à la survie de l'Africain ». Pour l'auteur, elle permet d'accéder aux « messages visibles et invisibles » que les Africains émettent dans leurs rapports avec les divinités et les membres disparus (ancêtres). Il dira même que la crypto- communication est « celle qui est par essence cachée, occulte et obéit à des modalités. Cette crypto-communication ne peut donc pas se déployer sans tenir compte du signe qui en est le vecteur. Ainsi nous l'adosserons donc dans cette étude à la sémiologie car pour rappel, cette dernière se définit comme « la science générale de tous les systèmes de signes (ou symboles) grâce auquel les hommes communiquent entre eux » (Mounin, 1970). La sémiologie est fondée dans les années 60 pourtant elle est une émanation du collège de Prague vers les années 30. Elle s'est développée grâce à la naissance du structuralisme et les découvertes des recherches poétiques saussuriennes (Testenoir, 2014). Dans le Cours de linguistique générale (1916). La langue va être étudiée comme un système de signes. Les travaux des auteurs tels que Granger (1967), Molino (1969), Mounin (1970) et Veynes (1971) ont fortement contribué enrichir cette science. Dans le domaine musical, Jean Jacques Nattiez fut l'un des premiers à poser les fondements d'une sémiologie musicale en considérant le fait musical comme un fait sémiotique. Après s'être livrée à l'analyse dramatique, l'analyse du spectacle théâtral comme objet indépendant d'une sémiologie longtemps figée au texte dramatique verra le jour. Patrice Pavis fera de l'analyse

des spectacles une véritable science en proposant des outils d'analyse. Il faut relever cependant que Pavice (2016) lui-même reconnaît en son étude des limites dans ses éléments d'analyse qui ne sauraient rendre compte des pratiques spectaculaires africaines. Richard Schechner posera les fondements d'une Ethnoscience qui verra le jour officiellement à l'université Paris 8 avec les travaux de Jean Marie Pradier. L'ethnocénologie étudie «les pratiques et comportements humains organisés (PCHO) des groupes et communautés du monde entier» (Pradier, 1995). L'objectif de cette discipline dérivée de l'anthropologie est de tempérer les ethnocentrismes dont ces pratiques font l'objet et qui jusqu'ici n'étaient pas considérés comme des spectacles (Bazin, 2001). Pascal Lardelier définissait le rituel comme:

« un contexte social particulier, instauré au sein d'un dispositif de nature spectaculaire, caractérisé par son formalisme et un ensemble de pratiques normatives possédant une forte valeur symbolique pour les acteurs et les spectateurs » « spectateur » (2003). Les codes tels que: « Contexte particulier », « Dispositif (...) de nature spectaculaire », « pratiques », « acteurs » recèlent en eux ce que Patrice Pavis nomme les composantes de la scène et valident le rite comme pratique vivante. L'usage de la crypto communication ne nous permettant pas totalement de rendre compte de notre objet d'étude, nous avons convoqué notre seconde théorie à savoir: L'ethnomusicologie.

Dans le sillage des travaux de Schaeffner (1960), l'ethnomusicologie se définira comme l'étude des faits musicaux, de leur mise en contexte et de leur interprétation. Dans une «étude de la contrapunctique chez les pygmées Baka de Ndélélé» dans la Kadéy, Aristide Sanama Nguillé (2022) dira qu'il convient de rappeler avant tout que « l'objectif premier de l'ethnomusicologie est fort heureusement, l'analyse du fait musical en des termes accessibles pour l'univers culturel du chercheur » (Sanama, 2021). En effet, à la suite de l'approche famienne, l'auteur dans un article en cours de publication estime que « les musiques religieuses traditionnelles possédant divers aspects matériels, spectaculaires et rituels présentent des manifestations concrètes, des codes, symboles, signes, valeurs, normes paroles inspiratrices, croyances et savoirs qui permettent de rendre compte d'une crypto- communication » (Sanama, sous presse). L'ethnomusicologue crée ainsi une passerelle entre la crypto communication, la mythanalyse et la mythocritique. Il affirme que « depuis quelques décennies déjà, la mythanalyse et la mythocritique ont permis de porter un regard neuf sur certaines manifestations sociales et, à ce titre, ont mérité une place au sein de la critique contemporaine » (Sanama, sous presse). Cette passerelle qu'il crée peut permettre dès lors de comprendre le problème du délaissement des rites thérapeutiques traditionnelles à la faveur des rites de délivrance des religions révélées.

C'est dans le même ordre d'idée que les considérations ethnomusicologiques dianteilliennes estimaient que la musique est un médiateur sensible qui établit un pont entre intériorité et extériorité » (Diantéill, 2006). Pour l'auteur, les entités spirituelles sont plus ou moins abstraites et sacralisées. Il estime qu'il est possible de distinguer schématiquement trois types d'esprits qu'il a rassemblés dans l'expression qu'il a empruntée chez Rouget nommés «Propriétés sensibles » à savoirs: l'être suprême, les esprits intermédiaires, les morts. La musique qui accompagne les morts partage leurs caractéristiques, elle est plus ou moins proche de la musique populaire profane. De même, les gestes et les danses accomplis lors de la possession des rituels sud-américains sont définis en fonction du degré de particularité de l'esprit. Diantéill proposera à cet effet une grille pour distinguer la nature de la musique «de Dieu», «les anges» et les «morts», «musique particulière». Ce cadre théorique nous a inspiré le plan que nous proposons pour un meilleur rendu des résultats nous avons divisé le travail en quatre (04) chapitres.

PLAN

Nous organiserons notre développement autour d'un plan à à chapîtres: Le premier chapitre (01) est intitulé « Le ndji ndji: du culturel au cultuel ». Il permet de montrer non seulement la fonction que ce rite joue dans la communauté Basaa, mais également son lien avec l'invisible. Le chapitre deux (02) questionne « Les pratiques thérapeutiques en Afrique », en l'occurrence celui du ndji ndji chez les bassa. Au chapitre trois (03) « Sines, signifiants et signifiés du ndji ndji », nous aborderons la question des éléments qui interagissent pour donner un sens à la musique et au rituel. Enfin, au quatrième chapitre (04), nous ferons une « Étude sémiologique du ndji ndji ». Ici, pour montrer que le ndji est un spectacle total et que ces différents signifiés jouent un rôle dans la cosmogonie des peuples Basaa.

CHAPITRE I :
LE NDJI NDJI CHEZ LES BASAA: DU
CULTUREL AU CULTUEL

Dans ce premier chapitre, il incombe de faire une situation géospatiale de notre objet d'étude. Ce cadre observé à partir de certains modèles théoriques choisis. Ces modèles justifiant que le ndji ndji est une musique qui se distingue des autres pratiques par son caractère mythique à savoir: des appararutions étranges, enlèvements mystérieux, des miracles, de la voyance, de la chute des esprits. La crypto communication, et l'ethnomusicologie expliqueront donc ces phénomènes. Par ailleurs nous présenterons les pères fondateurs de cette pratique comme au centre de ces mythes. Au-delà, Comment est-ce que les mythes sont devenus une pratique culturelle chez les Nlog Sagal. Enfin leurs fonctions. Le culturel au cultuel Basaa commande également qu'on retrace les aspects de ladite tradition, ses éléments symboliques, la connaissance des familles et les circonstances dans lesquelles cette musique est pratiquée.

1. Justification du cadre théorique

Comme instruments de lecture et d'analyse du rituel du ndji ndji nous convoqu'ons dans les lignes qui suivent la crypto communication et l'ethnomusicologie pour mieux cerner et comprendre notre objet d'étude.

1.1 La crypto communication

Rappelons ici que nous avons pour objet d'étude le ndji ndji qui est une religion traditionnelle qui se caractérise plus spécifiquement par une manifestation spectaculaire à la fois crypto communicative et musicale. Par crypto communication, Fame Ndongo entend l'interaction entre musiciens et danseurs, mais aussi et surtout entre malades et ancêtres sous l'intermédiation des initiés. Cette crypto communication entre les vivants et les morts est assurée grâce aux éléments du langage, à la gestuelle des danseurs, à l'état de transe des initiés, tout cela catalysé par une musique de circonstance. Parlant de la dimension crypto communicationnelle, on constate donc qu'elle met en relation la manifestation spectaculaire du phénomène avec l'invisible. Cette théorie permet d'illustrer le problème de la méconnaissance de nos musiques rituelles traditionnelles au profit des pratiques religieuses issues des religions révélées. Ce cadre crée une passerelle entre les éléments signifiants et distinctifs (audibles et inaudibles) du ndji djin avec l'analyse des phénomènes musicaux qui prennent pour fondement un mythe fondateur qu'on peut objectiver et analyser. Cette approche semiotique famienne avait déjà inspiré Sanama Nguillé dans son analyse de la voyance par l'araignée mygale nkama chez les bé-Gùnù d'Onessa. Ce dernier préconise que soit mobilisé un certain nombre de signes et de codes décryptables et tenant compte du type de message, de son environnement et du rapport spécifique de la population concernée à la divinité et aux ancêtres. Nous compléterons la saisie

du ndji ndji par l'ethnomusicologie, étant entendu que ce rituel s'appuie sur une mélodie amenant à la transe, condition essentielle de la cryptocommunication.

1.2 L'ethnomusicologie

Le ndji ndji est un fait musical négro africain qui peut être considéré comme un fait sémiotique complexe. C'est pourquoi nous l'aborderons comme le suggère Jacques Fame Ndong, du point de vue de son oralité, de son côté mystérieux, voire mystique à l'aune de l'ésotérisme, de la magie ou de la sorcellerie. S'il est vrai que comme dans toute société, la pratique spectaculaire s'inscrit dans un fond ludique, le ndji ndji est une pratique qui « fusionne avec le monde de l'invisible pour les guérisons, la gratitude envers les ancêtres, les Dieux, etc. » (Fertat, 2020). Ce rituel pose donc la question du signe, longtemps portée par les précurseurs des sciences qui traitent de la manifestation des signes dans les spectacles vivants. Ce cadre permet d'ausculter l'oralité africaine dans son contexte purificateur. En effet, dans son article intitulé « Lecture documentariste et fictionnalisation du réel dans le spectacle mvvet du peuple Ékang », Aristide Sanama dans une approche interdisciplinaire mêlant crypto communication, mythocritique et mythanalyse, commence par définir ce qu'est la littérature orale considérée comme un système signifiant. En citant Kam Sié (2006) d'où il tire une définition adaptée de la littérature orale. Il affirme que la littérature est « tout ce qui a été dit généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple et qui touche la société entière dans tous ces aspects » (Sanama 2018). Nous dirons donc dans le même ordre d'idée que le « ndji ndji » relève d'une littérature orale puisqu'elle est dépositaire de la philosophie, de la connaissance, et de la sagesse contenu dans le mbog basaa. Cette approche ethnomusicologique cadre donc avec le contexte de notre démarche. L'approche de la saisie de l'oralité que nous inspire Sanama Nguillé est que la littérature est une manifestation sociale de la tradition orale africaine. Elle permet de comprendre ce qu'est le spectacle si bien défini comme une imitation de la vie par des moyens (parole, musique, spectacle), par les objets (actions, caractères, sentiments), dans le but de purification et de divertissement. Léon Moussinac, cité dans *Les arts du spectacle dans le monde africain*, ouvrage sous la direction de Zohra Makach et Omar Fertat qui constitue les actes du colloque du 23^e Festival International du Théâtre Universitaire d'Agadir en 2018, retrace l'évolution de l'histoire du théâtre et affirme que « C'est sans doute dans l'animisme et dans la magie qu'il faut chercher les origines vivantes du théâtre. L'animisme, élément passif, et la magie élément actif de la religion à sa naissance, caractérisent en effet une part de l'activité des groupes primitifs » (Moussinac, 2018). Nous tenons cependant à rappeler ici que la notion

de primitivité des peuples est un concept dépassé.

Pour Ibrahim Bâ par contre, le théâtre négro africain est « total ». En d'autres termes, pour lui, les pratiques spectaculaires qui composent l'oralité négro africaine doivent être prises dans leur globalité. Par cette globalité, nous entendons de prime abord les manifestations de l'oralité suggérées par la crypto communication à savoir : les croyances, les paroles, les mythes, les divinités, les ancêtres et les mystères, auxquels peuvent s'ajouter les éléments comme le théâtre, les danses, les chants etc. Le signifiant issu de l'oralité négro africaine convoque une approche qui prend en compte toutes ces réalités. Cette approche qui mêle Crypto communication, mythocritique, mythe analyse, ethnomusicologie et bien d'autres disciplines nous donne de comprendre les significations qui se dégagent dans le rituel du ndji ndji. Car l'oralité africaine est un moyen de communication, c'est un art. Et comme art, Jean Paul Sartre affirme qu'il est un moyen qui permet aux hommes de communiquer. Ce cadre théorique nous aide à percevoir les pratiques négroafricaines comme un tout signifiant et signifié. Il rend donc possible une recherche du sens dans la pratique du ndji ndji en tant que rituel de purification propre au contexte géo-spatial et culturel basaa.

1.3 Contexte géo-spatial et culturel du peuple Basaa

Dika Akwa a émit l'hypothèse que les Basaa furent parmi les peuples exilés de Canaan par les Juifs (Mbenoun, 2007). Même si pour les Archéologues le problème se situerait plutôt à démontrer l'itinéraire des migrations Basaa de l'Égypte au Cameroun. Pour cette question, aucune vestige ne l'aurait encore clairement démontré (Ki-Zerbo, 1980). La dispersion du peuple basaa au cameroun s'est effectué selon Francis Honoll pendant un concile qui sest tenu à ngog lituba pendant le XV^e siecle (<https://www.persee.fr/collection/caoum>). Il existerait neuf fragments, province ou caste selon la dislocation. Nous avons entre autres Babimbi, Holong, Likol, Ngombolo, Batouk, Bikok, Mbassa, Abassankong et Kidibiang. Quand on parle de Babimbi, on se réfère au localité de Ngambè, Song Lolo et Ndom. Voici un tableau qui présente cette répartition et les différentes fonctions attribuées à chaque région. Il n'est pas de trop de rappeler que Babimbi est précisément situé au "sud-ouest du pays, région du littoral, département de la sanaga

maritime. C'est la zone à cheval entre les arrondissements d'Edea au Sud-Ouest de Ngambe à l'Est et de pouma au sud". (Mbenoun, 2006). Voici un échantillon qui présente la dispersion du peuple Basaà. Ce tableau est important parce qu'il nous aide à mieux situer notre cadre géographique.

PROVINCE	CIRCONSCRIPTION ACTUELLE	FONCTIONS
Babimbi	Ngambe, Ndom, Song Loulou	Législatives spirituelles
Holong	Makak, Eseka, Messondo, Déjà et Lobo	Judiciaire, militaire
Likol	Dibang, Bôt Makak, Nyaho'o, Nyanon, Kikot	Sciences médicale
Ngombolo	Mouanko, Dizangue, Mungo, Wouri	Contrôle de l'Etat
Batouk	Omeng, Ndikinimeki, Makenene	Sciences Agronomiques
Bikok	Pouma, Edéa, Kribi	Exécutive- fédérative
Mbassa	Yabassi, Yingui, NKondjock	Activités artistiques
Abasakon	Ndé, Haut-Nkam	Élevage. Agriculture
Kidibiang	Lekié, Haute sanaga, Kikot	Agriculture, expansion

Tableau 5: Dispersion des Basa à du Cameroun (Iitenbassa.com)

2. Répartition du Clan Ndog Gwek autour de la localité de Nlog Sagal

Le ndji ndji selon les sources que nous avons reçu aurait été amené chez les Ndog Gwek, le grand clan compté parmi les soixante-quatre de la grande famille babimbi par les ancêtres les plus anciens Bissai, Tesna, biyag, Ni bayenel. Il a été laissé ceux qui les ont précédés, par ordre d'ancienneté à savoir: Bassong ba ntonda qui aurait été le père de Biyag bi Boga. Biyag bi Bôga est mort, il l'a légué à Bissoua bi ngi qui, à son tour l'a donné à Bissoua, le père de Bayenel et qui enfin aurait été donné au plus récent nommé Bayenel. Tous seraient issus de la famille des grandes familles Nlog Sagal à savoir : Les nlog ntonda, nlog

mbom, nlog nwomo, nlog mbamba. Rappelons que Ndog Gwek est un Clan compté parmi les soixante-quatre la grande famille Babimbi. Selon d'autres versions, les maitres qui auraient amené le ndji à nlog Sagal seraient Bassong bâ ntonda, Biyag bi bog, Bisoua bi ngi, Bi boga bi ngi, Mbombo ndeti Les bassas reconnaissent ilolombi comme l'ancêtre le plus vieux. Lorsqu'on demande à un basa à de se présenter, il dit je suis enfant de ilolombi. Ces archi patriarches sont ceux à qui Ilolombi communiqua en tout premier lieu la force vitale. Dans le ndji ndji, les membres d'un même clan initiés ou non se reconnaissent issus de ces ancêtres communs et mythiques. Voici en quelques les précurseurs et les chansons épiques que nous avons pu collecter et qui contiennent ces mythes. Nous verrons plus haut la fonction de ces chants de louanges et d'adorations.

VILLAGES
Nlôg Sagal
Nlôg Ngon
Nlôg Ikoo
Nlôg Hiom
Nlôg Bagnim
Kombe 1et 2

Tableau 6: Distribution des villages Ndog Gwek

LES FAMILLES
Nlog Ntonda
Nlog mbom
Nlog Hiomo
Nlog bamba

Tableau 7: Répartition des familles Nlôg Sagal

LES ANCÊTRES DU NDJI NDJI
Bassong ba ntonda
Biyag bi Boga
Bissoua bi ngi
Bi Boga ni ngi
Mbombo Ndeti

Tableau 8: Les pères fondateurs du ndji ndji

2.1 Les mythes fondateurs du ndji ndji

Le Larousse illustré cité dans un cours (licence 2 et 3) de Riccardo Raimondo à Paris-Diderot en 2017, et qu'on peut retrouver sur le site *Raimondo.riccardo@yahoo.it* définit le terme mythe comme un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres humains et des actions remarquables. Cette définition initialement percevait encore le mythe comme ce récit fabuleux souvent d'origine populaire qui généralement meuble la tradition orale ou il y a confrontation entre les héros humains aux divinités ou forces de la nature. A l'instar d'anciens mythes occidentaux (Oedipe, Orphée, Prométhé) et des grandes figures qui en découlent à savoir: Don Juan, Don Quichotte, Napoléon (Jeg, 1997 en ligne), le ndji ndji est un mythe dans lequel les Nlôg Sagal reconnaissent des valeurs fondamentales, mythes qui porte les grandes figures mythiques par lesquels on peut identifier les moments forts de l'histoire. Cette pratique a une fonction symbolique et d'explication et sert d'identification. C'est avec certains auteurs que la notion de mythe prend son sens réel. Pour justifier la raison du mythe, et sa fonction dans la société, Hans Blumenberg Cité par Stéphane Dirschauer estime que «mythe porte la marque de son origine ancestrale insondable, de sa garantie divine ou inspiratrice, alors que la métaphore peut tour à tour se présenter comme une fiction, ne devant s'attester qu'en rendant lisible une possibilité de compréhension».

Par ailleurs en le mythe longtemps minimisé comme récit fabuleux d'origine populaire non réfléchi sera considéré par Gilbert Durand comme:

« Un discours mythique mettant en scène des personnages, des situations, des décors généralement non naturel, (divins, utopiques, surréels, etc.) segmentables en petites unités sémantiques (mythèmes) dans lequel s'investit obligatoirement une croyance, contrairement à la fable ou au conte».

Il ira même au-delà dans son ouvrage *Figures mythiques et visage de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse* à Paris, en 1992 dans les éditions Dunod qu'« au delà de "ce qui est raconté", le mythe est un "système dynamique" qui sous l'impulsion d'un "schème" qui tend à se composer en récit». Il estimera que le mythe dans cette perspective est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours dans lequel les symboles se résolvent en mots et les archétypes en idées. Décrivons donc ces mythes en quelques pages

2.2 Ilolombi

Nous tenons à entamer cette sous partie par les écrits de Bingono Bingono, musicologue camerounais dans un discours qu'il a tenu au sujet des différentes religions et que l'on peut retrouver sur youtube intitulé : Qui est Dieu, qui sont les ancêtres?

(<http://sharevideo1.com>). Il déclare que « Dieu est unique et la religion est culturelle ». Il pense qu'au nom de la souveraineté des cultures, nul n'a le droit de dire à l'autre que sa manière de croire en Dieu est mauvaise, parce que Dieu est unique. Il faut noter à la suite de Bingono que pour Ngijol « toute la religion Basaa est fondée sur la croyance que Nyambè (Dieu) qui est indissociablement lié à Mud (l'homme), et partant, nkongsi (univers) apparait comme un macroscome par rapport à la société dans laquelle évolue Mud (l'homme) qui est le microcosme » (Ngijol, 1980). Pour Ngijol, lorsqu'on appréhende Nyambe comme créateur et ancêtre primordial, celui qu'on situe à l'origine du Simngan (arbre à cinq branches) se nomme Ilolombi. Ce dernier est interpellé musicalement pour venir siéger au milieu du peuple Basaa au quotidien pour soit soigner les blessures d'un passé lointain, présent où futur de son peuple, soit pour révéler les mystères ou pour activer les relations qui lient les basaa aux ancêtres. Ilolombi est également invoqué pour les aider à en découdre avec les vicissitudes de la vie quotidiennes. C'est le « Ma'a, l'être tout un » selon Ampathé Ba. Comme la pensée africaine, les Basaa Croient que le sacré est propriétaire du monde. Les Basaa croient donc en une divinité suprême dénommée Ilolombi. C'est le nom le plus ancien donné à Dieu, il signifie « ancien des anciens ». Tel est le mythe fondateur basaa. C'est autour de ce mythe porté par le ndji ndji que s'organise toute la cosmogonie du peuple Basaa. Partant de sa structuration sociale, il intègre le rituel du ndji ndji considéré comme l'un des sacrements tel que le démontre la croyance basaa ci-après traduite par Amato : *Autrefois, au commencement des siècles Hilombi habitait avec les hommes et leur Donnait de sages conseils en les aidants A marcher sur le chemin de la justice, du Respect mutuel et de l'amour. Hélas,*

L'homme a bafoué sa divine présence en lui résistant, en lui désobéissant, en endurcissant toujours plus son cœur.

Au bout de la patience, indigné et profondément déçu, hilombi a disparu, si bien que jusqu'à présent, personne ne sait où il se trouve exactement. Dans sa solitude,

L'homme a été durement éprouvé, privé

De toute protection divine. Il a mesuré la

Limite de son orgueil et de sa misère. Après

Avoir reconnu sa faiblesse dans tous les domaines. Il s'est souvenu de son Dieu, d'Ilombi qu'il avait méprisé. Dès lors, il le cherche partout.

(Amato, croyance Basaa).

2.3 Le ndji ndji Bassong bâ Ntonda et le mythe de l'enlèvement

C'est celui que les Babimbi de Ndog Gwek comparent à celui que le christianisme considère comme celui qui a été enlevé parmi les hommes et est monté au ciel. Pour un bref rappel de l'histoire d'Élie le prophète, il est écrit :

2 Lorsque l'Éternel fit monter Élie au ciel dans un tourbillon, celui-ci partait de Guilgal avec Élisée.

2 Élie dit à Élisée: «Reste donc ici, car l'Éternel m'envoie jusqu'à Béthel.» Élisée répondit: «L'Éternel est vivant et ton âme est vivante! Je ne te quitterai pas.» Et ils descendirent à Béthel.

3 Les membres de la communauté de prophètes de Béthel sortirent de la ville vers Élisée et lui dirent: «Sais-tu que c'est aujourd'hui que l'Éternel va enlever ton seigneur au-dessus de ta tête?» Il répondit: «Moi aussi, je le sais. Taisez-vous!»

11 Alors qu'ils continuaient à marcher tout en parlant, un char et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre et Élie monta au ciel dans un tourbillon.

12 Élisée regardait tout en criant: «Mon père! Mon père! Char et cavalerie d'Israël!» Puis il ne le vit plus. Il prit alors ses habits et les déchira en deux. 13 Il ramassa aussi le manteau qu'Élie avait laissé tomber et repartit.

[https:// www.universdelabible.net](https://www.universdelabible.net)

Contrairement à Élie le prophète qui aurait laissé un manteau à son serviteur lors de sa montée vers le ciel par un tourbillon, Bassong Bâ Ntonda aurait fait un acte héroïque en arrachant ses deux dents et les aurait laissés avant de monter au ciel.

2.4 Le ndji ndji Biyag bi Boga et le mythe de la guérison des fous

Biyag Bi Boga l'un des précurseurs du ndji ndji Il est Celui qui a amené le ndji ndji à nlog Sagal. Appelé maître du ndji ndji, Il est reconnu par les miracles, les délivrances et les guérisons multiples qu'il accomplissait. Il traitait les fous, ceux qu'on vendait au kon (sorte de malédiction). Il y a une écorce qui était raclee, et dont la poudre appliquée sur les narines des malades leur donnaient d'éternuer. Soit faire fumer cette poudre. Il soignait beaucoup d'autres maladies. Il se révèle que lorsqu'on arrivait à nlog sagal si tu ne trouvais pas la guérison il te serait difficile d'en trouver à l'extérieur. Mais si Biyag Boga vous permettait de monter sur la colline peu importe votre mal et son ampleur. Que vous soyez fous au point de manger dans les poubelles, il vous amenait à remplir des fus à l'aide des sceaux d'eau. Jusqu'à la fin. Quand

la corvée finie, comme une sorte de pénitence, les traitements pouvaient commencer. Après le traitement, quand tu te levais le matin tu étais pur. Cette histoire pourrait se comparer à celle de l'histoire de la personne de Jésus dans la religion hébraïques.

Jésus accomplit au cours de sa vie plusieurs miracles et guérisons. Il guérissait les lunatiques, les paralytiques, les aveugles et les personnes possédées des esprits impurs. Un jour il a rencontré des aveugles et a utilisé la boue qui aurait servi d'élément pour leur guérison. Voici un chant épique dédié en l'honneur de Biyag Bi Boga.

Biyag bi boga a nlè qui eeh

Biyag bi boga A lè qui eeh

Ya y'a eeh Biya bi boga A lè qui eeh

Biyag bi boga A kon ndjek

Ya y'a eeh Biyag bi boga A kon ndjek

(Chanson épique du ndji ndji)

We nu nu son

Eehh a son eehh

De nu nu son

Biyag bi Boga de nu nu son

Djel i beba de nu nu son

(Chanson épique)

2.5 Le Ndji ndji Tesna et le mythe de la chute de l'esprit:

Ce personnage est celui qui est reconnu comme celui qui pose trois actes lorsqu'il tombe en transe. Le premier moment est marqué par le déplacement du mbombog poussé par les ancêtres vers un espace sacré. Cet espace sacré est une tombe. En fait cette tombe est la tombe dans laquelle son père défunt fut inhumé. En Afrique les morts ne sont pas morts. Le mbombog croit pertinemment que le défunt était une voie importante pour l'exaucement de ces prières. Après avoir fait ce voyage vers la tombe de ce défunt, il se mit à faire des déclarations sous la forme des paroles incantatoires. Ces paroles seront succédées par le début de la guérison des malades proprement dit.

2.6 Ngo Nloga et le mythe des apparitions

Ngo Nloga est celle qui voit les apparitions étranges pendant le rituel. Ces apparitions sont celles des personnages qui ne sont plus. Et la figure la plus représentative qui vient est mbombo, la grand-mère qui est morte depuis très longtemps. Mbombo intervient chaque fois que les déficits sont grands. Le personnage de mbombo revient dans plusieurs moments rituels de l'histoire de la communauté des initiés. Une autre apparition est celle du yoruma. Ce personnage étrange. Le Yoruma est le nom attribuée à une divinité chez les Nlog Sagal. Il est de grande taille et est revêtu d'une chevelure qui pend comme un voile derrière et s'étend comme un tapis. Le Yoruma apparaît et ne doit pas être interpellé pour rien.

3. Du mythe au culturel : Croyances des Basaa

La mythanalyse étudie les diverses manifestations du mythe à travers la culture, afin d'en tirer non seulement le sens anthropologique, mais aussi le sens sociologique et psychologique. Or, l'une des contributions de l'anthropologie filmique à l'étude des comportements humains est d'avoir mis en évidence que toute activité sociale peut être entendue comme « un continuum de comportements techniques » se manifestant à la fois sur les plans corporel, matériel et rituel. En 1871 Edward Tylor a publié l'essai («Culture primitive») dans laquelle il définit la culture comme un «tout complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, la moral, le droit, coutume et toutes autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société ». Dans ce paragraphe il est question par la mythanalyse durandienne d'appliquer les méthodes que nous avons élaborées pour l'analyse des matrices relatives à la culture dans un texte spectaculaire dans un champ, comme souligne Durand, plus large, celui des «pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents ». Parlant de ruissellements : divers courants se forment dans un milieu culturel donné. D'après Joël Thomas (2012, 69) Ce sont quelquefois des résurgences lointaines. Nous appuyons ici sur les croyances Basaa. Rappelons ici que la société basaa s'organise autour du «Mbog Basaa» constituée du «Mbog » intense politique centrale. Le «Nguée» pour devoir de maintenir la sécurité au sein de la société, le «Um» est le garant de la tradition orale, critique sociale et spéculation métaphysique. Il est aussi chargé d'introniser les Babombog et juger la société. Le «Koo» est l'institution féminine autour du mbog garante de la cohésion sociale, la protection de la nature, les foyers, la puériculture, la gynécologie et la beauté. Ces ordres collaborent avec le «njeg», confrérie considérée comme les maîtres de la folie, chargée d'une application de la justice immanente. Enfin le «Mbag» ou maître des rites

funéraires en cas d'accident, personnalités importantes, par la réalisation du lika'a, une sorte d'autopsie (Ngijol, 1980). Naissance, mariage, funérailles, ordre, réunion pratiques secrètes, guérison, initiation, totémisme, purification. Ici nous parlerons de croyances, religion, purification, philosophie basaa.

3.1 La marmite du mbog est une portion regorge toute l'histoire des basaa

La religion du bock bassa n'est pas une religion révélée et dogmatique mais relève de l'expression constante des patriarches, qui au cours de leur histoire cherchaient de comprendre l'univers et à y vivre avec harmonie. Une religion qui tente de retrouver son créateur par la lignée des ancêtres morts qui vivent parmi nous au quotidien et sont parfois comme des fantômes en qui peut faire recours: C'est la loi suprême. Si on existe, forcément ont a un ancêtre, (Me ye, Me nin, hala we me gwé basôgol), Dieu est le créateur, suit l'ancêtre. De plus ce dernier peut se réincarner n'importe où et quand, et le respect dû aux ancêtres doit être général. Il ressort que dans la pratique du ndji ndji, la marmite du Mbog constitue l'élément phare qui fonde la dimension culturelle et dans laquelle les croyances des Nlog Sagal se cristallisent. Ils croient qu'au debut du rituel, chaque être humain est en communication consciente avec les vivants membres, les morts et ancêtres du groupe. Qu'au travers de la marmite du Mbog, et l'eau mélangée des feuilles dont ils connaissent les mystères la vie est en liaison constante avec visible et l'invisible, de ce qui est en haut et de ce qui est en bas. Au début du cérémonial, le Mbombog amène les initiés à entrer en contact avec la marmite. Rappelons ici dans un extrait du film documentaire réalisé par Lévis Bayiha ba Mbond dans Cerdotola en interviewant les Ba Mbombog sur la question du mbog (<http://sharevideo1.com>) Bombog Kendjon estime le Mbog contenu dans la marmite est:

Le macroscome, c'est l'univers, c'est également le grand ensemble, ce qui peut exister, c'est le grand tout. C'est à l'intérieur de ça que se trouvent des particularités propre à chaque régions, selon la biodiversité, le climat et tout. L'ancêtre pensait que le meilleur moyen de vivre était de s'adapter à ce qui existe déjà. Le Mbog en tant que société des hommes, le mbog en tant que confrerie, n'est que le reflet du mbog qui est le macroscome, le grand tout. (Bombog Kendjon)

Le mbombog estime que le mbog c'est le «un», l'indivisible, c'est l'histoire, tout ce que Dieu a créé, l'eau, la forêt, les animaux. Selon le professeur Oum Ndigui l'égyptologue, toujours dans le même documentaire.

Le Mbog tire ses origines de «Pog». Terme qui signifie «l'un». «Pog» est au-dessus de tout conte. C'est lui qui engendre «Mbog». Il est suprême. C'est la

dialectique du «un» et du «multiple». Le mbog est également une vision du monde, une conception de la société, pour les origines, le mbog est un mystère, un couple de deux réalités. Le mbog diverge selon la culture de tout un chacun, qu'on soit initié ou pas. Le mbog comme organisation et confrerie traditionnelle est perçu selon les âges, les cultures. Le signifié du mbog est relatif au signifié du concept Egyptien «Maat» qui veut dire l'ordre, la vérité, la justice, l'équité, l'harmonie, le droit, le bien. C'est strictement ce qu'est le Mbog dans son intentionnalité.



Figure 1: La marmite du mbog (H.Yebga 2017), mbogblogspot.com

3.2 La marmite et sa composition: trait d'union entre vivants et les morts

Le liquide contenu dans la marmite est d'abord un moyen de rachat, chemin de l'élévation, de la perfection, du « voyage dans l'eau delà», de la purification (Soundjock,1978). Le lieu qui évoque les défunts de la tribu, active l'influence des forces aînées. La musique évolue autour de cet objet qui constitue un autel où évoluent également les défunts qui ne sont jamais morts, et portée par le mythe. Mais le passage de cette musique du visible à l'invisible se fait la nuit, un environnement où séjourne les Djinns* (les Djinns sont les génies). Les génies sont les êtres qui n'ont jamais eu un statut d'hommes sur notre terre et qui habitent des lieux naturels dits autels: fleuves, collines, forêts, rochers, mers, carrefours etc. Ils sont généralement dotés de pouvoirs bénéfiques ou maléfiques. Par ailleurs elle active les mânes, défunts ou forces aînées suivant leur degré d'ancienneté. Ce sont des intermédiaires par qui s'exerce l'influence des forces aînées des Log Ntonda. Selon Birago Diop, «les morts ne sont pas morts» (Birago

Diop, Souffle cité par hebga). Quand un homme est mort, il ne devient pas une âme séparée mais change de nom et donc de statut personnel. Il est désormais un mâne et entre dans la catégorie des ancêtres.

3.3 La marmite du mbog, moyen de purification par les ancêtres

En Afrique la maladie est définie à partir du culturel (ouedraogo, 2010, approche philosophique de la maladie en Afrique noire, dans traité de bioéthique page 135 à 157.) C'est le culturel qui alimente le réel, le ndji ndji est devenue comme une psychothérapie (Hourantier, 1972) musiquée qui tient lieu de mbog pour discours pour amener les esprit à dévoiler leur visage pour dire dans les confidences aux personnes malades, en perte de repères ou en danger. Ces langages sont secrets et destinés à la communauté. La guérison est conditionnée par le musical en accord avec l'individuel, le collectif, la performance et tous ancrés dans un contexte particulier de la communauté. Pour finir cette phase du mythe au culturel, il faut noter que la croyance des peuples basaa est endogène et relève des traits propres à leur culture.

3.4 La marmite du mbog et le « Le Yoruma», ange des nlog Sagal

Le Yoruma est l'une des divinités au centre de la thérapie du ndji ndji. Les recits et mythes situent ses origines à Ngok Litouba, lieux sacré dans la cosmogonie basaa. C'est un être de grande taille, de cheveux qui s'étendent derrière comme un tapis. Il a l'air effrayant et ne se manifeste qu'en cas de complications extrêmes. Il n'est visible que par les initiés et a aussi le pouvoir de divination. Cet esprit est comparé au Bessima (Hourantier, 1972) dans une description que Were Were Liking fait du djingo chez les Basaa. Notons que selon le judaïsme, les djinns sont des anges exilés, bannis du paradis en punition d'une désobéissance à Dieu, le plus connu d'entre eux étant satan (Esaï 14:3).

Nous pouvons trouver une explication qui se rapproche de celle-ci dans la religion musulmane parlant des djinns dans le Coran. Ces djinns sont des esprits protecteurs et du bien qui luttent pour le bien-être de la communauté. Nous notons aussi une grande similitude entre les propos recueillis des membres de la communauté basaa et la perception des djinns qu'on nomme ici «Yoruma» et qui participent à chaque fois à la célébration du rituel. Le Yoruma évoqué en Ngok Litouba protégerait donc le peuple basaa contre les esprits nuisibles. Cela justifierait l'érection de ce site en lieu de pèlerinage. C'est ce qui nous a conduits à nous interroger sur l'ancrage anthropologique de la croyance à Ngok Litouba comme lieu saint des Basaa. Ngok Litouba qui signifie littéralement « rocher percé » est supposé être le lieu où

poussent la majorité des plantes médicinales remises aux envoyés spéciaux qui servent d'intermédiaires aux mbombog. Les Yoruma sont donc crédités du pouvoir de dialoguer avec les initiés qui accèdent à leur monde à travers la musique et la transe.

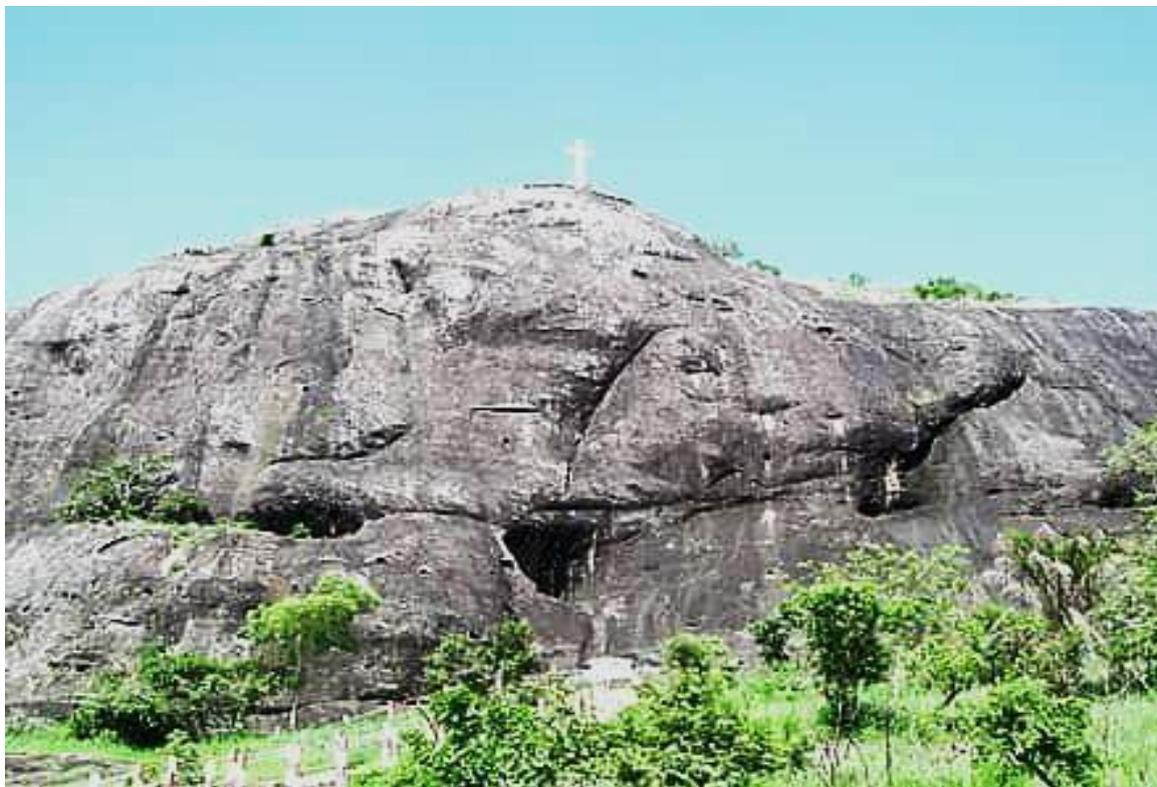


Figure 2: La grotte sacrée de Ngok Litouba, lieu des Yoruma d'après la mythologie basaa

4. La spécificité du ndji ndji

Le ndji ndji est doté d'un pouvoir de guérison capable de rendre l'humain meilleur. Une telle affirmation pose un autre regard du lien que la culture entretient dans le culte des ndog gwek. Comment en d'autres termes le ndji ndji recouvre-t-il sa dimension sacrée pour contribuer à rendre le peuple bassa meilleur et surtout comment peut-il participer à sa transformation et son accomplissement si ce n'est par les valeurs qu'il promeut.

4.1 Transmission des valeurs

Le ndji ndji est constitué d'un ensemble d'artifices (Desclaud 2021) qui donnent une dimension au culte et célèbre la divinité. Ces artifices sont musicales, exorcistes, spectaculaires, gothiques, liturgiques, performatives, théâtrales, anthropologiques. Il faut rappeler à partir de la mythanalyse que le ndji ndji est l'expression d'une religion évoluée.

Cette évolution suit celle de la société. Les éléments apparaissent chaque fois dans le rituel et

s'exprime à travers des artifices, ce sont: la civilisation bassa, les paroles confidentielles, les réalités de la société, de l'économie, la culture. Chacun de ces aspects apparaît comme un moment religieux chez les bassas comme le soulignait Mveng. Le ndji ndji est une sorte de musique cryptée. Mveng souligne également que tous ces instants de l'histoire sacrée des peuples sont devenus liturgie, ou prière liturgique. C'est une pratique qui également est porteuse de stratification de plusieurs générations, de plusieurs cultures, et de religion. Pour la comprendre on ne peut se passer du décryptage de ces codes spectaculaires et de l'analyse de ce spectacle codifié consubstantiel à l'âme bassa.

Les Babimbi ont un penchant qui vise à diviniser des personnes mortes. Ces personnes appartiennent à la lignée des ancêtres qui sont dotés du pouvoir de vivre dans les choses et les êtres inanimés. Elles apparaissent donc à chaque fois qu'elles sont sollicitées par le rituel. Ce rituel est le principal moyen de contact avec ces ancêtres. Le rituel est propice pour évoquer l'univers terrifiant, obscure qui rapproche les basaa des ancêtres. C'est aussi un culte du souvenir. Le spectacle rituel met en scène les morts et leur souvenir, mais aussi des esprits et des ancêtres pour leur intervention éventuelle. D'où les notions de respect, de crainte et de la place qu'on accorde aux ancêtres chez les Basaa et qui jouent un grand rôle dans la réussite du rituel. La religion des Babimbi Basaa de Nlog Sagal comme le suggère l'anthropologue Bingono Bingono, est le pur produit de la culture africaine. C'est une religion qui vénère les personnes qui ont reçu, par la mort, le statut d'ancêtres et qui méritent une place de choix par rapport aux actes héroïques qu'ils ont posés de leurs vivants. Ces êtres agissent sur les vivants à travers un panier porté par un émissaire, mais surtout à travers une marmite sacrée.

4.2 La marmite du mbog

Le panier du mbog est remis à un émissaire sensé partir à la recherche des esprits pour ramener le message du mbog sur les grandes questions qui touchent la société, ou encore pour transporter les plantes médicinales ou les écorces nécessaires à un rituel thérapeutique. La marmite du mbog quant à elle servira à leur cuisson. Elle contient une vapeur (mbabi) produite par la cuisson à une température élevée. Les écorces et feuilles (tjai) sont entières ou écrasées au préalable, tout dépend du contexte de la thérapie. Les décoctions sont préparées par les initiés au rituel et sont consommées par les malades et parfois les participants qui constituent la communauté thérapeutique. La marmite est hermétiquement fermée jusqu'à l'instruction du mbombog et ne sera plus utilisée dans un autre contexte que celui de la thérapie.



Figure 3: Un mbombog ramenant le panier contenant le message du Mbog (cliché Ntamag, août 2021)

L'arrivée du panier sur le lieu de la cérémonie et la cuisson dans cette marmite conditionnent la suite du rituel marquée par une prestation musicale qui annonce l'entrée de certains initiés sur la scène. On en vient donc à se demander quel est le rôle de la musique et de ses instruments sur la scène du rituel ? D'où notre deuxième chapitre intitulé « Musique et pratiques thérapeutique en Afrique: le cas du Ndji ndji ndji chez les basaa ».

**CHAPITRE II : MUSIQUE ET PRATIQUES
THÉRAPEUTIQUES EN AFRIQUE : LE
CAS DU NDJI NDJI CHEZ LES BASAA**

Le livre de Marie José Hourantier et Were Were Liking présente le conte comme l'art total par excellence. En prenant « Liboy Li Nkundung » comme bel exemple, qui intègre à la fois le récit narratif, la poésie, le chant, la musique, la danse. Hourantier et Liking ressortent la substance du mythe du tambour des ancêtres et l'initiation qui conduit vers les ancêtres. S'il est vrai que la description des instruments de musique et leur rôle que nous sommes sur le point de faire n'a rien à voir avec l'ambition de parler d'un quelconque conte mentionné par les auteurs, nous ferons néanmoins appel à leur contribution qui montre que l'étude de l'instrumentarium des musiques initiatiques du Cameroun, notamment le ndji ndji des basaa de Nlog Sagal appelle à un voyage vers l'invisible. Pour toucher du doigt cette réalité, nous nous sommes fait initier au ndji ndji, notamment au jeu du tambour qui en est l'instrument central. C'est le jeu de tambour qui déclenche le voyage initiatique. Ce voyage dans le royaume des morts a été soutenu par Emmanuel Soundjock et André Bikoï dans les contes et légendes du Cameroun. Pour comprendre le rôle des instruments du ndji ndji, il est important de comprendre la philosophie des Nlog Sagal. Dans le Mbog Basaa, la marmite qu'on place sur la scène et autour de laquelle vont résonner les instruments de musiques, a une symbolique comme chaque élément qui sert au rituel à l'instar des animaux, des plantes, des arbres, des pierres, du soleil, de la lune, des rivières et même les instruments de musique. Dans cette logique, ces éléments de la nature possèdent un esprit mais peuvent aussi en être dépourvus. Dans le conte Liboy li nkundung contenu dans *Contes et légendes du Cameroun* (Soundjock, 1978), il y a plusieurs tambours, mais un seul instrument de musique dans le lot que le jeune orphelin à l'épreuve doit identifier. Ce tambour est celui qui revêt l'esprit des ancêtres.

Il apparut donc que le jeune homme devait coucher parmi les tambours. Alors il alla prendre son sac et s'installa dans la nouvelle chambre. Mais comment faire pour reconnaître le tambour des ancêtres qu'il n'avait encore jamais vu, au milieu de toute cette batterie d'instruments à percussion tous semblables. Comme il restait là, réfléchissant à la conduite à tenir. Soudain, le petit rat lui apparut et lui fit la recommandation suivante : Cette nuit, ne t'endors pas. Je viendrai ici; et où tu m'entendras jeter des noix de palmes sache que là se trouve le tambour des tiens. (Soundjock, 1978)



Figure 4: Un joueur de tambour parleur (cliché Ntamag, juillet 2022)

Notre travail se préoccupe également principalement du rôle que jouent les instruments de musique. Dans ce chapitre nous décrivons les instruments de l'orchestre du ndji ndji. Nous montrons comment est-ce que les nlog Sagal se servent des instruments de l'orchestre pour représenter les personnages du monde invisible jusqu'à l'accès à la transe. Nous évoquerons la structure, les formes développées, les variations, les modes et la tonalité nécessaire à la matérialisation du son qui pour produire l'effet désiré. Nous évoquerons également l'interartialité qui est une particularité du ndji ndji. Pour finir, nous présenterons les bases de la propriété de la physique du son. Et comment est-ce que la polirhythmique et le mouvement se mettent au service de la spiritualité.

1. Définition du ndji ndji

Outre le fait qu'il désigne le rituel du même nom, le ndji ndji est aussi une musique ancestrale mystico-spirituel et polirythmique qui se sert du Bissogog comme instrument principal et l'association des battements du tam-tam, du ngomo, du nkou, des mains, des frappes des pieds, l'usage de la voix, le jeu improvisé des instruments des musiciens et des chanteurs, Pour comprendre la composition de cette orchestration il faut s'inspirer tour à tour des travaux de Georges Niangoran-Bouah, fondateur de la drummologie et N'Guessan Kouamé. N'Guessan présente les textes des tambours parleurs dans l'espoir d'inciter ses compatriotes à s'intéresser au patrimoine culturel de leur pays qu'il devient urgent de préserver. La Drummologie, c'est l'étude de tous les instruments parleurs de musique (tambour, mais aussi balafon, cor d'appel, flûte, arc musical, trompettes. Se référant donc plus bas sur les contes du Cameroun, le tambour des ancêtres a été mentionné. Dans la pile des tambours que l'orphelin avait le devoir de trouver, il y avait un qui était destiné aux ancêtres donc parleur en d'autres termes. En effet la drummologie, nous donne de comprendre qu'il y a un instrument ou des rituels parleurs dans le jeu ndji ndji. L'un des objets de médiation négro- africaine connu est le Bissogog. Celui-ci demeure de loin l'élément le plus sollicité, le plus fonctionnel, le plus sacré et le plus vénéré à nlog Sagal. Grâce à La drummologie et la vision négro-africaine du sacré de G Niangoran-Bouah (1986) le tambour parleur sera pris pour élément matériel et être animé de liturgie. Cet instrument et les autres objets sont purement traditionnels, car ils s'associent à la culture des nlog Sagal et à cette aire géographique. Force a été de constater que les mélodies jouées par les bissogog ne sont pas écrites. Elles se transmettent oralement. Ces chansons s'exécutant par les membres de la communauté, mémorisée à l'oreille ou par vision par position des doigts sur les instruments. C'est un mélange de rythme et de danse. Le ndji raconte l'histoire des ancêtres qui ont vécu. C'est une musique de glorification des héros morts et qui sont encore capables de venir parmi les hommes répondre à leur demande. Au travers le récit narratif, elle est en même temps descriptive car s'attelant s'attelant à évoquer des phénomènes surnaturels des événements, des lieux. Rythmes, accents, tons, longueurs, syllabes font partie intégrante de la musique et travaillent pour ce même but. La mélodie vocale ou instrumentale, plus spécialement susceptible d'être chantée. Les paroles sont facilement mémorisables. Elle est aussi figurative elle nous plonge dans l'univers de l'invisible. Le ndji ndji comme la musique de Holst Gustav dans les «Planètes» figures les être invisibles.

Dans l'immense poème symphonique en sept mouvements du compositeur britannique Gustav Holst composé durant la Première Guerre mondiale et tendant à exprimer une vision astrologique des planètes du système solaire, chacune caractérisée par son titre faisant référence implicitement à la mythologie gréco-romaine. Successivement : Mars, celui qui apporte la guerre (mouvement composé en 1914 !), Vénus, celle qui apporte la paix, Mercure, le messager ailé, Jupiter, celui qui apporte la gaieté, Saturne, celui qui apporte la vieillesse, Uranus, le magicien et Neptune, le mystique. Chacun de ces mouvements contraste musicalement avec le précédent, rendant l'œuvre particulièrement attachante. Ce poème symphonique mobilise un énorme effectif orchestral et un important chœur féminin qui chante hors scène lors du dernier mouvement. En contrepoint, de saisissantes images des planètes de notre système solaire enregistrées par la NASA, illustreront ces pages impressionnantes». (Holst,1917)

Les instruments de musiques du ndji ndji permettent de plonger la mémoire des initiés à des images et visions étranges: celle de la sculpture, de la gravure, lieux, habitats etc. Toutes ces images portent un discours qui se rapproche de la réalité du peuple basaa commentable et descriptible. Nous avons essayé de demander à un initié de jouer à un instrument de musique. Une fois se mettant à chanter en journée, il est entré dans un état surnaturel.

1.1 Les instruments du ndji ndji: musique rituelle

Les nlog Sagal groupement issu des basaa pratiquent une musique dont l'instrumentarium est composé de plusieurs éléments. Ces instruments sont connus par d'autres traditions mais ont une connotation particulière dans le contexte de la pratique exorciste.

1.2 Les Bissogog

Les Bissogog sont des instruments de percussion de la famille des idiophones. C'est un instrument de musique choisi par les ancêtres des nlog Sagal. C'est un objet symbolique qui s'associe au ndji ndji a déjà fait l'objet de plusieurs travaux. Fait en Calebasse, bois, rotin ou fibres plastiques tressées, graines, billes ou grenaille. C'est une variable des maracas, qui existent depuis. Elles étaient au départ des calebasses évidées remplies de graines. On les associe à des rythmes de l'Amérique Latine, et tout particulièrement du Brésil et de Cuba. Ces instruments seraient donc d'origine Sud-Américaine. Lieu qui leur aurait attribué le nom de

maracas. Chez les Basaa ces instruments étaient fait à partir d'un fruit dont la coque devient dure en séchant et dont les graines du fruit sec produit le son de l'instrument. Aujourd'hui, les bissogog à nlog sagal sont fabriqués avec des objets qu'ils trouvent appropriés au contexte par les musiciens du ndji ndji.

Les Bissogog sont fabriqués à base des boites vides de boissons gazeuses empilées de certaines graines. Pour produire le son, l'ensemble des graines va ainsi rester quasiment immobile et c'est la paroi interne des bissogog tournant autour d'elles, qui va les frotter produisant un son plus continu, mais marqué par un bref arrêt dû à cette descente oblique de l'instrument où les graines vont s'arrêter. Pour jouer à cet instrument, il suffit de mettre chacune des pièces dans chaque main et bien les tenir dans chaque paume. Cet instrument qui peut être orné d'un tissage de fibres de rotin ou de plastique fournit une sonorité d'une hauteur distincte, qui suit une cadence de musique grâce à des jambages.



Figure 5: (au milieu) Un Mbombog tenant le bissogog en main (cliché Ntamag, juillet 2022)



Figure 6: Les bissogog tissés, (cliché Ntamag, juillet 2022)

Les bissogog sont une forme de maracas. Les maracas souvent associées aux musiques populaires cubaines, mexicaines et des Caraïbes, sont des percussions secouées de la famille des hochets. Leur nom fait sans doute référence au fleuve brésilien Maracá, affluent de l'Amazone. À l'origine, le corps d'une maraca est fabriqué à partir d'une petite calebasse de forme plus ou moins sphérique. Mais il existe également des instruments apparentés en bois (Amérique du Nord, Colombie-Britannique), en osier tressé (Pérou, Congo...), en métal, en peau (Patagonie), en noix de coco (Brésil, Inde). Ce réceptacle est rempli de graines séchées, de sable, de billes, de plombs, de coquillages.

Les bossogog sont munis d'un manche, qui est souvent un simple baton en bois. S'agissant du mythe fondateur du Hilun, la guitare ancestral chez les basaà, Ngijol (1980: 151) affirme que:

Les femmes basaà seraient allées un jour à la pêche au barrage. Elles aperçurent dans le lit d'un coin de la rivière quelle venaient de vider un esprit qui jouait du hilun ! Surpris, celui-ci lâcha son instrument et disparut. Les femmes s'en saisirent et la gente féminine prit beaucoup d'importance grâce à son exercice. Les hommes s'en offusquèrent, confisquèrent le hilun et interdirent l'exercice aux femmes pendant longtemps.



Figure 7: Graines de bissogog sorties de la boîte, (cliché Ntamag, 2021)

Les bissogog joués par les Basaa sont de petites tailles: entre cinq et sept centimètres de diamètre. Leur petite taille permet ainsi de jouer des rythmes d'un tempo assez rapide, favorisant un jeu sec. Le son sec de bissogog est produit par choc des graines contre la paroi interne de l'instrument, sans qu'elles tournent par la suite. Les mouvements possibles des bissogog sont multiples. Au repos, la tenue des bissogog se fait à l'aide des principaux membres préhenseurs de la main, à savoir le pouce, l'index et le majeur, retenant la partie sphérique supérieure, les autres doigts servant à maintenir le manche vertical. Le rythme de base du ndji ndji est donné par deux coups à droite, l'un vers le haut et l'autre vers le bas, et un à gauche vers le bas, le but étant que chaque coup émette un son sec. Deux variantes du jeu des bissogog se présentent ici. Pour la main droite, soit le mouvement est une translation dans la direction verticale, soit il est une rotation autour du coude afin d'amener les bissogog vers l'épaule, puis vers leur position initiale. Pour la main gauche, soit le seul coup donné est un mouvement vertical vers le bas, soit il vient de l'épaule (mais légèrement plus bas que pour la main droite) pour retourner à sa position initiale. Le plus important dans ces mouvements est d'une subtilité remarquable. En effet, pour que chaque coup donné émette un son sec, il est nécessaire d'infliger au poignet un léger rebond, comme pour faire claquer un fouet. La description de ce rebond est la suivante: en descendant, les bissogog et les grains

contenus à l'intérieur sont affectés de la même vitesse mais ces derniers sont en contact avec les parois; intervient alors un bref coup de poignet vers le bas plus énergique augmentant ainsi sa vitesse par rapport aux grains, puis immédiatement retenu, les grains étant soumis à la gravité, ils vont tous venir s'arrêter nettement contre la paroi. Ce mouvement que l'on peut difficilement obtenir avec des maracas brésiliennes, est facilité lors de l'utilisation d'un bissogog bicéphale (cf. figure 8). La pulsation étant marquée par le coup vers le haut – donc plus sonore en raison du décuplement des graines utilisées – une syncope va s'installer, placée sur les deuxième et troisième coups: ce rythme de base est typique au ndji ndji.



Figure 8: Le bissogog bicéphale (cliché Ntamag, 2021)



Figure 9: Maracas brésiliennes, cliché Ntamag, 2021



Figure 10: Boitier d'un bissogog en boîte métallique, cliché Ntamag, 2021



Figure 11: Petite baguette du Bissogog, cliché Ntamag, 2021



Figure 12: Les composants du Bissogog pour fabrication artisanale, cliché Ntamag, 2021



Figure 13: Bissogog complet fabrication artisanale, cliché Ntamag, 2021

1.3 Le Nku (hiku)

C'est un tronc d'arbre évidé sur lequel on frappe deux bâtons. Cet instrument délivre généralement des messages par des sons acoustiques. Il y a un tam-tam dont le son est grave (nlôm hiku) et celui dont le son est aigu (tjétjé hiku). Ce sont des instruments à percussion qui accompagnent également le hôngo une danse basaa.



Figure14: Le tam-tam, cliché Sanama, 2018

1.4 Le ngoma

Le ngoma est le tambour à peau joué dans le rituel. Il existe deux types: le mal (nlom com) et la femelle (hin ngom). Le tambour mal produisant les sons graves et la femelle les sons médium ou aiguës.



Figure 15: Le ngoma, cliché Sanama, 2020

2. Les Acteurs

2.1 Les instrumentistes initiés

Ils sont généralement des hommes et des femmes initiés ayant appris où reçus par transmission générationnelle des dons pour jouer à la musique et aux instruments. Alors que le chef d'orchestre chante diverses chansons propres au ndji ndji, les bissogog et les tam-tams répondent et de façon expressive pour faire entendre aux participants qui à leur tour acclament à l'aide de leurs mains. La musique est une combinaison de tous ces instruments

accompagnant les chants et les danses. Les spectateurs qui prennent le rôle de spec-acteurs et chanteurs neophites miment les chansons courtes et polirhythmées. Les thèmes riches des chansons portent sur les célébrités, des personnes historiques et leurs actes qui tiennent lieu de moyens de promouvoir les valeurs morales. Ce sont des actes pour orienter les comportements de la société.



Figure 16: Musiciens et danseurs initiés (juillet 2022)

2.2 Les danseurs initiés

Les danseurs sont des hommes et des femmes adultes. Ils sont disposés face aux instruments de musique et autour du directeur ou de la directrice de danse. Les chorégraphies et les reconstitutions existent de plus en plus dans les villages où il existe des troupes (cf. figure 18) et sont généralement agrémentées par des chants. Les danseurs et l'assistance qui forment la communauté thérapeutique font des reprises en chœur de ces chants, c'est l'une des conditions majeures du rituel de guérison. Tous les danseurs et danseuses effectuent les mouvements du corps qui dégagent les cliquetis des castagnettes attachés sur les bras et les chevilles comme pour accompagner les sons des instruments. Il se dégage donc par inspiration harmonie, parole, musique et danse. La musique est relevée au-delà d'une technique bien précise car à chaque danseur la manifestation est donnée, le geste est formulé. Pour chaque danseur le pas accordé selon le vase qu'il a reçu des ancêtres qui ont pris des réincarnations en fonction des différents totems (tortue, lion, éléphant, chimpanzé, etc ...)



Figure 17: Chorégraphie d'une troupe de ndji ndji

2.3 Costume des mbombog

S'il est vrai que les participants au rituel dans le temps avaient une façon de se vêtir, aujourd'hui on a comme l'impression que les initiés ne s'habillent plus de façon conventionnelle. Toutefois, nous notons qu'il y a des éléments d'identification propre à chacun d'eux. Certains arborent les *sandja* (pagnes avec noeud aux reins), d'autres porteront sur leur cou des chaines. D'autres sur leurs mains des bracelets ou encore des médaillons spécifiques. Les médaillons suspendus sur les chaines portent chacun la tête des morts. Les femmes par exemple porteront des pagnes simples attachés aux reins et pieds nus avec un sous vêtement couvrant le tronc pour danser. Les femmes peuvent également porter des tee- shirts.



Figure 18: Quelques mbombog dans la société Basaa (www.eco-spirituality.org)

3. Statut des musiciens initiés et les interdits

3.1 Statut financier

Ngo Nloga emilienne, une danseuse du ndji ndji nous a confirmé que les initiés ont un statut à part entière. Ils ne sont pas comme les autres, pour le simple fait d'avoir été distingués lors du processus initiatique. Ils ont cet avantage de pouvoir communiquer avec les ancêtres. Les musiciens et danseurs du ndji ndji n'ont pas de salaire venant des hommes. Puisque le ndji en lui-même dans l'organisation n'est pas payant. Elle nous a dit au cours de l'interview que ceux qui veulent qu'on leur joue le ndji doivent d'abord se signaler. Après s'être enregistrés, la personne qui sollicite doit aller consulter les membres du groupe qui constituent ici l'assemblée générale. Les responsables donneront les modalités à la personne demandeur du jeu. Il faut préparer un montant de deux cent mille francs environ pour payer le transport et la nourriture de ceux qui doivent se déplacer pour aller jouer. Une personne sera chargée de préparer la nourriture que les joueurs mangeront après avoir joué le ndji ndji. Ces musiciens vivent donc que les membres de la communauté pourraient leur offrir pour le fait de leur service quotidien qu'ils offrent. Ce qui donne l'impression à certaines personnes de les prendre pour des mendiants. L'inconvénient du statut financier est au niveau de la paie des musiciens. Certains demandent de l'argent aujourd'hui avant jouer pour pouvoir joindre les deux bouts. Une des

raisons qui a causé la mort ou la diminution de la crédibilité) la crédibilité de la pratique.

3.2 Ethique et interdits

Ce sont des personnes qui doivent être irréprochables par rapport au lien étroit qu'ils entretiennent avec l'invisible et la communauté qu'ils servent au quotidien. Avant le jeu, Biyag, un initié doit se rassurer d'être pur et de ne pas faire des choses pas bonnes. Il doit se priver des relations avec les femmes, il doit commencer à méditer et prier pour qu'il soit visité le jour en questions. Les joueurs de ndji ndji doivent s'abstenir de certains aliments tels que: le porc-épic, les feuilles de manioc, les feuilles de pistache, la chèvre, de peur de perdre leur pouvoir de voyance ce qui leur confère également la longévité. Rappelons ici qu'à l'époque du maquis, les ancêtres pour demeurer en vie face à la famine dans les brousses ont pu se nourrir grâce au porc-épic, d'où l'importance accordée à certains animaux considérés comme sacrés et interdit de manger. Outre le fait que les initiés doivent respecter les interdits. Tout ceci fait qu'ils soient dotés des pouvoir de protection. Biyag nous a révélé que les nlog Sagal ne meurent pas par accident de la circulation.

4. Le rôle de la musique et des instruments de musique

4.1 Les baguettes du hiku (tam-tam)

La chanson dans le ndji ndji est fortement liée et associée à la culture locale et religieuse des nlog sagal. Elle est jouée de génération en génération. Son rôle est de célébrer les exploits des héros qui ont fait l'objet du processus de l'ancestralisation. Les moments sont uniques entre les membres de la communauté et ceux venant des contrées voisines pour la résolution des problèmes. Cette nuit de quête à la solution prend l'allure d'une veille dédiée aux ancêtres, car ils detiennent le secret qui mène à la solution des problèmes. C'est veillé consacré aux ancêtres de la communauté durant laquelle la frontière entre adeptes initiés et invités est abolie. Chacun devant participer activement au rituel en intégrant la ronde qui va jusqu'au petit matin danser en l'honneur des différents ancêtres de la maison" (K.Tall 2014, 63). Au cours de cette longue nuit, une multitude de figures sont en effet convoquées, les esprits vivant dans la nature, plus spécifiquement ceux des morts. L'évocation des divinités des nlog Sagal est bien ordonnée suivant le répertoire donné par les personnes initiées en transe, la diversité des figures célébrées, l'énumération parfois des noms des morts qui ont forment qui forment la dynastie du ndji ndji suivant un ordre généalogique. Les chants qui ont été composés sont généralement issus des répertoires qui marquent les divers points positifs de la vie des héros que la musique

et les instruments de musique accompagnent.

4.2 Les instruments accompagnent les récits historiques

Pendant que les bissogog accompagnent les recits historiques, ils donnent l'impression d'être des griots même s'ils ne le sont pas en réalité. En effet le griotisme est né dans des contextes où l'écriture était inexistante. Le griot était donc Considéré en tant que dépositaire de la tradition orale. Ils sont également spécialisés en histoire du pays ou d'une communauté restreinte, en généalogie, en art oratoire et en pratique instrumentale. Comme nous l'avons signalé, ils ne sont pas des griots, cependant ne peuvent pas jouer le ndji ndji sans cet instrument nommé les bissogog qu'ils devraient fabriquer pour la circonstance. Positionné dans l'espace du jeu les bissogog sont joués et les chants sous la forme des recits sont donnés pour se rappeler de tous les évènements qui ont marqués l'histoire de la communauté. Les prouesses des ancêtres pendant qu'ils étaient en vie pour que chaque génération puisse les connaître et en faire pareille. Dans *les Fils de Hitong*, Dika Akwa (1980, 54) estime que:

Le chanteur basàa vient ici en conciliateur à (...) l'instrument musical musical du poète oral. Il donne des rôles différents et complémentaires. La divinité de la poésie quelle soit héroïque, quelle soit antique, Mnémosine grecques, le dieu Erlik- Xan centrasiatique, ou les esprits ancestraux africains, descend et s'incarne dans le hilun qui devient ainsi sa voix chuchotant à l'oreille étonnée du barde. Peut être est ce pour cela que la harpe homérique est divine et émet des accents charmant.

4.3 Relation entre instruments et divinités.

C'est le 30 août 2021 qu'a été publié un extrait sur la sonie et la force sonore sur www.futura-sciences.com et qui avait thème la physique du son et ses effets; extrait qui illustre comment le son est une vibration mécanique d'un fluide, qui se propage sous forme d'ondes longitudinales grâce à la déformation élastique de ce fluide. Les êtres humains, comme beaucoup d'animaux, ressentent cette vibration grâce au sens de l'ouïe. En effet ce site estime que le son est caractérisé par trois grandeurs physiques : pour emprunter les mots qu'il utilise: La fréquence, l'intensité (niveau sonore) et la durée. Parlant de sa nature physique :

Le son est produit par la vibration de l'air, les particules dans l'air s'entrechoquent suivant une amplitude et une fréquence particulière, produisant ainsi un son. Tous les instruments musicaux acoustiques sont basés sur cette particularité. En effet pour satisfaire à cette définition puisqu'il s'agit de son musical, celui-ci doit "avoir une hauteur fixe, une intensité et une durée, et son timbre, qui regroupe certaines propriétés harmoniques et d'enveloppe sonore, lui donne un caractère reconnaissable. Le bruit est un son jugé indésirable.

(Bruitparif, 2018)

Nous avons procédé par ce type de raisonnement pour faire valoir l'impact que les bissogog ont. En assurant leur rôle de stimulant de la présence des divinités, ils permettent aux initiés de se porter vers le lieu de la pratique rituelle, comme une invitation au banquet des ancêtres. Lors d'un entretien, nous avons remarqué dans les propos des initiés qu'à chacune des prises de parole la pratique qu'à la simple écoute des vibrations du son des bissogog ils avaient comme l'impression que leur corps, âme et esprit voyageaient vers cet endroit où la musique était jouée. En effet Biyag (un initié du ndji ndji) ne peut se retenir aussi longtemps que le ndji ndji est joué dans une zone. Il sent cette vibration et cet appel porté par les sons. Il est obligé de laisser ce qu'il faisait et aller trouver les musiciens pour les accompagner dans le jeu et la danse. Ceci montre en effet la force et le pouvoir des instruments de musique.

4.4 Instruments de musique, repères entre vivants et morts

Mama Nloga Emilienne, la voyante chez les Nlog Sagal affirme que les instruments du ndji ndji jouent le rôle ultime de repère entre les vivants et les morts: Les initiés ayant chacun une raison d'être émettent des sonorités instrumentales qui permettent à plusieurs dans un état modifié de conscience de découvrir leur distinction en recevant un message de l'invisible qui leur permettront de faire ce voyage dans l'eau delà. Toujours soutenus et guidés par les sons des bissogog, ils ne se laisseront pas, ils ne riqueront pas de se perdre en chemin pour ne plus faire retour. La musique et les instruments qui soutendent le rituel permettront à plusieurs d'entre eux l'accomplissement de leur raison d'être d'initiés. Pour comprendre ce phénomène, nous avons pris pour exemple la "chasse aux loups" qui est une vieille pratique devenu un jeu en occident. Le texte que nous avons emprunté est tiré de la charte qui régle cette pratique. Elle montre comment est ce que les instruments de musique peuvent servir de repère entre les hommes dans la chasse aux loups nuisibles. Lisons ce texte :

« Lorsque les habitants sont au rendez-vous, le Garde de la Terre en doit faire l'appel (...) Ensuite le Commandant séparera en deux bandes ceux qui sont présents, les batteurs d'un côté et les tireurs de l'autre; on enverra les batteurs avec le Garde pour les placer autour du bois, de distance en distance; s'il y a des tambours, il faut les mettre au centre et sur les aîles.

Cette disposition faite, le Commandant tirera un coup de pistolet pour avertir les batteurs d'entrer dans l'enceinte, et les tireurs de se tenir sur leurs gardes, et il leur recommandera de n'aller pas aller plus vite que les uns que les autres, et d'être toujours de même hauteur. Les batteurs doivent toujours et autant qu'il se peut avoir le vent derrière le dos; cette observation est importante pour la réussite de la Chasse. Cependant le Commandant marchera à la tête de tous les tireurs, et les placera de distance à autre à l'opposition des batteurs, ayant, s'il le peut, le vent au visage, et de façon qu'ils puissent se voir à droite et à gauche pour éviter les accidents » (Boutaric, 1775).

En fin d'analyse du premier et deuxième chapitre, il était question pour nous de répondre à la question du rôle que jouent les instruments du ndji ndji. Ce chapitre révèle donc qu'au delà de la communication, les instruments de musique tels que le Nku, le ngomo, les bissogog ont pour rôle principal de servir de repère pour que les initiés effectuent leur voyage dans le monde invisible. Ces objets rendent possible la communication initiatique, mystique, ésotérique et d'ordre spirituel telle que l'affirme le professeur Bingono Bingono (2014). La troisième chapitre analysera comment est ce que supports rendent possible de cette médiation entre le monde visible et celui de l'invisible. Sans omettre les autres signifiant nous montrerons comment est ce qu'ils interagissent aux travers paroles, gestes, actions et objets.

CHAPITRE III :
SIGNES, SIGNIFIANTS ET SIGNIFIÉS
DU NDJI- NDJI

Patrice Pavis (2016) dans *L'analyse des spectacles* définissait ce qu'on appelle les éléments matériels d'un spectacle. «Tous les éléments du spectacle sont comme autant de matériaux, de signifiants, mis en place par les artisans du spectacle» (pp180-207). Il ajoutera que certains sont, si l'on peut dire, plus matériels que d'autres. Ceux qui ne sont pas liés directement à la présence des comédiens, à leurs voix, à l'espace-temps où évoluent leurs actions, au rythme ou à la musique. Le plus intéressant dans son approche est d'indiquer comment certains éléments scéniques sont utilisés comme autant de matériaux, qui pour lui méritent une approche spécifique et forment autant de systèmes de signifiants. Ceux-ci permettent d'accéder aux « messages visibles et invisibles » que les Nlog Sagal émettent par le contact avec les divinités et les membres disparus (ancêtres).

Il s'agira dans ce chapitre de décrire de manière intelligible les signes, symboles et les codes spectaculaires qui induisent la théâtralité et la performativité et le lien qu'ils entretiennent avec l'invisible. En voici le protocole de la crypto communication qui nous a servi comme fil conducteur de la description du spectacle: les paroles épiques, les gestes des initiés, les objets rituels, les actions du mbombog. Ces signes sont contenus dans les dispositifs tels que le crypto communicateur et devin,, les supports de la crypto communication qu'il manipule (plantes, marmite du mbog, transe, instruments), la langue, la nature de l'émetteur, et enfin l'espace.

1. L'émetteur de la paroles et esthétique des esprits

Pascal Lardelier définissait le rituel comme «un dispositif de nature spectaculaire caractérisé par son formalisme, et un ensemble de pratiques normatives possédant une forte valeur symbolique pour les acteurs et les spectateurs »(2003, 63) . Selon lui, les éléments tels que: le contexte particulier, dispositif de nature spectaculaire, pratiques, acteurs, spectateurs recèlent en eux ce qu'il nomme les composantes de la scène. Ces composantes tiennent compte des thèmes mais aussi des différentes variations que nous pouvons observer.

1.1 Les thèmes et variations

La musique rituelle de possession à pour finalité de rétablir l'ordre. Le ndji s'organise seulement quand il y a problème. Il est pratiqué pour rétablir l'ordre des traditions. Ce problème touche les populations issues de babimbi et même des environs. Cest une pratique qui a pour finalité la réparation. Retablir l'ordre dans ce qui est nature. Cet ordre selon Ngijol commande le respect absolu des famille de l'ennéade divine:

Nyambe (Dieu), dans sa forme Diop; dans les expressions telles que «Diop a ye ngi»(Dieu est au ciel), «Diop li mbugi»(le soleil a décliné). Ces termes selon Pierre Ngijol rendent bien la nature de cette famille divine formée de neuf divinités participant directement à l'existence de la communauté humaine. Les basaa considèrent que chaque divinité énnéade porte une planète donnée comme son corps. Par exemple la divinité Mbog à pour corps la planète Hisi (terre). Dans un exemple il montre comment l'ordre peut être menacé par les humains en présentant une femme qui prélève dans son champ la nourriture sur la semence qui serait réservée à la divinité terre. Après avoir enfreint cet ordre, elle devra restituer à la divinité cette semence en recouvrant à toute sorte de rites qui sont les rites de sacralisation. Par ce biais elle se verra à nouveau communiée avec la divinité et la communauté; ou le cas contraire, elle subira les foudres du Mbog (divinité terre). Comme le Hisi(déesse sol- poussière symbolisant la biosphère, ou terre noir dont la mère est atmosphère, le Ngòg (lithosphère), le Libob (ciel), le Djiob ou hyangaa (soleil), le Son ou ngònd (lune), le Um assimilé à l'arc en ciel (nyum), de par sa nature aquatique, le Ngee (Dieu puissant et autorité), le Kwa (Dieu du mal symbolisé par la puissance destructif du feu), le Mbog d'après les mbombog est la terre divinisé.

1.2 Identification du héros culturel

Biyag bi boga a nlè qui eeh

*Biyag bi boga A lè qui eeh
Ya y'a eeh Biya bi boga A lè qui eeh
Biyag bi boga A kon ndjek
Ya y'a eeh Biyag bi boga A kon ndjek
(Chanson épique)*

1.3 Traduction et explication

Ce texte qui porte l'effigie ou l'esprit de Biyag. Il veut dire Biyag bi boga est devenu fou. Il a guérit les malades au point d'être submergé par les patients.

Dans la crypto communication, l'émetteur est celui qui envoie le message. Cette émission est imputée aux esprits des ancêtres qui ont vécu parmi le commun des mortels et qui ont reçu le statut de l'ancestralité. Biyag Bi Boga, un ancêtre des Nlog Sagal en est une image. Rappelons ici que Bingono Bingono définit un ancêtre comme:

Des personnes qui ont au moins vécu la maturité sur la terre, qui ont menée une vie de juste dans leur communauté, qui ne se sont point donnés la mort par suicide, qui ne sont pas mortes suite à une maladie sociale. Cependant il souligne qu'on peut mourir à cent ans. Si on n'est pas bon, on n'est pas reconnu comme ancêtre. Car l'ancêtre est le trait d'union entre Dieu et les membres de la communauté. Si

Dieu est le symbole de la pureté, la bonté, la perfection, de la puissance, l'ancêtre qui a été purifié par sa mort et qui a assuré sa survie communautaire a donc le droit de s'adresser à Dieu.

Bien au delà, l'esthétique de l'esprit est le concept porté par Jacques Kerchache, un expert en art premier, Lucien Stephan, maître de conférence à l'Université de renne et Jean Louis Paudrat, également maître de conférence à l'Université de Paris, dans un ouvrage qu'ils ont collectivement présenté sous forme d'essai sur *L'art africain* (1988). En étudiant le roi des Shilluk, le peuple de l'Afrique de l'ouest.

Dans ce peuple, Juok est le Dieu suprême et Nyikang est un intermédiaire entre Juok et les humains. Nyikang était le chef des Shilluk, il les conduisit dans leur pays actuel et le conquit. C'est un héros culturel, premier roi et fondateur de la dynastie. Tous les rois descendent de lui. L'esprit de Nyikang, créateur de leur nation et fondateur de la dynastie habite chaque roi. Car il est passé d'un roi à un autre tout au long de la lignée de ses successeurs. Il est présent dans le roi et fait de lui le double pilier de la société shilluk: le chef politique de la nation et centre de la culture nationales. (Pritchard, 1974)

1.4 Effigie du hero

En procédant par approche comparative avec la société Shilluk, les études sur le terrain ont porté notre regard un héros des nlog Sagal qui est biyag Bi Boga. Biyag Bi boga tel que nous l'avons souligné dans le premier chapitre est l'un des personnages héros qui a vécu dans la société nlog Sagal. L'un des pères fondateurs des pratiques de guérison. Biyag Bi Boga guérissait les malades, les fous, ceux qui étaient vendus au kon. Il se servait de certaines techniques qu'il a laissées aux descendants. Une effigie de Biyag Bi Boga est conservée dans les épopées chantées des nlog sagal dans le déroulement du rituel. Lorsque que la musique est jouée, les chansons de glorification de Biyag bi boga portent son nom et sa marque pour appeler sa présence. L'effigie musiquée qui porte le nom de Biyag Bi boga porte son esprit atteste sa présence. Chaque Mbombog qui succède au précédent porte cette effigie musiquée au cours de la commémoration du rituel (Rosenwald: 1974).

2. Les supports de la crypto communication

Le primat naturaliste de la représentation, comme le suggère Jacques Kerchache, conduit à considérer l'usage, non comme une activité, mais comme fournissant à la représentation ses objets. La transe à nlog sagal est utilisée comme une technè (technique) par laquelle l'artiste reçoit non plus de simples informations mais de l'inspiration. Elle peut donc s'appréhender par l'action créatrice de la crypto communication.

2.1 L'action créatrice dans la transe

En plus de cette technique prônée par Kerchache pour représenter les usages, il marque au travers de l'action de l'artiste médium la « présentification » pour emprunter à Vernant (1983). Cette présentification comme source d'inspiration et de présence du sacré par le fait qu'elle mêle la *praesentia* (présence) directement liée par l'activité de la transe et la *potentia*, le pouvoir de ce qui est présent étant la condition nécessaire, la production artistique ou la cause de l'objet (Brown, 1985). La notion de présentification amène à poser la question de ce qui est réellement représenté artistiquement parlant au moment de la transe. Cette action peut être imagée. C'est une icône qui peut rendre compte du comment les objets sont faits. Comment est-ce qu'ils produisent à leur tour, qu'est-ce que la technique laisse voir, et qu'est-ce que ces objets font faire? Revenons sur l'image que présente l'action du spectacle musicale.

Tesna est celui qui est reconnu comme celui qui pose trois actes lorsqu'il tombe en transe. Le premier moment est marqué par le déplacement du mbombog poussé par les ancêtres vers un espace sacré. Cet espace sacré est une tombe. En fait cette tombe est la tombe dans laquelle son père défunt fut inhumé. En Afrique les morts ne sont pas morts. Le mbombog croit que le défunt est une voie importante pour l'exaucement de ces prières. Après avoir fait ce voyage vers la tombe de ce défunt, il fait des déclarations sous la forme des paroles incantatoires. Ces paroles seront succédées par le début de la guérison des malades proprement dit. (Brown, 1983)



Figure 19: Une danseuse en transe dans la cours sacrée, cliché Ntamag, juillet 2022

3. Le crypto communicateur

Le Mbombog Tesna est le devin et le chanteur principal Basaà du ndji ndji qui est choisi par les ancêtres à officier au rituel par élection. Il nous a dit que selon le mbog, on ne s'attribue pas ce titre de peur d'entraîner vers soi et sa famille la colère de Dieu. On est prédestiné à être mbombog. C'est un chanteur et devin qui à reçu l'art de la la divination par vocation. Toutefois, malgré cette nature divine, sa condition d'homme le dispose à recevoir des dons de toute nature liés à son office et ses actions, généralement salutaires pour les personnes en difficultés. Il a un appel indépendant sauf que de nos jours les mbombog occupent leurs fonctions à temps partiel. Ils ont d'autres fonctions sociales.



Figure 20: Un mbombog Crypto communiquant (juillet 2022)

3.1 Le statut marital et moral du devin

Selon le Mbombog Tesna, le chanteur devin est généralement célibataire. Mais il ne lui est pas interdit d'avoir une femme dans l'exercice de sa charge. S'il est vrai que ces sujets connaissent les aventures nombreuses et souvent fracassantes. Aujourd'hui les devins peuvent avoir une femme à leurs coté qui les aide à réaliser cette tâche vocationnelle énorme. Selon le mbog, Le mbombog de Nlog Sagal n'est pas âpres du gain et ignore tous les défauts ivrognerie, gourmandise, faineantise, hargne dont à tord ou à raison on accuse les artistes. C'est un dispensateur généreux des mélodies et du verbe lorsqu'il exerce son art dans l'espace réservé à l'Office rituelle. Il compose lui-même parfois. Mais généralement les créations lui viennent quand il est en exercice.

3.2 De l'initiation ou double initiation

Selon le Mbombog, On peut être initié dans le chant et dans l'art de la divination. C'est un métier. Cette formation s'effectue par un maître, pour mieux comprendre cette initiation nous sommes poussés à emprunter les propos de Ngijol (1980) vérifié lorsqu'il décrit la phase initiatique des initiés du hilun. Il estime que pour paraphraser que tout Mnémose

(quelqu'un qui à reçu l'art du verbe par les dieux) basaa est formé au futur métier par un maître consacré et réputé. Que ce soit dans l'art du chant ou la divination. Le premier coïncide à sa scolarité qui est longue, chère et essentiellement pratique. Elle s'étend sur de nombreuses années et parfois ne s'achève qu'avec la mort du maître. Il n'est pas dit chez les nlog Sagal que parce qu'on a été formé qu'on succède au mbombog en exercice. Cependant, pour acquérir la maturité de mbombog, le serviteur doit verser une importante prestation en nature ou sous forme de corvées aussi fréquentes que courtes tel comme le dit Ngijol. Il doit assister son maître qu'il doit accompagner dans les offices multiples des interventions rituelles. Le ndji ndji qui est un ensemble lié à l'art musicale à l'invention, changement des airs et maîtrise des principes du chant, de la danse, de la pantomime, de la composition, et de la déclamation des poèmes oraux.

3.3 Le principe de composition du Mnémose

D'après le mbombog, le devin ne cherche pas à mémoriser les paroles qu'il entend chanter ou qu'il à conçu dans son esprit il ne peut le faire, car la mémoire humaine incapable de soutenir cette effort surhumain. Il privilégie l'assimilation inconsciente de la substance de ses chansons. Le devin devin privilégie l'intervention dites par thème et reçoit les chansons des esprits qui animent le rituel "hic e nun"(ici et maintenant). Nous avons fait la remarque qu'aucune chanson du ndji ndji n'existe dans un répertoire ou musée bien sauvegardée. Serait-ce par pur négligence ou de façon motivée. Le Mnémose privilégie le style formulaire (les paroles formulées par l'invisible). Ngijol estime que cette façon d'opérer demande à l'initié postulant des aptitudes telles que la curiosité, l'agilité, sagacité et ouverture d'esprit toujours disponible à être en contact direct avec l'invisible à recevoir les instructions et prêt de façon désintéressée à communiquer. Ce qui lui confère le statut de crypto communicateur, devin, prophète ou encore médium et qui le distingue des autres types de musiciens.

3.4 Le ndji ndji, une cérémonie magico religieuse

Le mbombog affirme que la cérémonie magico religieuse qui s'exprime sous différents ordres se fait suivant un processus bien établi. Cependant pour raison de confidentialité il nous a révélé la première qui est la base de toute cérémonie. C'est le rituel ndji ndji. Rituel au cours duquel les initiés officient à chaque fois et assiste le mbombog. Il sont en contact direct avec les objets, les paroles, les actions, les mouvements l'environnement, la marmite du Mbog, ils avalent les liquides, inhalent les vapeurs, sont en permanent rapport avec le feu, la lueur de la nuits, les espaces sombres et irréguliers, et les lieux sacrés qui constituent les autels où les esprits opèrent sans cesse. Le Ndji Ndji ou cérémonie initiatique se passe dans une forêt de

nlog Sagal, au sommet d'une coline. Avant tout début du cérémonial, l'initié doit absorber une soupe de drogue magique préparé sur place dans une marmite appelée la marmite du Mbog. Dans cette marmite, il y a des plantes et d'autres éléments dont seul le mbombog maîtrise les codes. C'est ce liquide qui le prédisposera à entrer dans un état second au cours du rituel et au son des instruments de musique et du chant. Ils vont donc effectuer un voyage dans l'invisible pour à chaque fois revenir avec des informations utiles à la communauté et à son bien être. Ils doivent s'habituer à ces voyages constamment et faire de ça une seconde nature. C'est ce voyage mystique qui, provoqué par l'absorption du breuvage constituera l'élément qui va catapulte l'initié vers le monde des muses pour apporter le médicament.



Figure 21: La cuisson de la marmite de mbog, cliché Ntamag, juillet 2022

3.5 Les dons ou intelligences du devin

Pierre Ngijol dans sa thèse de doctorat fait une narration du rituel. Il estime que :

si les dons naturels de l'artiste constituaient un terrain favorable, il ne pouvait se substituer à l'enthousiasme poétique qui seul assurait leur plénitude. Mais plus qu'une rencontre, c'était un pacte perpétuel avec les muses. Comme preuve de magnifiques sacrifices offerts.... Qui traduisait à la fois cet engagement mutuel. Ainsi changeant de maître,... l'initié devenait le serviteur de Mnémosine qui devait désormais l'assister. Sous l'Aiguillon de son inspiration poétique et des accents (...) dont le chant était la voix de la divinité chuchotant à son oreille, il entrait dans les transes fortes et appréciées du public et incarnait à son tour le héros dont il répétait

le geste et portait le costume. (1980, 149)

Comme nous l'avons suggéré plus haut, le problème de l'inspiration poétique et la question de la formation professionnelle du musicien trouve sa place. Car si le devin est un airain sonore de la muse, ou des ancêtres chez les nlog sagal les deux points de vue se croisent. Ils sont généralement détenteurs des dons de chanteurs legués par les ancêtres de générations en générations. Ils doivent donc travailler ces dons pour continuer de mériter. Ce mérite est le résultat des efforts personnels qui exigent le respect d'interdits et privations.

4. Langue codifiée dans la musique des ancêtres

Une langue est un système évolutif de signes linguistiques, vocaux, graphiques ou gestuels, qui permet la communication entre les individus. Selon le linguiste André Martinet, « une langue est un instrument de communication selon laquelle l'expérience humaine s'analyse, différemment dans chaque communauté, en unités douées d'un contenu sémantique et d'une expression phonique, les monèmes ; cette expression s'articule à son tour en unités distinctives et successives, les phonèmes, en nombres déterminés dans chaque langue, et dont la nature et les rapports mutuels diffèrent eux aussi d'une langue à l'autre ».

Il est important de revenir, sur la perception de l'objet musical selon l'ethnomusicologue Aristide Sanama (2022) indique dans la contrapunctique des musiques baka. Le chercheur démontre à coup d'arguments que « n'importe quelle définition d'un style musical est incomplète si elle n'inclut pas sa localisation géographique ». Comme pour l'attester, l'anthropologue Pascal Boyer, déclare que « les instruments d'un rituel [...] sont des objets spéciaux [...] le scénario, l'ordre dans lequel s'accomplissent les actions, est évidemment crucial » (Boyer, 229). Parce qu'il s'agit d'une musique rituelle, toutes ces définitions sont reprises à dessin pour décrire le signifiant dans l'objet musical du ndji ndji ; ce que Jacques Kerchache appelle objet artistique. En effet, l'objet artistique selon Kerchache est l'identificateur de présence. C'est un opérateur qui varie en fonction des coefficients de présence sensibles des entités invisibles. Voilà ce qui caractérise l'objet d'art sacré. Pour comprendre le phénomène de l'objet ou la production nous avons procédé par approche descriptive des propriétés que Dianteil a nommées de "sensibles" et que nous avons pu collecter. Nous avons même été tenté de convoquer d'autres formes d'arts pour mieux expliquer ce signifiant objet qui conditionnera l'interprétation du spectacle total au dernier chapitre à sa savoir: statue, relief, peinture. Ce signifiant est audible, visible, en mouvement et aussi tangible.

4.1 L'objet musicale: Une commande (ou demande) des morts

Le ndji est une émanation des morts ou des ancêtres décédés des nlog sagal, nous sommes tenter de faire un rapprochement avec le phénomène de la musique de possession des néo pentecôtismes au Cameroun. Quand le rituel de possession est entamé, les participants se mettent à prier, à chanter. Après quelque temps chaque initié se sent revêtus d'une puissance. Erwan Dianteil explique mieux ce phénomène lorsqu'il étudie les musiques de transe afro américaines. Il signale pour paraphraser que les objets artistiques émanent généralement ou sont une résultante de l'imprégnation du Saint Esprit qui possède chaque participant bien disposé. Selon lui le Saint Esprit est conçu comme un fluide subtil qui enveloppe la personne quand il est possédé. Le saint Esprit est une personne qui aurait existé. Il était lié à la personne de Jesus Christ. Quand Le christ est décédé, il est monté au ciel et a dit à ses adeptes qu'il leur enverra son Esprit pour ne pas les laisser orphelin. Lorsque quelqu'un Nlog Sagal est possédé Le possédé s'il tombe en transe, il ne parle pas en langue (une sorte de don spirituelle (www.bible.com/) comme cest le cas pour certaines de ces religions dites messianiques dont les corps oscillent d'avant en arrière, yeux mi-clos, têtes qui se secouent, des personnes qui tombent à terre. Il a été remarqué que le ndji ndji s'éloigne nettement du comportement de ceux qui sont possédés par le Saint Esprit. Dans le cas, il s'agit généralement d'une musique dont les personnages surhumains, et dont les traits de caractères font une un appel aux yoruma (Cf. Chap.1) des personnes décédées. Ces Yoruma sont décrits comme des entités étranges qui viennent communiquer les textes musicaux aux exécutants de la chanson rituelle qui facilitera la le voyage pour les plantes utiles à la guérison des participants malades; les conseillers. C'est une icône qui peut rendre compte du comment les objets également comme le souligne Dianteil dans des choix importants des paroles. Comme c'est le cas des musiques gospels qui célèbrent le christ, les musiques religieuses Nlog Sagal qui sont jouées et chantées collaborent et jouent avec les caractéristiques définissant le personnage des ancêtres. En jouant la musique de par exemple que Bassong Bâ tonda demande de jouer à l'initié, l'ancêtre prend plaisir parceque ceci correspond à ce quil a fait dans son vivant dans la communauté. Erwan Dianteil estime que cette musique edictée par l'ancêtre conduira la communauté à se pénétrer de leur identité jusqu'à la possession. Il observera également que le culte des identités intermédiaires pour qui on joue est plus codifié et plus séparé de la musique profane.

4.2 Les mots et la langue dans le ndji ndji

La force est dans les mots. Les mots conditionnent le chant. Ils sont formulés en langue locale. Les mots constituent le texte chanté du ndji ndji. Lors de la collecte, force est de constater que tous les textes sont formulés en langue Basaa qu'il fallait énoncer. Les mots sont répétitifs et sont exécutés avec insistance pour affirmer son appartenance. Si les mots sont comme des clés qui permettent de décoder le mystère de l'entrée des maîtres du rituel, maîtriser les mots en langue constitue le maillon fort du ndji ndji. Le texte musical est pour un premier temps exprimé avec intelligence. Un spectateur lambda peut les comprendre en tant que membre de la communauté. Le mot du chant sert de déclencheur de la transe. Les mots sont forts, car ils appellent aux ancêtres suivant une certaine lignée des plus anciens aux récents qui ont posés les jalons de la pratique rituelle.

C'est le basaa qui est chanté dans le ndji ndji. Il nous a été dit sur le terrain qu'il fallait absolument maîtriser la langue basaa. Élément déterminant qui obéit à un contexte particulier qui renseigne sur le lieu, les origines et les appartenances.

4.3 La voix des actants et spec-actants

Ici il est question de voir ce que la voix dégage et ce qu'elle laisse percevoir. De quelle appartenance. La voix en mouvement se perçoit comme un marqueur d'identité sociale ritualisée. Pour les spécialistes, la voix est un instrument à corde et à vent, le seul de la création. Selon l'expression du docteur Abitol. Elle nécessite un geste physiologique pour mettre en mouvement un système excitateur, (l'air), le système vibreur (les cordes vocales) et le système résonateur (Larynx, pharynx, cavité buccale et nasale). Selon que les esprits leur demandent de s'exprimer, l'objet sonore varie en fonction de la physionomie de l'esprit ou du génie. Les chanteurs initiés incarnent généralement un personnage invisible qui les possède. Les voix sont influencées et difficilement reconnaissables, puisque ne s'exprimant avec des énergies que pour un temps sur scène ou de la performance. Les voix sont portées généralement par les génies totems qui vont rendre possible la solution. Les voix totémiques doivent se faire entendre pour libérer l'espace et exorciser les lieux. Les voix sont mixtes, les graves et les aiguës se panachent. Les voix ne font pas beaucoup d'efforts et ne demandent pas une technique vocale spécifique.



Figure 22: Des spec-acteurs tapant des mains, cliché Ntamag, juillet 2022

4.4 La gestuelle

Les mouvements pour produire les sons sont divers certains gestes sont effectués en la manière de tortue. D'autres une panthère, les autres un chien. Bref des animaux totems qui intègrent la cosmogonie des peuples bassas. La danse s'effectue en fonction des ancêtres ou des totems. Et chaque mouvement obéit à un spectacle qui à son tour symbolise la protection. Les nlog Sagal croient en la protection des génies. Et les esprits totems qui leurs servent de protection et viennent ainsi intervenir dans les moments urgents sous différentes formes. L'objet gestuel est comme un talisman de protection qui se rassure de l'effectivité de la présence des génies. Et qui se préparent à agir par leur manifestation. (il représente le feu).

5. L'environnement

Dans une étude similaire de l'environnement où se déroule le nkama qui généralement

commence par l'apprivoisement de la mygale dans son terrier, Sanama (2022) démontre le caractère indispensable dans lequel la divination s'effectue et sans lequel cette pratique ne serait qu'un « vulgaire » phénomène parmi tant d'autres. Ce constat nous renseigne dans le même ordre d'idée que l'espace dans lequel le spectacle et la divination ont lieu est porteur de sens et de symbolique. Nous avons préféré le terme environnement pour désigner le lieu parcequ'il est plus englobant et mobilise un certain nombre de paramètres.

5.1 Unité de lieu

La devanture de la cours sacrée (temple) de la concession est l'environnement habituel où le ndji ndji à lieu. Cet environnement ne peut être déporté dans un autre site. Il n'est pas aménagé à raison de sa valeur symbolique. Pas d'arbuste, pas d'arbre à l'intérieur de cette espace qui donne l'allure d'un petit terrain. Cet espace est laissé volontaire pour servir de cadre à l'entrée en scène du prêtre et des musiciens initiés qui ont le devoir de ce disposer de façon irrégulière pour accompagner la pratique rituelle. Cette cours est sacrée et reconnue comme le lieu où on entre en contact avec les esprits des ancêtres. La cours tient lieu de point de départ du spectacle musical. Selon les initiés la pratique ne se ferait pas mieux ailleurs ou n'aurait pas toute sa connotation.



Figure 23: Cours sacralisée pour le ndji ndji, cliché Ntamag, juillet 2022

5.2 La forêt

Il faut noter que le ndji comme c'est le cas pour l'iboga au Gabon est porté par la grande forêt où les esprits des ancêtres règnent en seigneurs. La forêt est le lieu symbolique. Elle a toutes ses vertues et c'est le lieu où les forces antagonistes vont se rencontrer pour le conflit. Cette forêt est aussi reconnue comme celle où vont parcourir les initiés pour aller à la rencontre du médicament ou la plante salvatrice. La forêt de Nlog Sagal regorge de façon mystérieuse les plantes porteuses de solutions et lorsqu'elles sont insérées dans l'eau elles produisent des manifestations extraordinaires. La forêt comme espace du spectacle est le lieu où on entend les cris des oiseaux, des animaux de nature qui nous rapproche de la voix des esprits. La forêt est représentée également sous une autre forme par la plante placée dans l'eau qu'on laisse bouillir pour faire boire tous les initiés où les spectateurs voulant faire des voyages initiatiques.



Figure 24: Forêt sacralisée, lieu du rituel, cliché Ntamag, juillet 2022

5.3 L'eau

Le ndji ndji se déroule également dans l'eau. La personne malade doit boire le liquide qu'on a laissé bouillir dans l'eau dans certains cas. Parlant du rituel iboga, les initiés ou les postulants à l'initiation doivent se mettre tous nus quand c'est le cas des hommes. Si c'est pour les femmes, elles sont encadrées par les femmes et lavées par elles. Chez les Basaa qui pratiquent encore le djingo, une pratique proche du ndji ndji, les femmes étaient mises en plein cœur du ruisseau et abandonnées. L'instructrice leur demandait de ne pas avoir peur car s'était une

condition favorable à la thérapie. Cette eau facilitait le contact direct avec les esprits qui gouvernent les eaux.



Figure 25: Etang d'eau sacracralisé à Ndom, cliché Ntamag, juillet 2022

5.4 La colline

Dans les écrits bibliques la colline est porteuse de sens. Puisque c'est la colline qui a permis la rencontre avec Dieu chez les hébreux. Jérusalem ou terre Sainte chez les hébreux est considéré comme la colline de faveur, de grâce, le lieu de purification des souillures. Rappelons ici que dans la mythologie des Nlog Sagal, Biyag bi Boga est l'un des héros qui accomplissait des miracles sur la colline de nlog Sagal. Sur la colline de nlog sagal, comparé au mont Sion chez les juifs, quiconque y monte trouve absolument la guérison. Donc la colline est le lieu qui permet cette rencontre avec les dieux. Plusieurs extraits dans la bible s'en inspirent sur les vertues spirituelles des collines. Le cours où s'effectue le rituel est fixé sur une colline. Et selon les Nlog Sagal, la colline joue le rôle de scanner pour des personnes mal intentionnées qui viendraient nuire au village.



Figure 26: Descente vers la cours sacralisée du rituel, cliché Ntamag, juillet 2022

5.5 L'intérieur de la maison

Nous avons souligné dans notre dernier chapitre comment est ce que les malades étaient conduits dans la case pour se reposer après avoir subit toutes sortes de passage. Le mbombog nous a suggéré que la maison est le lieu de repos. Elle permet aux personnes venues avec les problèmes de se reposer. Dans le rituel iboga au Gabon, les personnes en perte de repère sont conduites à se reposer dans une maison. Cette maison servira à ces personnes dans leurs rêves de faire des voyages initiatiques, et de faire la rencontre avec des esprits. Lorsque l'initié se lève il est écouté par l'instructeur. Celui-ci l'aidera à se découvrir au travers des signes observés dans le rêve que l'initié ne sait pas interpréter par le simple fait de son immaturité.

5.6 La tombe

Chaque fois que le mbombog tombe en transe, il se dirige vers la tombe où repose ses aïeux. La tombe est le lieu où repose l'esprit des ancêtres. Donc un lieu permanent en contact avec ces êtres disparus qui continuent de vivre parmi les membres de la communauté.

6. L'unité de temps

Le ndji ndji commence à la tombée de la nuit. Le décor est planté chaque nuit lorsqu'a lieu le rituel par les chansons et le jeu musical. Ces moments où les esprits sont domestiqués

et contraints à venir de façons régulières. C'est le moment où les esprits perdent le sommeil et se préparent à opérer. Il contient plusieurs instants. Le premier instant consiste à mettre en place les conditions d'un rituel nocturne.

6.1 La nuit dans le ndji ndji

Le ndji ndji à lieu vers vingt deux heures. Cest le moment de la petite reunion de préparation autour du mbog Basaa. Cette rencontre consiste à organiser le rituel et préparer les initiés déjà disposés à la pratique. Ils vont revêtir chacun un costume adéquat. Ce moment consiste aussi à préparer l'esprit qui a vaqué aux occupations de la journée de se calmer, de ramener ses pensées, d'apaiser le cerveau, mais trouver des stratégies pour venir à bout de la fatigue de la nuit. Les initiés vont se préparer à Sortir du train habituel pour un voyage. À minuit, ils vont préparer l'esprit à l'écoute des musiques et paroles. Le deuxième grand moment est minuit, heure du lancement du spectacle.

6.2 Le feu

De façon symbolique, c'est autour du feu que le spectacle a lieu. Ce feu ne s'allume que la nuit. C'est le commencement du rituel, l'heure où les initiés vont se deployer chacun et vont effectuer des passages acrobatiques sans se brûler. Ce feu est allumé par une initiée au milieu de la cours, devant la maison. Cest comme un autel qu'on place et qui contribue à l'éclairage du spectacle pour le profane. Cependant doté d'une autre signification une particularité de ce feu met en valeur les couleurs (blanche et noire) noires), les costumes de tous les participants et renforcent l'effet que ces artifices ont sur le public. Le feu allumé dans le rituel marque la célébration du rituel de guérison et favorise la descente des ancêtres.

Pour conclure, il est important de revenir sur ce qui constituait l'objet de ce chapitre à savoir l'analyse des éléments signifiants du ndji ndji. Comme éléments principaux et centraux, nous avons les paroles, les gestes, les actions, les objets inscrits tous dans un dispositif de nature spectaculaire à savoir: l'émetteur, le crypto communicateur, le support de la crypto communication, la langue et l'environnement. Ce sont des signes, des symboles et des codes qui permettent la lecture du spectacle ndji ndji. Cest un système Sans lequel le spectacle n'aurait un impact. Ils nous permettent de passer à l'interprétation du spectacle. Le dernier chapitre consiste en l'interpretation du spectacle total par la lecture sémiologique.

**CHAPITRE IV : LECTURE SÉMIOLOGIQUE
DU NDJI NDJI**

Le Nku, tam-tam parleur est l'un des objets symboliques signifiants dans la musique rituelle des Nlog Sagal à Babimbi. C'est l'un des supports majeurs de la phéno-communication (communication avec les hommes) et la cryptocommunication (communication avec l'invisible). C'est en 2002, dans un article intitulé « Performances indigènes et esthétique du théâtre alternatif en Afrique francophone: le cas de Were Were liking et Chicaya U-Tamsi » que John Conteh Morgan définissait en quelques points les traits caractéristiques de la postmodernité africaine. En effet, les deux principaux aspects qui témoignent de la postmodernité sont prime abord le rejet, quelque soit leur nationalité des conventions théâtrales introduites par le pouvoir colonial en Afrique francophone dans les années 1930. Dans un seconde plan, la récupération des formes indigènes jusqu'alors ignorées: conteur, épopée, théâtre folklorique, rites cérémoniels. Parmi ces genres nouveaux, une suite d'oeuvres produites par les auteurs tels que Were Were Liking dans *Les Mains veulent dire* (1987) *La Puissance du Um* (1979), *Le Mvet l'enfant Bene*, *Héros d'eau*, *Le Bal de Zinga* de Tchikata U-Tamsi vont voir le jour. Contrairement aux pièces nationalistes du début de la période postcoloniale, les oeuvres de Were Were Liking ne s'attachent pas à la description sociale et politique, elles mettent plutôt en valeur l'aspect intérieur et la profondeur du monde spirituel africain aux antipodes de la rationalité scientifique de l'outre mer.

1. Le rituel ndji ndji

Le postmodernisme africain est caractérisé par une technique d'écriture qui privilégie symbolisme, non linéarité, la fantaisie. Car elle s'attaque aux formes, à la problématique qui fonde la connaissance sur la raison. Elle tente de donner une image nouvelle au héros africain en puisant aux confins de la pensée traditionnelle africaine. Sous le prisme de la Crypto communication famienne et de l'ethnomusicologie selon l'orientation de Sanama, nous tenterons d'interpréter et faire une critique du spectacle joué en nous basant sur le hiku, tam-tam parleur des Basaa Babimbi du Cameroun. Mais avant d'y parvenir il est important de noter que les études sur la performativité et la théâtralité de ce type de spectacle ont été longuement démontré par l'ethnoscénologie.

1.1 Enoncé du synopsis

Une femme décide de sauver la vie de son fils frappé d'un handicap (la surdité) mystérieux. Orientée par une amie à assister au ndji ndji. Poussée par l'expression musical du

kul, Bissogog, ngoma, elle sera surprise après une révélation du mbmbog, d'apprendre que son fils aurait fait un pacte avec les mami watta (esprits des eaux) qui en seraient la cause.

1.2 Mise en contexte du synopsis

Le ndji ndji est un spectacle musical, une performance spontanée qui découle d'une succession de sons des percussions, des chants en langue locale, de battements des mains pour un premier temps. Plus tard, une suite des manifestations inintelligibles qui surviennent au travers des gestes et des paroles des personnes qui ont subits une chute au préalable. Ce soir là lors de la séance de guérison, au son du tam-tam parleur et autres instruments, le prêtre entra en transe, ou fit une chute. Il se révèle qu'à la suite d'une révélation, ce jeune homme policier aurait lui même fait un pacte avec trois femmes mami watta (esprits des eaux). Ces derniers seraient la cause de sa surdité. Quelques instants plus tard, c'est la maman qui est indexée devant un publique stupéfait. S'étant exclamé du comportement pas bon de la mère qui aurait fait des tours ça et là vainement avec la situation de son fils. Plus tard, s'ensuit le dommage de la surdité qui empêche le malade de faire toute déclaration confession confidentes parce que muet. Le guérisseur avait donc commencé avec une danse improvisée, s'en suivirent des actions qui se solderons par la guérison. La chute des acteurs en pleine séance d'exorcisme, dans la nuit, devant la cour sacrée, autour d'un feu, soit, ou les performeurs déclament des chants provenant des personnages étranges qu'ils incarnent. Tout ceci, dans le but d'exorciser les esprits du mal et libérer la personne en difficulté.

1.3 Le corpus du ndji ndji théâtralisé

Il est à noter que le texte qui suit n'a rien d'une invention, il est rapporté avec exactitude dans les lieux et faits. Les noms sont réels pour servir une spiritualité négro africaine dans les créations.

PERSONNAGES PRÉSENTS LE JOUR DU SPECTACLE

Le mbombog Henel :	le guérisseur et maitre de la cérémonie
Policier:	le malade
La tante b (de Biyag)	amie de la mère du malade
Biyag:	danseur initié et assistant du guérisseur
La mère du policier:	garde malade
Musiciens:	les joueurs du Hiku (nku)

Communauté: le public

Après nos enquêtes menées sur le terrain à Babimbi avec la participation des Nlog Sagal de ndog Gwek, Yaoundé 2022

SCÈNE 1: (les initiés, les musiciens, danseurs)

La scène à lieu devant la cours de la maison sacrée, à la veille de minuit. Un feu de bois allumé en plein milieu de l'espace où le ndji ndji va se jouer. Une vieille marmite rassasiée de jours ou qui contient les plantes placées sur les braises. Les initiés le mbombog ne parle pas jusqu'à ébullition de l'eau. Les initiés défilent et prennent de l'eau chauffée que le prêtre partage, et fait une prière doucement.

MBOMBOG HENEL: A biyag biboga, bissoua bi ngi, biboga bi ngi, bassong ba nto da, que tous ceux qui boivent cette eau recouvrent la santé. (Les initiés défilent chacun et prennent une petite coupe d'eau portée de la marmite chauffante. Le prêtre fait des incantations et asperge l'eau chauffée dans toutes la cours qui constitue la scène. Le guérisseur entonne des chansons).

Voix du kul frappé

Kalag ééééééé! (Dites- nous)

Kalag mam!(Dites- nous les mystères)

Di nlona! (les mystères que vous nous portez)

Bassogol! (Ooh vous nos ancêtres)

Eeeee kalag eeee

Le Mbombog

Kalag ééééééé! (Dites- nous)

Kalag mam!(Dites- nous les mystères)

Di nlona! (les mystères que vous nous portez)

Bassogol! (Ooh vous nos ancêtres)

Eeeee kalag eeee

(Chanteurs et Le Public)

Kalag ééééééé! (Dites- nous)

Kalag mam!(Dites- nous les mystères)

Di nlon! (les mystères que vous nous portez)

Bassogol! (Ooh vous nos ancêtres)

(Chanson épique)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

A yibil me ndjel eehh (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndjel le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

Le Mbombog

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndjel le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

(Chanteurs et Le Public)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh (Qu'elle me serve de repère)

(Chanson épique)

Voix du nku frappé

Pan me kal we a ngon Jackie! (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Le Mbombog

Pan me kal we a ngon jackie (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we ! (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

(Chanteurs et Le Public)

Pan me kal we a ngon Jackie ! (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we ! (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Chanson épique texte N°

Voix du kul frappé

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

Le Mbombog

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

(Chanteurs et Le Public)

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

(Chanson épique)

MBOMBOG HENEL: (entonne une autre chanson) *bakana bâ nlol i mbengue...* (Pendant que la musique bat son plein, le prêtre guérisseur à qui la mission a été confié perd l'équilibre s'écroule au sol, chute de l'esprit qui signale une présence de trois entités obscures. À la grande stupéfaction des profanes. Mais les initiés étaient préparés à ça, puisque le son ne s'arrête pas).

SCÈNE 2 (le guérisseur, le jeune policier, la tante de biyag)

MBOMBOG HENEL: allez me faire venir l'enfant situé à côté de la maman qui est derrière là bas. Qu'il s'approche la venir cet enfant ici devant (En plein coeur de la scène, et pointant le doigt vers un jeune homme dans la foule). Qui est cet enfant?

TANTE B: Mbombog...(bouleversée) c'est l'enfant de mon amie ! J'ai encouragé d' assister cette maman aux séances de ndji ndji parcequ'elle m'a dit qu'elle avait amené l'enfant dans bien de lieux de guérison pour son problème de surdité ca n'a pas marché...!

MBOMBOG HENEL: Passe ici jeune homme (botant par un coup de pied le jeune policier vers le milieu de l'espace). Eh ah! mama... (D'un ton marqué de déception). Vous venez au village parceque vous avez cherché le secours partout sans suite satisfaisante hein... OK ! (Se tournant vers le public). Cet enfant conduit ici avec lui trois femmes avec qui un pacte a été fait.

PUBLIC : C'est même quelle histoire (le public stupéfait murmure en basa )

MBOMBOG HENEL: il a fait un pacte avec mami watta (tous les yeux rivés vers le malade affaiblit et impuissant). Ces femmes possèdent sa vie et on doit le libérer urgemment. ,

SCÈNE 3 (Mbombog henel, musiciens initiés, le public, mère du malade, le malade)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndjel le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

Le Mbombog

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndje le eehh! (Qu'elle me serve de repère)

(Chanteurs et Le Public)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndjel le eehh (Qu'elle me serve de repère)

Sebel me mbombooo! (appelez- l'ancêtre mbombo)

Yibil me ndjel le eehh (Quel me serve de repère)

Voix du kul frappé

Pan me kal we a ngon jackie (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Le Mbombog

Biyag bi boga a nlè qui eeh ! (Biyag bi Boga est devenu fou)

Biyag bi boga A lè qui eeh !

Ya y'a eeh Biya bi boga A lè qui eeh

Biyag bi boga A kon ndjek

Ya y'a eeh Biyag bi boga A kon ndjek!

Pan me kal we a ngon jackie (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

(Chanteurs et Le Public)

Pan me kal we a ngon jackie (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

Pan me kal we (Sors fille de Jackie, à ton oreille je chuchote)

(Chanson épique)

Voix du kul frappé

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

Le Mbombog

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

(Chanteurs et Le Public)

Bakana bâ nlol i mbengue bâ sima! (La peau blanche invoque ton nom)

A soua eeh me ! (Nos morts)

(Chanson épique)

MUSICIENS INITIÉS: *A soua eeh me* (repondent, Chantent, dansent, tombent, se relèvent et jouent les bissokog et les hiku (nkul). Biyaga fait une chute de l'esprit, il tombe en transe, comme ensorcelé, prends le feu et parcourt avec ce morceau de bois allumé encerclant le public et frolant d'autres avec ce feu en guise d'incantations. Un moment plus tard)

Mbombog

Biyag bi boga a nlè qui eeh ! (Biyag Bi Boga est a traversé)

Biyag bi boga A kon ndjek (Biyag Bi Boga est devenu fou)

Ya y'a eeh Biya bi boga A lè qui eeh (Biyag Bi Boga est a traversé)

Biyag bi boga A kon ndjek (Biyag Bi Boga est devenu fou)

Ya y'a eeh Biyag bi boga A kon ndjek!

(Chanson épique)

MBOMBOG HENEL: Prenez le Ndong... Quelques minutes après avoir prit la machette, l'arbre de la paix, et coupez les liens autour du jeune policier). Qu'on le lave, la pluie ne doit pas le toucher, et faites le entrer dans la maison qu'il se repose.

FIN

2. Résumé du spectacle et lecture du ndji ndji

Une lecture du ndji ndji démontre qu'il y a un ensemble d'éléments à remplir dans le processus thérapeutique. L'efficacité du rituel repose sur des consensus qui se succèdent les un après les autres. La musique se déroule devant la cours de la maison ancestrale dans la nuit. Le spectacle fait l'objet d'une subdivision en partie. Ce soir là nous étions dans l'intervalle de minuit jusqu'au moins à 6h. Du moins au levé de L'aurore, pour être exact dans le report des faits. Entre vingt heure à vingt trois heures, s'effectue une réunion préparative duquel s'organise le rituel. Elle consiste à préparer la marmite du mbog. Rappelons que c'est cette marmite du ndji ndji

que les membres de la communauté vont boire. Cette organisation tourne autour des consensus. La marmite doit d'abord être mise au feu et bouillir. Cette eau sera bue par tous les initiés qui participent au rituel. Plus tard, le guérisseur doit d'abord, entrer en conflit avec le monde des esprits. Le prêtre doit asperger l'eau tout autour de la cours où se pratiquera le rituel comme une sorte de purification des lieux. Le mbombog prononcera des paroles comme une prière pour que les ancêtres exaucent les demandes de tous ceux qui sont venus. Ce sont des paroles que lui seul maîtrise. Le guérisseur est le personnage central qui applique le sacrement et à qui tous les pouvoirs sont conférés. Cet acte symbolique est la guerre contre les forces obscures qui peut également prendre d'autres formes. Ceci servira de créer le lien entre le monde physique et invisible. Les ancêtres parleront probablement par les initiés. Il y a donc un secrétaire désigné pour la circonstance pour noter toutes les révélations, de médicaments ou des solutions de toute nature qui seront recommandées par les ancêtres lors de la chute des esprits. Ces médicaments recommandés seront trouvés le matin et remis aux malades en fonction des différents cas.

C'est Ainsi donc, Le matin, pendant que la musique battait son plein au moment du déroulement du rite proprement dit, le prêtre guérisseur à qui la mission a été confié perdit l'équilibre et s'écroula au sol. Il a demandé à ceux qui étaient autour de lui pour l'assister d'amener un jeune homme policier qui assistait au rituel après l'avoir doigté. Après avoir conduit le jeune homme policier qui prit son courage, il demandait à la tante d'un initié nommé biyag, de qui venait cet enfant. La tante répliqua qu'elle aurait encouragé sa connaissance le dommage de la surdité qui empêche le malade de faire toute déclaration confession confidentes parce que muet. Le guérisseur avait donc commencé avec une danse d'assister aux séances parce que sa maman lui a dit qu'elle avait amené l'enfant dans bien de lieux de guérison sans succès. Lenfant était en effet frappé de surdité. Il faut souligner que le malade généralement ne sait d'où vient la maladie, mais peut-être être une cause de ses fautes commises. Sa famille n'est pas en reste. Il doit en principe se mettre à confesser ses fautes et à implorer la grâce des génies porteurs de la guérison. C'est ainsi que le prêtre s'exclama, il bota le jeune policier vers le milieu de l'espace. Il dit à la femme d'un ton marqué de déception qu'ils venaient vers la pratique parcequ'ils avaient cherché partout les secours sans suite satisfaisante. Il révéla à ceux qui écoutaient que le jeune policier avait fait les pactes avec trois femmes appelé mami watta. Le malade à généralement sur scène une attitude de faiblesse et d'incapacité et ne sait pas quelles sont les actions qui seront menées pour la thérapie. Après avoir reçu la révélation que trois femmes possèdent son corps et qu'on devait le lui enlever urgemment, le guérisseur se mit à danser. En effet, dans la mouvance de l'action, L'objet vocal est porté par ceux qui chantent à savoir le guerisseur, les initiés, et les membres de la famille. Ce sont des instruments que les ancêtres vont utiliser comme des vases

pour descendre agir par des manifestations étranges. Ce sont les voix qui vont exprimer les pensées confidentiels de l'au-delà. Ces vases doivent être bien disposés. Ces voix tous ensemble aidés par les bissogog, les sifflets et ngoma constituent l'instrumentation. Ils doivent frapper, chanter, crier, siffler. Les sons sont soutenus. Un moment déterminé, la chute en transe est effectuée ici et là. De façon spontanée et ne relève pas d'une simulation quelconque. L'acoustique est saturée et on perçoit dans les voix des paroles qui viennent avec des secrets pour la communauté. Ce moment n'est pas conditionné. Il peut venir quand il veut, ne suivant pas d'ordre logique. Pendant ce temps, il peut arriver que les initiés tournent autour du feu, et mangent même pour certains cas le charbon en braise.

Un moment plus tard, le mbombog prend la machette, l'arbre de la paix, se met à couper les liens autour du jeune policier. Après avoir fait cet acte symbolique, il demande qu'on prenne une matière que les basaa appellent le Ndong. Qu'on le lave, la pluie ne doit pas le toucher. Il est important de noter que généralement, on fait côtoyer des univers et des espaces étranges aux malades, soit: dans l'eau, seul, sur son corps, au milieu de la nuit noire. On peut parfois mettre un peu de temps. Quand le guérisseur est parti lui et ses aides. Le malade est confronté à sa condition. Le malade est seul au tribunal des ancêtres et doit être courageux. Une sorte de reconnection et de renouvellement de confiance. C'est ainsi qu'on a demandé au jeune homme de se coucher dans la maison du rituel, le matin il reçut la guérison. Le matin le jeune homme se mit à dialoguer avec certaines personnes soucieuses de son état. Ils les entendaient audiblement. En somme, le rituel suit ce processus, prière, distribution de l'eau, chants, danse, chute des esprits ou bouleversement, direction vers le feu.

2.1 Le son du nku dans le ndji ndji à la lumière de la crypto communication

Nous avons trouvé judicieux d'entamer cette phase en remontant à nouveau dans ce qui constitue un mythe fondateur du rituel musical pour dégager de manière objective les significations possibles. C'est le cas de Biyag bi Boga, l'une des figures du rituel.

Biyag Bi Boga est compté parmi les précurseurs du ndji ndji à nlog Sagal. Appelé maître du ndji ndji, Il est reconnu par les miracles, les délivrances et les guérisons multiples qu'il accomplissait. Il traitait les fous, ceux qu'on vendait au kon (sorte de sortilège maléfiques). Il y a une écorce qui était raclée, et dont la poudre appliquée sur les narines des malades donnaient d'éternuer. Quand Biyag Bi Boga vous permettait de monter sur la colline peu importe votre mal et son ampleur. Que vous soyez fou, ou mangiez les poubelles. Il vous amenait parfois porter des seaux d'eau pour remplir les fûs vous. Après la corvée, le traitement pouvait commencer. Cette histoire pourrait se comparer à celle de l'histoire de la personne de

Jésus dans la religion hébraïque.

Jésus accomplit au cours de sa vie plusieurs miracles et guérisons. Il guérissait les lunatiques, les paralytiques, les aveugles et les personnes possédées des esprits impurs. Un jour il a rencontré des aveugles et a utilisé la boue qui aurait servit d'élément pour leur guérison. Voici un chant épique dédié en l'honneur de Biyag Bi Boga.

2.2 Le code en langue

Voix du nku frappé

Biyag bi boga a nlè qui eeh ! (Biyag Bi Boga a traversé)
Biyag bi boga A kon ndjek (Biyag Bi Boga est devenu fou)
Ya y'a eeh Biya bi boga A lè qui eeh (Biyag Bi Boga a traversé)
Biyag bi boga A kon ndjek (Biyag Bi Boga est devenu fou)
Ya y'a eeh Biyag bi boga A kon ndjek!

Traduction de la voix rituelle

Texte: traduit
Biyag Bi Boga est devenu!
Biyag Bi boga est devenu fou!
Biyag Bi boga a fait des merveilles
Il a guérit des multitudes des personnes folles!
Au point lui même de devenir fou !

2.3 Explication son du Hiku, tam- tam parleur

Le Son du Hiku (tam-tam) commence par Biyag bi boga a nlè qui eeh ! (Biyag Bi Boga a traversé). La voix du Hiku se fait entendre par le biais du musicien batteur en transe bien disposé pour faire entendre la voix des Ancêtres, Le Hiku étymologiquement chez les basàa vient du verbe «Kulí», c'est à dire «descendre». C'est une louange de biyag Bi Boga, ancêtres du rang majeur qui dicte les frappes des musiciens. Le nom de Biyag rappelle un grand mythe guérison des Nlog Sagal. Ce jeu s'assimile à une sorte de dialectique comme celle que nous proposa le mythe platonicien de la dialectique ascendante et descendante. Dialectique qui stipule que: «C'est à des formes intelligibles et existantes que nous conduit la critique de la connaissance. C'est à l'existence d'un être suprême objet de l'intelligence et bien souverain qu'aboutit la prédication de l'être par rapport à la forme» (Barbotin 1956: 295).

C'est par le tam-tam des ancestres, des divinités, (ou de l'être suprême), objet(s)

suprême(s) de l'intelligence qu'aboutit la prédication de l'invisible. Biyag est semblable à un messi qui porte un message. Rappelons ici que cette dialectique ascendante platonicienne est descendante symboliquement lorsqu'il s'agit de parler d'essence des intelligences chez les basaa. C'est dans les entrailles de l'objet anthropomorphe qu'on accède à l'invisible. Contrairement aux Basaa, chez les Fang Beti le tam-tam parleur qui est joué est nommé «Nkul», doté de la consonne «N» en début. Cette consonne modifie du point de vu linguistique la terminologie de ce nom chez les Fang Beti. Ici Nkul veut dire «sortir des entrailles». Le jeu témoigne des merveilles qui se sont produites à une époque définie. Mettre à jour les exploits héroïques. Sortir est l'expression utilisée par Bingono Bingono dans La palabre scientifique des agapes du Cerdotola, et qui avait pour thématique «Pour un homme africain». Agapes présidés par le professeur Emmanuel Pondi et au cours duquel il définit clairement le hiku (nkul) des Fang Beti. Il met en relief l'expression qui permet d'accéder à la connaissance en faisant sortir du Nkul les intelligences. Le kul nous dit que Biyag à «traversé» veut dire les épreuves qu'il à rencontrés au cours de son sacerdoce sur la terre. Il a passé comme à l'époque des prophètes des journées submergées par le travail. Il ne vivait plus pour lui même. En effet chez les Basaa, comme chez les Beti, le tam- tam joué désigne un animal symbolique. Dans la cosmogonie du peuple Basaa, le rapport qui existe entre «kul» (hiku) la «tortue» pris pour un animal cosmique et «kulí», la «descente» vers le l'univers cosmique. Rappelons que dans le mbog Basàa qui symbolise le cosmos, l'univers, et le tout qui forme «Un»; le visible et l'invisible y sont fortement liés. L'Animal «kul» (tortue/ tam-tam). Selon l'anthropologue, je cite:

Nkul à un pieds sur la phéno communication, celle des vivants, et la crypto communication, c'est à dire celle des existants intelligents sans vie biologiques. Selon la genèse et l'historicité, le "Nkul" ici est représenté par un être humain couché sur le dos, la bouche largement ouverte en signe de communicant, et pour le faire communiquer, il faut le battre sur cette bouche largement ouvert. L'organologie de ce support de la communication indique que nous avons la bouche du nkul, qui est la forme longitudinale, nous avons les lèvres du nkul, les lèvres du nul qui représentent la langue, le ventre du Nkul et les deux flancs qui encadrent la langue. Nous voyons donc que ceux qui ont conçu le nkul, il y a de cela dix mille ans ont voulu qu'il soit le résumé des organes créateurs de l'être humain. Et en cela, c'est un support anthropomorphe, c'est un support communicant, nous lui devons le même respect que nous devons à l'être humain.

Kul tam-tam parleur (Bingono, Vidmate)

Le hiku (nku) joue la musique de Biyag et loue ses exploits. Pour finir, ces propos, il est important avant de procéder à l'interprétation de souligner que pour Bingono Bingono, selon

d'après le système langagier, les langues bantoues évoluent à ton haut (femelle) et bas (mal). Le «nkul» a emprunté son système à celui de langues bantoues. Et il ajoute que le kul n'est pas seulement un élément de langage mais une langue complète avec toute la subtilité de la rhétorique qui découle des peuples bantous.

2.4 Interprétation

La musique de possession Babimbi encore appelé ndji ndji chez les nlog Sagal est un repère au cours d'un long voyage initiatique pour la découverte de la bonne plante édictée par les ancêtres. La sémiologie de Jacques Fame Ndong et l'ethnomusicologie selon le modèle d'Aristide Sanama nous aide dans l'interprétation de la signification des différents cadres qui permettent à la communauté initiatique de trouver des repères. Rappelons ici que dans d'autres pratiques, certaines musiques de possession ont pour simple but de provoquer la transe comme c'est le cas de la transe chamanique. D'autres permettent comme le souligne Rouget de socialiser la possession. Pour Dianteill la musique est une médiation entre les vivants et les morts. Contrairement aux idées préconçues, la musique des nlog sagal par contre est un repère entre le monde des vivants et celui des morts. Elle assure la sécurité dans le voyage et donne la force d'accomplir l'office sacré. La question qui nous intéresse ici est de savoir comment est ce qu'on peut interpréter le spectacle à partir du protocole d'analyse de la crypto communication tel que le message de l'émetteur, l'action du crypto communicateur initié en mouvement dans un cadre spécifique (environnement), du support de la crypto communication qu'est le kul, tam-tam des ancêtres, et enfin le spectateur ou récepteur. Comment sa dimension intermédiaire et interartiale permet de construire les repères des membres de la communauté. L'approche interdisciplinaire est convoquée dans notre interprétation. Ici nous faisons appel à l'ethnoscénologie, et la vectorisation de Pavice qui consiste en la mise en branle des diverses parties du spectacle. Cependant pour ne pas sortir de la nature même de notre corpus, inscrite dans l'homogénéité du contenu narratif du mythe, du spectacle chanté et avec les composantes de la scène, la mythanalyse et la mythocritique nous servent de base.

Biyag Biboga est une figure majeure du mythe qui porte le ndji ndji. Ce mythe affirme que si Biyag biboga vous permettait de monter la colline, peu importe le mal et son ampleur vous trouveriez la guérison. La colline est donc le lieu où la ritualité se vit et où le tam-tam est joué. Frapper le son du nku, tam tam des ancêtres, permet d'effectuer un long voyage qui n'est que possible dans un cadre bien précis. Goffman (1982) dans son intervention insistait déjà sur la relation entre le spectacle et la société. L'ordre d'aller chercher l'objet de désir qui servira à la guérison est donné. Pour réussir ce voyage, ils doivent faire face aux conflits internes et externes qui s'opposent Jusqu'à la découverte de la plante. En procédant par accumulation des vecteurs (Pavis,1989), cadre spatial (Goffman, 1982) dans lequel le crypto communicateur-actant officie, le vecteur technique de jeu sur l'instrument anthropomorphe du hiku (nkul) basaa et la voix du tam-tam, on peut dégager plusieurs significations de la sagesse que regorge le nkul. Les éléments du vecteur cadre spatial sont entre autres: la grande forêt du village. Quand le performeur frappe le Hiku (nkul) et que la voix des sonorités se font dans la forêt, on se retrouve dans le lieu des vertues. La forêt est un élément du mbog qui est gouverné par la divinité de la terre (Hisi). Sur cette terre, ont vécu les ancêtres Biyag Bi boga dont le nom est Cité par le hiku (Biyag bi boga en kon djeck). Ce code ou nominatif joué par le performeur renforce la présence de celui qui à la capacité de guérison. C'est de ce côté que les initiés seront orientés, car il donnera la démarche à suivre. La forêt est le cadre où vont parcourir les initiés pour trouver la plante salvatrice. Par ailleurs, le hiku (nku) frappé au bord de l'eau, c'est-à-dire le cadre spatial permet le contact direct avec les esprits qui gouvernent les eaux. C'est pourquoi à l'entame du rituel, cette grande rivière, si on ne l'a pas sous sa forme d'étang, est représentée symboliquement dans la marmite du mbog qu'on laisse bouillir. Cette ébullition signifierait la mort pour permettre l'accès dans l'invisible. Le performeur frappe le hiku sur la colline caillouteuse de nlog Sagal où s'effectue la plupart des pratiques rituelles est également une forte symbolique.

Le cadre spatial constitué des tombes des ancêtres où le performeur frappe le hiku est aussi symbolique. Chaque fois que le mbombog tombe en transe sous l'effet des sons du hiku, il se dirige vers la tombe où reposent ses aïeux. La tombe est le lieu où repose l'esprit des ancêtres. Donc un lieu permanent en contact avec ces êtres disparus qui continuent de vivre parmi les membres de la communauté. Elle symbolise la mort et la présence des ancêtres. Nous avons également le cadre temporel de minuit au petit matin. Espace dans lequel les performeurs et batteurs effectuent ses frappes. Selon le ngué Thiom, minuit est l'heure propice au voyage. C'est l'heure du lancement du spectacle. Nous finirons l'interprétation du cadre par le feu. Le crypto communicateur ou musicien performeur frappe le hiku autour du feu. La musique autour

du feu est symbolique. Rappelons qu'à Nlog Sagal, il y a toujours un feu allumé sur la cours de la maison qui tient lieu de lieu sacré. Ce feu ne s'allume que la nuit. C'est le commencement du rituel. L'heure où les initiés vont se déployés et vont effectuer des passages acrobatiques sans se brûler. Le feu est comme un autel qu'on place et qui contribue à l'éclairage du spectacle pour le profane. Cependant la particularité de ce feu de façon visible est de mettre en valeur les couleurs, la décoration de la scène, le maquillage des performeurs (blanc, noirs, rouge) et des costumes de tous les participants. Il renforce l'effet que ces artifices des danseurs « et des ngué ngué ont sur le public. Il permet également de mettre de dévoiler les œuvres malveillantes. Le feu allumé marque le déroulement du rituel de guérison et favorise la descente des ancêtres.

3. Résultats

Si on revient sur les différents postulats qui ont animés le discours sur la musique du ndji ndji comme musique de transe, on retiendra qu'elle est une force agissante tout comme un acteur. Car elle a une influence sur le rituel et provoque la transe. Contrairement aux détenteurs du causalisme, Gilbert Rouget estime que ce type de musique ne fait pas que provoquer la transe, elle la socialise. Prenant à contre pied Rouget, Erwan Dianteill en étudiant les musiques et transe des pays de l'Amérique du Sud estime que la musique, plutôt que socialisante, est dotée de propriétés sensibles. Terme qu'il tient de Gilbert Rouget pour qui la musique est un médiateur sensible entre extériorité et intériorité. Après avoir analysé le spectacle postmoderne du ndji ndji, force est de constater qu'il existe d'énormes variantes du vécu musical. Chez les Nlog Sagal, la musique est tout simplement un repère qui permet le voyage vers l'invisible et le retour dans le monde réel. Ce qu'Erwan Dianteill appelle l'intériorité. Seulement, Erwan ne dit pas comment est-ce que la musique permet d'accéder à cette intériorité. Par ailleurs avant l'entame du spectacle, nous avons fait la remarque que le ndji ndji souffre d'un problème de programmation du spectacle. En effet, à Nlog Sagal, le Mbombog chargé de diriger le spectacle ne vit pas au Cameroun. Il réside en Europe, ce qui a rendu difficile l'organisation du spectacle centré sur sa personne. Le spectacle a fait l'objet de plusieurs reports ce qui a rendu l'observation difficile. Dans un autre ordre d'idée on se demanderait si la mission des initiés devrait se limiter dans la simple société rituelle ou dans un cadre plus large. La crypto communication dans un cadre plus vaste nous a donné à voir clairement comment se manifestent le ndji ndji dans ses variantes et dans ses supports. Si le tam-tam parleur est un anthropomorphe, l'homme en est l'utilisateur, l'émetteur et le bénéficiaire. L'homme est également support de cette crypto communication puisqu'il se manifeste inévitablement par le phénomène de transe. Et en analysant la transe, on est tenté de croire qu'elle n'est pas le seul

support que les mediums utilisent pour communiquer. Il y a une multiplicité de supports expressifs. C'est le cas du costume du rituel, le maquillage des acteurs, les accessoires, les chants et paroles des initiés et danseurs. La mise en scène classique en champ/contre champ creuse l'action avec le regard distancié des spectateurs. Le rituel est donc vu comme un spectacle, la magie invoquée est hors champ, ramenée au rang d'une hypothèse par la présence des danseurs recouvert de kaolin comme marque d'une présence qui est surtout absence. On peut donc considérer que cette présence est implicite, le kaolin étant chargé d'un véritable pouvoir de dissimulation et de mise en relation avec le surnaturel. Nous assistons à la lecture d'un rituel dont le caractère magique n'est pas totalement évacué, la divination et l'exorcisme n'étant pas de l'ordre de la parodie. Nous sommes ainsi passés de la magie littérale d'une musique sensée connecter les vivants aux esprits à une magie allusive.

Au terme de ce quatrième chapitre, il nous semble opportun de reconnaître que le spectacle du ndji ndji contient des matrices de théâtralité, de performativité, mais aussi de mythes qui ont rendu nécessaire une analyse adossée sur la mythocritique et la crypto communication. Le ndji ndji est caractérisé par la spontanéité du jeu, l'inscription dans son cadre immédiat selon le modèle Goffmanien et son ancrage dans un environnement spécifiquement africain. Cet environnement tient compte de la cosmogonie africaine puisqu'il s'inscrit, ce fut notre deuxième remarque, dans une cour de maison généralement caractérisée par la présence de sépultures des membres de la famille, décor qui détermine le rapport des vivants avec les ancêtres et avec le temps. Il existe donc un lien transcendantale en Afrique que les clichés eurocentristes n'arrivent pas à épuiser. Ici tout fait corps avec le rituel, que ce soient les matières naturelles (plantes), le kaolin dont sont recouvert les danseurs, les instruments de musique, la musique et la voix. Toute cette palette que les chercheurs occidentaux sont souvent venus chercher sur le continent noir et qu'ils n'ont jamais véritablement trouvés. Le rituel du ndji ndji conduit donc vers une spiritualité où le mystère de l'homme est en harmonie avec le mystère du monde, dans sa dureté comme dans sa douceur. La crypto communication démontre que ce retour à l'harmonie recherché par le ndji ndji est tissée par une temporalité spécifique: rythme de la parole et des gestes, cycles de l'existence, ritualisation des relations entre les vivants et les morts, attente du départ, et de la mort. De l'entrée dans l'ancestralité donc. C'est dire que pour rituel qu'il est, le ndji ndji est africain, c'est-à-dire plus proche de l'essence des êtres et des lieux.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il était question au cours de ce travail de résoudre le problème de la méconnaissance voire, le rejet des arts thérapeutiques traditionnels africains au profit des pratiques de délivrance sans cesse grandissantes dans les milieux chrétiens au Cameroun. Rejet qui peut s'expliquer du point de vue historique et épistémologique (Stephan 1988) et qui découle des considérations ethnocentristes. Jean Godefroy Bidima qualifiera ce rejet de « partie maudite » de l'art africain (1997). Dans ses propos marqués de nostalgie, Bidima affirme que faire de « l'art africain c'est scruter à la fois son lieu d'exaltation (le contexte), sa structure propre (le texte iconographique), l'activité humaine de travail (production, création, réception) et les multiples réseaux et chiasmes infra-iconiques qui structurent les plis de la croyance ». En clair, pour Bidima, l'ethnocentrisme est assimilé à quelqu'un qui cherche à faire une rencontre et découvre que ce qu'il est allé chercher est différent de ses attentes. Le rejet du ndji ndji comme art divinatoire et thérapeutique capable de remédier aux problèmes en pays basaa relève donc de la méconnaissance de sa portée symbolique. Dans cette société de l'oralité, le savoir et les croyances sont véhiculés par la parole créatrice et porteuse d'inspiration. En effet, ce rituel est considéré en ethnographie « comme un acte quasi magique, ayant pour objet d'orienter une force occulte vers une action déterminée » (Ngoura, 2016). Le parallélisme avec les pratiques thérapeutiques occidentales est de ce fait quelque peu trompeur. Dans le ndji ndji il ne s'agit pas de la psyché individuelle, les mythes en permettent la difficile approche, mais bien entendu de la psyché collective. C'est pourquoi pour mieux prendre en compte cet aspect psychologique communautaire et rétrospectif du ndji ndji nous avons convoqué la crypto communication.

Pour Fame Ndong, la crypto communication consiste à démontrer comment est reproduite ou transformée la structure mythique traditionnelle des rituels africains, fondés essentiellement sur un système d'oppositions réversibles entre la nature (ordre individuel : subjectif) et la culture (ordre communautaire : objectif). Nous nous sommes basés ainsi sur le fait que la musique du ndji ndji à elle toute seule ne se suffit pas pour réaliser l'oracle et encore moins la guérison. En effet, pour aboutir à la thérapie, il faut passer par l'entremise d'un mbock, membre de la confrérie du ngué, détenteur des codes d'analyses et intermédiaire qui servira d'auxiliaire. Et puisque ce caractère divinatoire du ndji ndji est pris en compte par la crypto communication, nous nous sommes accessoirement tournés vers la mythocritique qui elle prend en considération sa nature rétrospective.

Cette approche méthodologique de la crypto communication va donc à l'encontre de la vision dominante de la science qui consiste à aboutir à des conclusions généralisables à d'autres groupes. Fame Ndongo préconise par contre qu'il n'y ait pas de vérité unique, c'est-à-dire qu'il appelle à aborder chaque terrain dans sa spécificité. C'est pour cette raison que pour traiter du ndji ndji chez les Basaa, il faut tenir compte du fait que ce rituel, bien qu'en voie d'extinction, garde des réminiscences dans les différentes communautés dans lesquels ce peuple évolue. Une telle attitude face à la pratique du ndji ndji fut la raison de notre enquête sans présumer de la valeur positive ou négative de ses manifestations. Notre questionnement nous a permis de constater que la musique religieuse chrétienne est curieusement l'un des principaux outils que les arts thérapeutiques, les prêtres exorcistes, et bien d'autres pratiques religieuses telles que le chamanisme Mongolien en Inde, et l'Eboka au Gabon, le Lilas au Maroc, le Bilo de Madagascar, le néopentecotisme où les évangéliques disséminés partout dans le monde utilisent lorsqu'ils traitent les malades. On peut donc se demander pourquoi les communautés camerounaises prendraient-elles du recul sur leurs propres pratiques religieuses traditionnelles ? C'est ce constat qui a certainement poussé Fifen Ousseni (2019) dans « Les performances rituelles comme outil thérapeutique: la thérapie du Siena pefa chez les bamouns » à conclure que les perceptions sont multiples sur le phénomène de transe (spectacle vivant), diabolisé par le regard occidental ante- anthropologique. Il précise que ce phénomène spectaculaire a dans les sociétés négro- africaines toute une valeur symbolique. Par ailleurs notre deuxième justification était purement d'ordre culturel. Et celle-ci nous a conduit à nous interroger sur ce patrimoine (chansons, danses, objets, actions) émanant des pratiques exorcistes qui ne sont malheureusement plus utilisées dans tout le pays basaa alors que ce patrimoine regorge d'un ensemble d'objets rituels qui ne sont pas utilisés dans les spectacles en raison d'une pseudo identification (Bidima, 1997). C'est donc à partir de cette justification que nous avons ficelé des questions de recherches adaptées à notre problématique et à notre objet d'étude.

Nous nous sommes posé une question principale de laquelle ont découlé deux questions secondaires. La question principale a été de savoir : pourquoi le délaissement des rites thérapeutiques traditionnels de délivrance à l'instar du ndji-ndji à la faveur des pratiques de délivrance importées par les religions révélées ? Cette question centrale nous a conduits à deux interrogations secondaires dont la première est de savoir pourquoi les Camerounais se détournent-ils des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le djin-ndjin pour les religions messianiques ? De cette question secondaire nous avons débouché à une deuxième à savoir si le désamour de certaines pratiques religieuses spectaculaires

traditionnelles et la méconnaissance de ses codes ne sont pas la cause de la décrépitude d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine ? De ce questionnement ont jailli des hypothèses dont une centrale et deux secondaires. Comme hypothèse centrale nous avons supposé que le délaissement des rites thérapeutiques traditionnelles comme le djin-djin à la faveur des rites de délivrance des religions révélées serait le résultat de la discrimination dont a souvent souffert les pratiques religieuses non occidentales souvent admonestées pour leur côté mystérieux, voire rébarbatif par un regard eurocentriste. De cette hypothèse centrale, découlent deux hypothèses secondaires dont la première suggère que les Camerounais se détourneraient des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le djin-ndjin pour les religions messianiques parce que ce dernier est un rituel qui mobilise un certain nombre de signes et codes, d'instruments de musiques qu'on ne peut décrypter sans se rapprocher du mysticisme perçu comme de la sorcellerie. La deuxième hypothèse secondaire laissait supposer que le désaveu des pratiques religieuses traditionnelles africaines cacherait la méconnaissance d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine car le ndji ndji, de spectacle total qu'il est, est cependant le lieu d'un théâtre dont la compréhension n'est pas à la portée du premier venu, car il mobilise un certain nombre de musiques et valeurs traditionnelles liées à la cosmogonie du peuple basaa. Ces hypothèses ont ainsi été confirmées.

Par une approche descriptive, nous avons procédé à la reconstitution et au décryptage de la musique thérapeutique traditionnelle du ndji ndji en vue de sa conservation et sa promotion. En d'autres termes, nous avons reconstitué le système culturel et les codes que le public non initié a du mal à saisir. Nous avons interrogé les matrices musicales spectaculaires de la spiritualité négro-africaine dans le ndji ndji. Notre démarche a donc été complexe par la nature purement subjective de notre sujet. Toutefois nous avons été confortés par le fait que ce sujet a déjà fait l'objet de plusieurs écrits. La tradition grecque affirmait déjà un lien entre phénomène de transe et un type particulier de musique. D'un autre point de vue, Jeannemaire confirme le rôle que la musique joue dans les cultes à Dionysos et la place centrale que la transe occupe dans la tradition chez les grecques (1972, 132). Gilbert Rouget (1980) esquissera une théorie générale des relations de la musique avec le phénomène de possession estimant que « ni le rythme, ni la mélodie, ni le chant, ni la musique instrumentale ne provoquent la transe » (Erwan, 2006). Pour Erwan, la musique socialise la transe. « S'il arrive souvent qu'elle la déclenche — ou plutôt semble la déclencher —, il est également fréquent qu'elle l'apaise (Gibert Rouget. Partant donc d'une définition des concepts de spectacle, musiques thérapeutiques, sémiologie, paroles et ndji ndji, nous avons élagué les zones d'ombre qui pouvaient obscurcir notre démarche. Rappelons que sur le plan géographique, notre étude s'est

délimitée en pays Babimbi au Cameroun, plus spécifiquement dans la localité de Nlog Sagal, Chez les Ndog Gwek.

Le cadre théorique de cette recherche nous aura conduits à convoquer la mythanalyse et la mythocritique comme instruments de collecte des données. Ces théories ont été retenues sur la base de la spécificité africaine de notre objet d'étude. Aristide Sanama estimait déjà dans cette lancée que la mythanalyse et la mythocritique permettent de porter un regard neuf sur certaines manifestations sociales africaines et, à ce titre, méritent une place au sein de la critique contemporaine. La crypto communication dans la perspective de Jacques Fame Ndong et l'ethnomusicologie selon Aristide Sanama ont été convoquées comme instruments d'analyses et d'interprétations du ndji ndji en tant que art divinatoire et pratique thérapeutique africaine. Par rapport à la méthodologie, nous avons procédé à la construction des outils pour produire des savoirs authentiques observables et vérifiables à partir des données que nous pourrions infirmer ou confirmer. Rappelons ici que c'est en 2015, dans son ouvrage intitulé Recherche et méthodologie en Sciences sociales et humaines dans les éditions L'Harmattan que Pierre N'da estimait que l'introduction d'une bonne méthodologie pour la collecte des données répondait à certains paramètres. Cette phase est appelée phase de conception. Fielé juste après avoir formulé le problème, l'énonciation des questions de recherche et les objectifs à atteindre constituaient des conditions sine qua non pour la réussite du projet. Par ailleurs l'apport de la méthode de Quivy et Campenhout nous a guidé tout au long de notre travail. Bien évidemment, l'observation participante, les questions exploratoires, l'approche documentaire, les entretiens semi-directifs et l'observation participante nous avons permis d'avoir des informations authentiques pour les méthodes de recherche des données. Lors de l'exploration (Quivy, 1995) nous avons été à chaque fois obligé et par rapport à la nature de nos données soit confirmer ou infirmer les idées préalablement établies. Remettre en question parfois notre façon d'aborder l'objet étudié pour enfin tirer les conclusions après analyse et interprétation des données collectées sur le terrain. Voici maintenant le lieu de répondre aux questions phares qui nous ont préoccupées tout au long de notre recherche.

À la préoccupation principale, celle de savoir : pourquoi le délaissement des rites thérapeutiques traditionnels de délivrance à l'instar du ndji-ndji à la faveur des pratiques de

délivrance importées par les religions révélées ? Comme hypothèse centrale nous avons suggéré que le délaissement des rites thérapeutiques traditionnelles comme le djin-djin à la faveur des rites de délivrance des religions révélées serait le résultat de la discrimination dont a souvent souffert les pratiques religieuses non occidentales souvent admonestées pour leur côté mystérieux, voire rébarbatif par un regard eurocentriste. Pour soutenir au un tel discours et donner une réponse final à cette question phare, nous avons subdivisé notre travail en quatre grandes parties, dont chacune répondant à une question secondaire. Les questions secondaires devraient nous permettre de répondre à la question centrale.

Comme réponse à la première hypothèse, il est validé que Camerounais se détournent des religions traditionnelles et de leurs manifestations comme le djin-ndjin pour les religions messianiques parce que ce dernier est un rituel qui mobilise un certain nombre de signes et codes, d'instruments de musique qu'on ne peut décrypter sans se rapprocher du mystérieux, voire mystique perçu à l'aune de l'ésotérisme, du mysticisme, de la magie ou de la sorcellerie »; du type de message, de son environnement et de son rapport spécifique à la divinité et aux ancêtres. En effet, les résultats dans le chapitre un présentent que le lien que les ancêtres, les esprits et la divinité entretiennent avec le quotidien des membres de la communauté est aussi vieille que l'histoire et constitue même un pan de la civilisation des peuples basaa. L'histoire révèle dans les années 5eme siècle (454 à 481) de brusques apparitions, les métamorphoses et disparitions instantanées de certains héros du peuple Basaa Fils de Hitong (1980). Comptant parmi les peuples exilés de Canaan par les Juif (Mbenoun, 2007), après de l'Égypte au Cameroun où ils se sont organisés en 8 provinces ayant chacune une fonction symbolique. Parmi lesquelles, Babimbi l'une des provinces ayant la fonction du pouvoir législatif et spirituel. C'est donc à Nlog Sagal, clan des Ndog Gwet, où on peut encore situer la dynastie des ndji ndji de Nlog Ntonda. Les pères fondateurs constituent le panthéon du peuple. Ceux-ci apparaîtraient régulièrement dans des formes étranges pour passer des messages aux membres de la communauté. Ce sont entre autres Bassong bâ Ntonda, celui qui est monté au ciel laissant deux sur le rocher, de l'enlèvement, Biyag bi Boga, celui qui a guérit les fous au point de devenir lui même fou, Tesna le voyant qui tombait en transe et allait dans la tombe de son père défunt, Ngo Nloga des apparitions étranges des yoruma. Ce sont sur ces croyances que la culture du sacrement de guérison se déroulant autour de la marmite du Mbog, marmite de purification, doté de pouvoir et qui est devenu culturel se fondent. Car elle lie les vivants et les morts, elle purifie par les ancêtres, elle met en contact avec les yoruma.

Dans le même ordre d'idée, cependant contrairement aux idées préalablement établies avant que nous n'allions sur le terrain, nous sommes allés avec la conception Dianteillienne qui estimait que les instruments de musique jouent le rôle de médiateur sensible entre les vivants et les morts. Position qui n'est pas tout à fait erronée d'autant plus que c'est par elle que la crypto communication est possible. Et c'est par elle qu'il y a médiation. Cependant chez les Nlog Sagal la conception des instruments de musique nous montre que la musique va au-delà d'une simple médiation, puisqu'elle a le devoir d'aider les officiants à trouver chacun sa voix. Les instruments de musique dans cette perspective ont donc pour rôle ultime de servir de repère entre les vivants et les morts nous avons signalé que les instruments de musique que les ancêtres auraient choisis pour la pratique du rituel sont le Ngoma, le Nku, les bissogog qui sont joués par les musiciens initiés. Ces instruments sont des instruments parleurs ou des êtres anthropomorphes qui ont une bouche, un ventre, des lèvres, donc sont dotés de prédisposition qui leurs permettraient de parler. Contrairement à d'autres pratiques profanes où les instruments de musique ont pour unique fonction le ludique et le divertissement, les instruments de musique du Ndji ndji ont pour vocation de servir non seulement de communication, mais de servir de repère pour les officiants qui ont reçu une mission et doivent l'accomplir. Il y a donc non seulement un pont qui est créé entre les ancêtres morts qui sont les acteurs principaux et les protagonistes dans la quête pour la guérison, mais surtout servent de repère pour revenir. C'est un office aller retour. Mais s'il s'avérait que la musique s'est arrêtée, les officiants se perdent en cours de chemin et ne retrouveront plus jamais le chemin de retour. De façon simple, le Ndji ndji se sert des entités incarnées dans les instruments de musique pour invoquer les morts de la communauté qui vont aider à la thérapie communautaire. C'est ici là l'équivoque que nous avons relevé de notre recherche sur le terrain.

La deuxième hypothèse secondaire laissait supposer que le désaveu des pratiques religieuses traditionnelles africaines cacherait la méconnaissance d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine car le ndji ndji, de spectacle total qu'il est, est cependant le lieu d'un théâtre dont la compréhension n'est pas à la portée du premier venu, car il mobilise un certain nombre d'éléments signifiants et valeurs traditionnelles liés à la cosmogonie du peuple basa. Pour répondre à cette question nous avons d'abord procédé à l'analyse des signifiants avec les instruments d'analyse et collecte que nous propose la crypto communication à savoir l'émetteur. Par émission, nous avons convoqué une théorie esthétique et le concept d'esthétique de l'esprit qui découle de Lucien Stephan (1988) dans l'art africain

qui va dans le même sens qu'Erwan Dianteill quand il affirme que la présentification est manifeste dans le processus d'émission des messages. Ici on traite de l'émission des Paroles musicales. Elle répondait à la question de savoir d'où proviennent les paroles émises par le son du tam-tam? Ce point présentait effectivement que dans ce processus, d'émission, c'est l'ancêtre qui émet par la voix du kul. En effet l'ancêtre est caché dans la voix du Kul. Ces paroles sont typiquement musicales. On suppose ici que ce serait le premier élément codifié du Sacrement de guérison selon Rosier Catach. Parce que les paroles tiennent lieu d'effet de présence ou tout au mieux présentification des esprits incarnés dans l'objet musical qui est le deuxième code de l'effet de la musique. Cet objet est sacré et sert de support de la crypto communication. C'est le moyen dont a décidé l'émetteur pour passer son message oint ou faire acte de présence. Cet objet est anthropomorphe et sacrée. C'est un esprit qui a pour mission de passer un message à chaque fois qu'il y a ce support ou par ce support. Pour que ce support parle il faut qu'il y ait un crypto communicateur ou un performeur en action qui doit respecter les conditions d'émission ne dépendant plus de lui. Puisque ce n'est pas lui qui joue. Il est possédé par l'ancêtre ou l'esprit de l'ancêtre. L'action performative est cet acte qui pousse le devin à agir sur le support pour permettre au support d'agir. Enfin, lorsqu'il y a action il y a un geste qui est effectué du coup et ce geste est la manière dont le devin impose sa touche personnelle ou son identifiant. Rappelons que l'identifiant distingué est le une sorte d'orientation. Dans le jeu du kul, ou la danse des ancêtres, chaque pas de danse ou frappe de l'instrument a sa signification et son effet. C'est un peu ce qu'on appelle dans la musique occidentale l'ambiance sonore. Chaque sonorité a un langage ou une langue. Tous ces signes, symboles et codes sont une parole de l'esprit ou la musique ointe de l'esprit qui servira de repère pour la guérison et soutiendront le rituel.

Dans la même lancée pour montrer le rôle du spectacle total dans la cosmogonie du peuple Basàa, nous avons fait une interprétation des diverses parties constitutives du spectacle en nous servant des ethnociences tel que l'Ethnoscénologie selon le modèle du cadre Goffmanien et la vectorisation de Pavice Patrice pour mettre ensemble les différents vecteurs pour que naissent les significations possibles. Commençons par le cadre spatial "la forêt de Nlog Sagal". Curieusement c'est toujours dans cette forêt que vont se déployer les initiés pour aller en quête des ressources nécessaires pour la guérison. Il est donc le symbole donc la réussite ou le chemin du succès. Contrairement au messianisme qui a toujours considéré la forêt comme un lieu fangeux ou baigne les lions. Pour comprendre cela il faut interroger l'histoire biblique de David le roi qui dans sa pâture a passé le temps à lutter avec les lions. Ce qui lui donnera une expérience forte pour en découdre avec un certain Goliath. La forêt symbolise donc le chemin du salut dans la pratique du ndji ndji puisque c'est de là que toutes les plantes qui

servent au traitement sont trouvées. Pour continuer, le dénominateur eau correspondrait au voyage et la voix d'accès avec la divinité. Donner l'eau est une preuve d'un début d'initiation ou une confirmation de son initiation puisque cette eau est donnée à dessein pour mettre en contact directe avec les esprits divins. Bien que les eaux dans la tradition messianique est le lieu où Pharaon et son armée ont été engloutis donc représente tout le contraire de la traduction des eaux chez les babimbi de Nlog Sagal. Allant toujours dans la symbolique du cadre goffmanien, le performeur frappe le kul sur le cadre "colline" rappelle la colline de nlog sagal qui guérit les malades. Cette colline qui symbolise le salut dans certains pour les juifs symbolise la protection ou un scanner à nlog Sagal. Il est dit à Nlog Sagal que lorsque monte sur la colline avec de mauvaises intentions, on est directement repéré. La colline est également le cadre propis à la guérison. Quand on est au dessus de la colline, on a reçu l'accord des ancêtres d'y demeurer donc on est trouvé qualifié et pur de coeur. Nous avons également vu que contrairement à ceux qui ont toujours vu le "cadre tombe" où la "tombe" comme la mort, chez les Nlog Sagal la tombe signifie la gestation où le signe de la probable manifestation d'une révélation. Quand le bombock entre en transe, il se dirige vers la tombe de son père avant de commencer avec les voyances. C'est le lieu qui donne accès à un certain nombre de savoir. Si bien que le fait de voir les crânes des ancêtres qui symbolisent un certain nombre de savoirs ancestraux. Parlant de "cadre temporel minuit, nous estimons que la nuit représente le début de la guérison. Ou bien le commencement à la résolution d'un problème qui nous porte à coeur. Contrairement à ceux qui estiment que la nuit est ténébreuse. La nuit est porteuse de sens positif et est le début de l'excès ou le voyage pour le monde de la guérison. Nous avons donc terminé avec le "cadre feu". Il ne s'allume que la nuit c'est le commencement du rituel. L'heure où les initiés vont se déployés chacun et vont effectuer des passages. Le feu met en valeur le mal ou le bien. Il identifie les personnages dans le rituel, les masques, les décors, le symbolise la force et les exploits des initiés. Le feu symbolise aussi l'immortalité et l'invulnérabilité. La cours de la maison symbolise l'autel. Soulignons ci que la deuxième hypothèse secondaire laissait supposer que le désaveu des pratiques religieuses traditionnelles africaines cacherait la méconnaissance d'un univers propice à l'émancipation d'une spiritualité négro-africaine car le ndji ndji, de spectacle total qu'il est, est cependant le lieu d'un théâtre dont la compréhension n'est pas à la portée du premier venu, car il mobilise un certain nombre d'éléments signifiants et valeurs traditionnelles liés à la cosmogonie du peuple basa. Nous répondons par la affirmative, puisque l'interprétation que donne le non initié à la pratique ne répond pas aux réalités de l'interprétation dont les fait sur le terrain devrait exiger et constitue même une menace pour la survie du rituel dans les années avenir.

Au vu de ce qui précède on peut donc confirmer l'hypothèse centrale qui suggérait que le délaissement des rites thérapeutiques traditionnelles comme le djin-djin à la faveur des rites de délivrance des religions révélées serait le résultat de la discrimination dont a souvent souffert les pratiques religieuses non occidentales souvent admonestées pour leur côté mystérieux, voire rébarbatif par un regard eurocentriste.

Contrairement à ce que nous nous sommes dit la musique est un repère. La première critique universelle sur la musique et les différents postulats: les premiers sont ceux qui estiment que la musique est une force. Car elle a une influence et provoque la transe. Contrairement aux détenteurs du causalisme, Gilbert Rouget estimait que la musique ne provoque pas la transe, elle la socialise. Prenant à contre-pieds Rouget, Erwan Dianteill en étudiant les musiques de transe des pays de l'Amérique du Sud estimait que ces musiques sont dotées de « propriétés sensibles », terme qu'il a emprunté à Gilbert Rouget. Pour lui, la musique est un médiateur sensible entre extériorité et intériorité. Après avoir observé le phénomène du spectacle postmoderne du ndji ndji, force est de constater d'énormes similitudes avec la conception que Rouget et Dianteill font de la musique. Chez les Nlog Sagal, la musique est un repère qui permet le voyage vers l'invisible. Ce qu'Erwan Dianteill appelle intériorité. Sauf qu'il ne dit pas comment est que la musique permet d'accéder à cette intériorité.

Nous nous sommes rendu compte que les codes nécessaires pour que le ndji ndji marche sont les paroles, les gestes, les actions et les objets tous inscrits dans les dispositifs crypto communicateur, le support de la crypto communication, l'émetteur, la langue, l'espace ou l'environnement. Parlant du cadre le spectacle se déroule uniquement à Nlog Sagal. Nous avons fait la grosse remarque que le Ndji Ndji souffre d'un problème de programmation du spectacle. En effet, A nlog Sagal, le Mbombog chargé de diriger le spectacle ne vit pas au Cameroun. Il est résident en Europe, ce qui a rendu difficile l'organisation du spectacle centré sur un individu. Le spectacle a fait l'objet de plusieurs reports ce qui rend l'accès à la pratique difficile. Ce qui pose le problème d'un manque criard des personnes qui pourraient organiser la pratique. Nous nous sommes par ailleurs demandé si le spectacle ne pouvait pas avoir lieu dans un autre cadre. Si les codes sont universelles, le symbole culturel. Certaines personnes ou du moins la génération qui arrive ne connaît pas le ndji ndji mais sont pour beaucoup nés Mbombock. Puisqu'il est révélé qu'on ne devient pas mbombock, on naît. Est-ce que tous ceux qui sont nés Mbombock et qui ont épousé des pratiques différentes devraient encore retourner vers le ndji ndji pour accéder à ce rôle de Mbombock.

Par ailleurs, par la crypto communication et l'ethnomusicologie, on parvient à comprendre comment les initiés se servent du cadre du rituel et de la voix du nku pour trouver

des repères. Seulement, ces repères ici mentionnés ne sont pas à la portée du premier venu et s'avèrent complexes, d'où l'importance de la crypto communication pour les éclairer. Il faut rappeler que le voyage effectué au cours du rituel vise toujours la quête d'une solution qui aidera à la guérison. On peut donc comprendre pourquoi il est important d'en référer à la crypto communication famienne comme méthode de compréhension de l'environnement physique et psychique du négro africain. Ce cadre symbolique relevant de l'ordre des traditions africaines, et l'ethnomusicologie qui emprunte ses outils à l'anthropologie témoignent de la place qu'occupent la musique et le chant dans les représentations spectaculaires africaines. À partir de cette musique comme code (support), le rituel du ndji ndji permet l'accès à un cadre mystique qui doit conduire chaque officiant à réaliser la raison d'être du rituel qui est l'entrée en transe. Le ndji ndji permet pour cela beaucoup plus des allers et retours dans le monde invisible, celui des ancêtres. Si le ndji ndji nous projette dans un cadre codifié, sa musique sert de repère au voyage initiatique et participe au retour de l'initié de son état de transe à son état normal. En guise de conclusion d'un travail qui reste à poursuivre, nous pouvons noter que le ndji ndji, comme beaucoup de rituels thérapeutiques africains, est issu d'un paradigme esthétique et spirituel fondamentalement différent de celui qui fonde les représentations occidentales. On peut ainsi considérer qu'il comporte les caractéristiques essentielles au bien être en tant qu'art thérapeutique mêlant transmission orale, présence de la magie, permanence du rythme, condensation des éléments de théâtralité, autant de conditions qui rendent propice et facilitent l'interaction entre les vivants et les morts, but ultime de la thérapie du ndji dji.

Sources orales

-Thiom Kouan, 60 ans, membre de la confrérie du ngué, originaire de Ndom, dans la Région du Littoral. Entretiens de Janvier à mai 2021 (05 rencontres au quartier Nkolmesseng) et aux mois de mars à août 2022 (04 rencontres à Ndom), de 8h à 12h, et les séances du rituel de 20h à 02h .

-Ngo Nloga Emilienne, 55 ans, Voyante au village Nlog Sagal, Novembre 2021

-Martha Ngondo, 60 ans, ressortissante du village Ndigsi, janvier 2021

-Oth Samuel, 70 ans, ressortissant du village Ndigsi, Novembre Janvier 2021

-Ngo Mboua Bassop, doctorante en archéologie, ressortissante Babimbi, mars 2022

-Noumbissi Wambo, spécialiste de la littérature négro africaine, enseignant en Arts du spectacle.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Articles Spécialisés

- Denis-Constant, Martin (2010), «Jean Molino : Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique. Précédé de : Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino par Jean-Jacques Nattiez», *Cahiers d'ethnomusicologie*, (23), pp.257-265
- Desroches, M. et Benoist, J., 1983 : «Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré », in *Études créoles*, vol. V, no 1 et 2, p. 39-58. [Texte disponible dans Les Classiques des sciences sociales. JMT.
- Dianteill, Erwan (2006), «La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis)», *Cahiers d'ethnomusicologie*, (19), pp.179-189.
- Diaye, Lamine (2008), «La place du sacré dans le rituel thérapeutique négro africain», in *Ethiopique* n°81, littérature, philosophie et art, 2ème semestre. [Article publié sur <http://ethiopique.Refer.sn>].
- Fifen Ousseni (2018), «Réalité et illusion dans les performances rituelles camerounaises et/ou africaines», in Jacques Raymond Fofié (dir.), *Formes et représentations théâtrales au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, p. 118-133.x,
- Khaznadar, C. (2001), «Question d'ethnocénologie II. Les spectacles des autres, international de l'imaginaire», nouvelle série- n°15. Maison de culture du monde, pp.17.
- Kua-Nzambi, Ambroise (2021), «Musicothérapie et musique africaine : la médecine traditionnelle africaine: Le Vimbuza, danse de guérison des Tumbuka, vivant dans le nord du Malawi», Musicologie.org 56 rue de la Fédération, 93100 Montreuil.
- Lapassade, Georges (1982), «Les thérapies par la transe», in *L'Homme et la société*, N. 65-66, Socialisme réel et marxisme, Culture de masse et société de consommation, pp. 77-106.
- Lortat-Jacob, Bernard (1992), «Laurent Aubert. Musiques traditionnelles. Guide du disque», *Cahiers d'ethnomusicologie*, (5), pp.285-286
- Moungande, Ibrahim (2018), «L'interculturalité et la démocratisation des pratiques rituelles spectaculaires: le cas du Nguon au Camerou». Revue électronique de la recherche sur la culture TRANS n°20, pp. 2-10
- Ngoura Célestin (2016), « Rituels africains et contexte socio-culturel », pitti.over-blog.com,

mis en ligne le 30 octobre 2016.

Pangop, Kameni (2018), Alain Cyr, «Le théâtre d'improvisation au Cameroun», in Jacques Raymond Fofié (dir.), *Formes et représentations théâtrales au Cameroun*, Paris, L'Harmattan.

Rajotte, Pierre (1993), « Mythes, mythocritique et mythanalyse: Théorie et parcours », in *Nuit Blanche*, magazine littéraire, (53), pp 30-32.

Sanama Nguillé, Aristide (2018), « Lecture documentarisante et fictionnalisation du réel dans le spectacle Mvet du peuple Ehang », in *Les arts du spectacle dans le monde africain*, Acte de colloque tenu dans le cadre de la 23e édition du festival international du théâtre universitaire d'Agadir, Faculté des Lettres et des Sciences d'Agadir, sous la direction Zohra Makach et Omar Fertat pp. 325

Sanama Nguillé, Aristide (2022), «Ethno-cinématographie, mythanalyse et mythocritique du Nkama chez les bé-Gùnù d'ombessa, à lumière de la crypto-communication de Fame Ndongo», (Sp).

Sanama Nguillé, Aristide (2022), « Ethnomusicologie de la contrapuntique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les pygmées centrafricains », in *Afo-Akom, Journal of culture, performing and visual arts*, Camsopeva, vol.1, n°1, Teglporten, 14, st. th, Birkrod, Denmark, pp. 111-129.

Zivie-Coche, C. (2010), « Jean Yoyotte (1927-2009) », Section des Sciences religieuses, Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), (117), Résumé des conférences et travaux, p. xxi-xxvii (<https://doi.org/10.4000/asr.891>)

Ouvrage spécialisés

Anyanwu, Noah (1965), *La sagesse Beti dans les chants des oiseaux*, Yaoundé, Abbia L, pp 97-143.

Ayissi, Lucien (2014), *Penser les représentations*, Paris, L'Harmattan.

Bastides, R. (1977), *Art et société*, Paris, Payot.

Bidima, Godefroy (1997), *L'Art négro-africain*, Paris PUF

Boyer, P. (2001), *Et l'homme créa les dieux*, Paris, Robert Laffont

Brandily, Monique (1997), *Introduction aux musiques africaines*, Paris, Cité de la Musique ; Arles : Actes Sud.

Collectif (2020), *Le Petit Robert de la Langue Française*, Dictionnaire et encyclopédie (relié)

Danhauser, A. (1994), *La théorie de la musique*, images page 73,

- Desroches, M. (1996), *Tambours des dieux*, Montréal-Paris, L'Harmattan.
- Durand, Gilbert (1992), *Figure mythique et visage de l'uvre, De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod.
- Fame Ndong, Jacques (2006), *Le merveilleux champ des phonons et des photons*, essai sur le fondement de la communication africaine, éd. SOPECAM, Yaoundé, Cameroun.
- Fame Ndong, Jacques (2015), *Essai sur la sémiotique d'une civilisation en mutation. Le génie africain est de retour*, Paris, L'Harmattan,
- Hobsbawm, E. (1982), *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland ...* Peterhouse, Cambridge, fromto 1980-1987..... 123, 'Inventing Traditions'.
- Hourantier, Marie J. (1984), *Du rituel au théâtre-rituel: contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*, L'Harmattan, pp286
- Hourantier, Marie-José (1979), *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, Paris: ANIZET.
- Josserand, Ch. (1934), «Aristote Poétique». Texte établi et traduit par Hardy (J.). In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 13, fasc. 1-2, pp. 199-201
- Kerchache, Jacques, At al. (1988), *L'Art africain*, Paris, Mazenod
- Lardelier, Pascal (2003), *Théorie du lien rituel. Anthropologie et communication*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 237 p.
- Lenclud, Gerard (1987), «La tradition n'est plus ce qu'elle était...», Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie, p. 110-123,
- Michele Fiéloux, Jacques Lombard (2012), «J'ai mal aux os. Rituels imaginaire partagé et changement social», mise en ligne sur Cairn info, (Volume 13), pages 41 à 50
- Nattiez, Jean J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions.
- Nattiez, Jean J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nom inconnu, «ALEXEEV (1986:4-9), à propos du chant rituel tchouktche sur l'intonation (basés sur la culture des Iakoutes et autres peuples du Nord», May 26, Érudit
- Ondo, Angele C. (2014), *Mvett ekang : Forme et Sens*, Paris, L'Harmattan.PÂQUES, V., 1954 : Les Bambara, Paris, Presses universitaires de France.

Ouvrages généraux

- Pavis, Patrice (1987), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan .
- Rosier-Catach, Irène (2008), «Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient : signe efficace vs efficacité symbolique», in *Transversalités*, (N° 105), pages 83 à 106.
- Rouget, Gilbert (1990 [1980]), *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie Générale des*

relations de la musique et la possession, Nouvelle édition revue et augmentée. Paris, Gallimard

Unesco (2003), *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel*, UNESCO, Paris.

Weinstein, M. (2009), « Modernités russes », *La Revue russe*, 2009 (33) pp. 243-254.

Were were, Liking (1979), *La puissance de Um*, CEDA, - 63 p.

Wonyu, Eugene E. (1985), *Les Bassas du Cameroun, Monographie historique d'après la traduction orale centre d'étude linguistique et historique par traduction orale*.

Ouvrages de méthodologie

Beaud, Michel (2006), *Comment rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat et tout autre travail universitaire à l'ère du net*, Paris, La découverte.

Durkheim, E. (1963), *Les Règles de la Méthode Sociologique*, Paris, Puf.

Fragniere J. P (2009), *Comment réussir un mémoire*, Dunod, Paris.

Gibelin (1952), *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophique traditionnelle*, Paris Vrin.

Quivy, R., Campenhout L. (1995), *Manuel de recherche en Science sociale*, Paris, Dunod.

Université de Yaoundé 1, (2006), *Guide méthodologique pour la rédaction des thèse et des mémoires*, FALSH.

Mémoires

Assomo, Cyril Juvenil, 2014, « L'impact du lieu théâtral sur la pratique et la consommation du théâtre au Cameroun : le cas de Yaoundé », mémoire de master en Arts du spectacle et cinématographie, FALSH, Université de Yaoundé I.

Bindjeme Mendo, Rhode, 2021, « pratiques spectaculaires et identités culturelles : Une lecture critique d'Eve'è ngon et d'Akus chez les pahouins », mémoire de master en Arts du spectacle et cinématographie, FALSH, Université de Yaoundé I.

Le Berre, Rozenn, 2013, « Importance et signification du rite au cœur de l'existence », CEM-DE, mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme universitaire de soins palliatifs, rennes, France.

Mbenoun, Irène, (2006), « Étude archéologique du peuplement de la vallée de la Sanaga », mémoire de D.E.A en archéologie, FALSH, Université de Yaoundé I.

- Ngimbog, Laurent Roger, 2021, « Dynamique socioculturelle des danses patrimoniales au Cameroun : Regard ethnocénologique sur l'Assiko des Bassa », mémoire de master en Arts du spectacle et cinématographie, FALSH, Université de Yaoundé I.
- Ngo Mboua Bassop, Charie Flore (2019), « Prospection archéologique dans la vallée de la Sanaga : premières données sur les implantations humaines et les formes d'adaptation au milieu », mémoire de master en Archéologie, FALSH, Université de Yaoundé I.
- Nogo, Marie Désirée (2006), « Etude dramaturgique d'un rite beti à partir d'un documentaire : le Tso'o », mémoire de maîtrise en Arts du spectacle, FALSH, Université de Yaoundé I.
- Sanama Nguillé, Aristide (2011), « Présentation et étude d'un documentaire sur la théâtralisation actuelles des cérémonies mortuaires en pays beti », mémoire de master en Arts du spectacle et cinématographie, FALSH, Université de Yaoundé I.
- Wagoum, C. (2007), « Les fondements historico-religieux de la pratique de l'autopsie dans les sociétés bantous : étude de cas chez les Bamilékés de l'Ouest-Cameroun », mémoire de DEA en Anthropologie, FALSH, Université de Yaoundé I.

Thèses.

- Ngijol, Pierre (1980), « Les merveilles africaines: les Fils de Hitong , contribution à l'étude de l'épopée comme genre» tome 2, thèse de doctorat éditée en lettres et sciences humaines, Yaoundé, Edition Ceper.
- Lamko, Koulsy (2003), « Emergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique Noire francophone», Thèse de doctorat de l'école doctorale Sciences de l'Homme et de la Société - SHS, Limoges, thèse consultable sur internet, en texte intégral.
- Mboui, Joseph (1967), « Mbog Liaa, le pays de la grotte, ou, le savoir social du peuple basa : textes et documents basa (Sud-Cameroun) », thèse de doctorat d'État option Sociologie-Anthropologie, Université de Bordeaux, faculté des lettres et sciences humaines, 553 pages.
- Mebenga Tamba, Luc (1991), « Les funérailles chez les Ewondo : changements socioculturels, changement et évaluation de l'esprit de solidarité », thèse de doctorat 3^{ème} cycle en Socio-anthropologie, Université de Paris Sobonne.
- Moungandé Ibrahim (2013), « De la pratique rituelle au spectacle vivant : une étude sémio-anthrologique du Nguon et du Ngondo au Cameroun », thèse de doctorat en Information et communication, Université libre de Bruxelles.

Filmographie:

Cocteau, Jean (Réalisateur), 1950, *Orphée*. [Film], SNC, Archives Françaises du film.

Gilbert, (Réalisateur), 2020, *Rites traditionnels des Fang du Gabon* [film], kamites école des initiés, sur Vidmate en ligne.

Sanama Nguillé, Aristide (réalisateur) 2011, *Les cérémonies mortuaires chez les Beti*, documentaire, 26 minutes, Pal- numérique, Prod. CRTV.

Sanama Nguillé, Aristide (réalisateur) 2021, *Vivre la mort chez les Bamiléké*, documentaire, 26 minutes, Pal- numérique, Prod. Cinéma Ongola.

Sanama Nguillé, Aristide (réalisateur) 2021, *Le rite des crânes chez les Bamiléké*, documentaire, 26 minutes, Pal- numérique, Prod. Cinéma Ongola.

Enregistrements

Entretien avec Ngo Nloga Émilienne, Voyante et guérisseuse. Propos recueillis par Franck Ntamag Oth [DVD Audio]. Eséka : première entrevue sur le djingo des Basàa, 12 mai 2022, 9h (13min)

Entretien avec Ngo Matip Marthe, Voyante et guérisseuse. Propos recueillis par Franck Ntamag Oth [DVD Audio]. Yaoundé: (deuxième entrevue sur les chansons du ndji ndji des Basàa, 23 juin 2022, 14h (26min)

Entretien avec Ngo Nloga Émilienne, Voyante et guérisseuse. Propos recueillis par Franck Ntamag Oth [DVD Audio]. Eséka : (troisième entrevue les Spectacles musicaux et pratiques thérapeutiques, le Ndji ndji des Basàa, 20 juin 2022, 19h05, (54 min)

Entretien avec Biyag, musicien du ndji ndji, Propos recueillis par Franck Ntamag Oth [DVD Audio]. Yaoundé: (quatrième entrevue sur le ndji ndji, 10 juillet 2022, 20h environs (21min).

Webographie

<https://doi.org/10.4000/terrain.3195>

<https://cupdf.com/document/-propos-du-chant-rituel-tchouktche-rudit-alexeev-1986-4-9-sur-lintonation.html><http://aurore.unilim.fr/theses/nxfile/default/1c171692-0aa1-423b-b881-d0f3a5068eec/blobholder:0/2003LIMO2002.pdf>Attention,

<https://doi.org/10.4000/civilisations>.

ANNEXES

A- CONCEPT NOTE

B- PLANNIFICATION

C- BUDJET PREVISIONNEL

D- QUESTIONNAIRE

E- ALBUM DE LA REALISATION

F- LETTRE DE RECOMMANDATION

G- TABLE DES MATIÈRES

LE "NDJI NDJI"

L'Art patrimonial 1

DOSSIER DE PRESENTATION



Un spectacle performance de

DU LABORATOIRE DE RECHERCHE L'ARCHE DES BEAUX-ARTS

Une oeuvre écrite, réalisée et coordonnée par

Franck Ntamag Oth

Août 2022

ABA
L'ARCHE DES BEAUX-ARTS

APPUI À LA RÉALISATION D'UN SPECTACLE PERFORMANCE DANS LE CADRE

DU MÉMOIRE DE RECHERCHE DE FRANCK NTAMAG OTH

A- CONCEPT NOTE

Franck Ntamag Oth, étudiant à du Laboratoire de recherche ABA et de l'Université de Yaoundé, en faculté des arts, lettres humaines a sollicité l'appui de la famille, de l'église, secteur éducatif, secteur culturel, de la communauté et les organisations indépendantes pour la réalisation d'un spectacle documentaire en prélude de préparation de la soutenance du mémoire validant sa maîtrise en Arts du Spectacle et Cinéma, pour l'année académique 2021- 2022.

Thème du Spectacle:

L'Art patrimonial des Log Sagal du Cameroun: Méconnaissance et délaissement?

Objectifs de la collaboration

Obtenir sa maîtrise avec l'analyse critique de qualité d'une performance spectaculaire des Log Sagal du Cameroun. Développement d'un savoir faire des techniques sur la lecture d'un spectacle et d'une maîtrise d'es spectacles religieux qui représentent la vie des Log Sagal.

Supervision

Ce travail est supervisé par le laboratoire de Recherche Arche des Beaux-arts, L'étudiant travail sous la direction du Dr. Aristide Sanama Nguillé Chargé de cours à l'université et ethnomusicologue.

Zone de l'étude du spectacle religieux

Babimbi est la localité choisie pour l'étude du spectacle. Notamment dans la zone de Nlog Sagal.

Conditions matérielle de collaboration

Les partenaires aideront au financement des travaux et participeront au suivi de la réalisation. Par ailleurs, les partenaires apporterons leur concours pour l'introduction auprès d'autres partenaires et aides.

Résultats attendus

Une analyse et critique susceptible de concourir à l'obtention d'une mention lors de la présentation de son mémoire, une analyse et critique pouvant être diffusée dans les médias, par les camerounais et internationaux.

Une performance documentaire représentatif de la performance rituelle spectaculaire des Log Sagal et l'apport de l'Association Aba des droit en la création d'un réseau de partenaire dans toute l'étendu du territoire. Dix copies du documentaire exploitable par l'Association AbA à des fins de sensibilisation susceptible à la conservation et sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

Yaoundé le 28 Juin 2022

B- CHRONOGRAMME DES ACTIVITÉS

SUJET: Spectacles musicaux et pratiques thérapeutiques au Cameroun: une étude Sémiologique du ndji ndji chez les basaa

Rencontre des partenaires

(Programme allant du Lundi 4 Juillet au Dimanche 31 Juillet 2022)

ATELIERS	JUILLET
OBJECTIF (S)	<ul style="list-style-type: none"> - Inventorier les spectacles musicaux religieux traditionnels - Observer un spectacle musical religieux traditionnel - Lire, Analyser et interpréter un spectacle musical religieux traditionnel - Conserver et sauvegarder un spectacle musical religieux traditionnel - Exposer et Promouvoir un spectacle musical religieux traditionnel
PERIODES	ACTIVITES
Semaine 1: Maturati	Maturation: Montage et dépôt du projet d'aide dans la fondation ABA, identification du site du spectacle et mise au point, Partenariats avec la fondation ABA, Communication aux églises appel au aux volontaires et guides pour le terrain. Préparation de la logistique et planification, discussion avec la fondation, village (lieu) du Spectacle, et

on	
----	--

	Franck Ntamag pour la promotion du projet Ndji Ndji
Semaine 2 Realisation	1er entretien sur la notion de rituels sacramentels, Auditionner un initié, la mise au point de la performance, auditionner les créations, la repetition la répétition du mbombog performeur, Deroulement de la performance public.
Semaine 3	processus thérapeutique avec les malades. Travail sur les oeuvres produites et objets collectés. Deuxième entretien sur la thérapie des familles par la danse Ndji ndji. Visite des membres de la communauté. Observation et exposition du spectacle Ndji Ndji
Semaine 4	Derochage, montage, Visionnage du film documentaire pour la présentation. Feed back et fin du travail

C- BUDJET PREVISIONNEL

I- Matériel

Designation	Prix unitaire	Quantité	Prix total	Sous total
Camera	30000f	01	30000f	
Projecteur	50000f	01	50000f	
Laptop	150000f	01	15000f	
				230000

II- Transport

Désignation	Prix unitaire	Quantité	Prix total	Sous total
Yaoundé- Nlog sagal	30000f	01 jours	30000f	
				30000f

III- Restauration et commodités

Désignation	Prix unitaire	Quantité	Prix total	Sous total
Guides d'accès	20000f	1 jour	40000f	
Restauration de l'équipe	10000f	1 jour	10000f	
Caisse médicale	2 jours	2 jours	10000f	
				60000f

Post- Production Production

Désignation	Prix unitaire	Quantité	Prix total	Sous total
Derushage	20000		20000	
Montage	20000		20000	
Duplication	20000		20000	
				60000f

Totaux: 370000f

Arrêté le présent budget estimatif à la somme de **370000f** (**Trois cent soixante dix mille francs.**

D- QUESTIONNAIRE

ANNEXES QUESTIONNAIRE DE RECHERCHE : SPECTACLE MUSICALE ET PRATIQUES THERAPEUTIQUES AU CAMEROUN UNE ETUDE SEMIOLOGIQUE DU DJINGO CHEZ LES BASSA

Ce questionnaire a une visée de recherche dans le cadre de mon mémoire à l'Ecole de Formation Doctorale à l'Université de Yaoundé I. il vous concerne, vous praticiens, spectateurs, personnes éclairés du Djingo et spectacles musicaux thérapeutiques au Cameroun. Je souhaite avoir votre avis, connaître les grands traits de la pratique en matière des éléments qui constituent son histoire sa théorie et son esthétique. Sachez que les données recueillies n'ont pas pour vocation à être diffusées de part et d'autre. Elles n'ont que pour objectif d'être le support de mon travail. Par avance un grand merci pour votre participation bénévole à l'avancé de mon projet qui validera mon Master II.

1- Que représente la tradition pour vous?

.....
.....

2- Que pensez vous de la méconnaissance et du délaissement des religions traditionnelles au Cameroun pour les religions dites révélées.

.....
.....

3- Pourquoi les Cameroun abandonnent-ils les cultes traditionnels et leurs manifestations comme le ndji ndji pour les religions messianiques

.....
.....

4- La méconnaissance de ces cultes ne cachent-ils pas en eux un univers peu propice à l'émancipation d'une spiritualité négro africaine?

.....
.....

5- La musique patrimoniale religieuse de guérison a-t-elle une fonction dans la société

.....
.....
4 Connaissez-vous le Ndji ndji ?

.....
.....
5- Quelles sont les instruments utilisés et leur le rôle ?

.....
.....
6- connaissez vous les paroles des musiques religieuses? Ont-ils un sens?

.....
.....
7- Pouvez-vous décrire l'espace, la durée, le lieu, la scénographie, la période ?

QUESTIONNAIRE A RETROUVER AVANT LE 31 DECEMBRE 2021 (par avance merci de votre soutien à ce travail important pour moi renvoyer par Whatsapp au

maitreoth@yahoo.com

Franck Ntamag Oth.694466628)

Yaoundé – Nkolmesseng rue kitios

QUESTIONNAIRE ÉTENDU

Le contenu qui meuble le notre travail est de deux axes centraux grands Axes, qui ont en amont une introduction générale et en aval une conclusion générale. L'introduction met en relief les la présentation du contexte de la recherche et la situation qui prévaut et qui nous a inspiré. Ensuite les principales motivations. Il est suivi d'une problématique qui dicte notre cadre conceptuel, théorique et methodologique. Pour un meilleur rendu des résultats nous avons divisé le travail en quatre (04) chapitres.

I) Le premier chapitre (01) traite du Ndji ndji Chez les Bassa: du culturel culturel au cultuel. Ce point retrace les éléments de connaissance:

- 1- les familles et
- 2- fontion de la musique exorciste de transe Babimbi du Cameroun
- 3- ses origines,
- 4- Les grands mythes Bassa.
- 5- circonstances: dans lesquelles cette musique est pratiquée, le lieu, la période, l'heure, l'espace.

II) Le deuxième chapitre (02) est intitulé Musiques et pratiques thérapeutiques en Afrique: le cas du ndji ndji chez les bassa.

Cet axe se préoccupe principalement

- 6- Le rôle que jouent les instruments de musique
- 7- le Statut des artistes.
- 8- la fonction des artistes de plus nous nous donne un savoir sur
- 9- les intruments de l'orchestre du ndji ndji, par familles d'instruments.
- 10- comment est ce que les babimbi se servent des instruments de l'orchestre pour figurer et décrire des personnages du monde invisible pour provoquer la transe.
- 11- La structure,
- 12- Les formes,
- 14- les thèmes
- 15- Les variations,
- 16- Les modes
- 17- tonalité,
- 18- La dynamique de ce genre musical dit pure. Nous évoquerons également
- 19- interartialité qui est une particularité du Nji ndji. Cet axe inspire à la connaissance
- 20- Les bases de la propriété de la physique du son.

20- lien transe et mythe

Qu'est ce qui peut relier le mythe bassa de spectacle à la musique à la musique de transe.

Nous évoquerons également dans cet axe.

21- polirhythmique et la spiritualité.

III) Au chapitre trois (03) : nous aborderons la question des éléments signifiants rituel. En passant par

22- le mythe fondateur du rituel

23- Les pères fondateurs ou grands compositeurs.

24- les codes paroles, gestes, actions, objets Comment ses codes s'adaptent dans les différentes ères culturelles, au théâtre et la performance.

Nous présenterons un corpus de la pratique en question,

25- les origines du mythe, du genre,

26- les origines la transe musicale babimbides

27- les significations du ndji ndji,

IV) Le quatrième chapitre (04) nous ferons une étude sémiologique du ndji ndji comment pour présenter ici comment les signifiants interagissent pour donner sens a un genre liant réel et spirituel

28- exorcisme peu élaborer mais connu dans l'univers musical: la musique exorciste de transe. Nous ferons

29 - une breve histoire et l'évolution de cette musique comment est ce quelle a évoluée dans l'étendue, sa dynamique

et nous élaborerons pour finir un

30- Odysee (arts visuels) des oeuvres du patrimoine des musiques de transe au Cameroun

31- Film du du nji- nji

E- ALBUM PHOTOS DES DESCENTES SUR LE TERRAIN



Photos avec mes informateurs



Visite du site à la veille à l'aide des guides et protecteurs du site





Arrivé de la délégation et préparatifs pour le rituel





Mise en place des acteurs du rituel



Le Spectacle rituel proprement dit et la thérapie du ndji ndji



Lors de l'initiation au ndji ndji



La communion et le repas rituel en fin de spectacle

F- LETTRE DE RECOMMANDATION



Organisation carnerounaise de développement culturel et communautaire
Oupani toun... Art... PfdSerto \$10n... B&^ 888
culturelle... Communauté...

Aux : Organisations d'Appui

Ref : Recommandation FRANCK NTAI'vtAG OTH

Date : 02/06/23

Chers amis,

L'organisation **ABA** vous adresse *Franck Ntamag Oth*, Etudiant à la faculté des Arts de l'université de Yaoundé I, qui effectue une étude sur l'art thérapeutique de la communauté de *hilog Sagal*. En effet ce *travail sur* les spectacles rriusicaux et pratiques tfiōrapeutiques au Cameroun est une étude d'un *mots effectuée pour* son memoire cie *Ma itrise* dans le département des *Amy et Cu ltu re*.

Ce travail monCre *premièrement* la fonction que jouent les musiques religieuses thérapeutiques traditionnelles. partant élu culturel au culturel. ôans un second temps le *r&le* central que jouent les instruments de musique, les signes, symboles et cocles musicaux considérés comme éléments signifiants de la pratique, et enfin le rôle que joue ce spectacle totnl dans la communauté.

il *po urr*» trher profit de l'action ôes organisations d'appui si vcuis souhaitez soutenir ce programme de recherche. Nous cōmptons sur entre partlclpation chaleureu se pour la *reu•sire* ôe r ette étude.

Veuillez *recevoir* l'expression de nos remerciements anticipés et nos salutations sincères.

La direction d'Aba



Outils

Affchage mobile

Partager

PDF vers DOC

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	i
DÉDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT.....	iv
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES	v
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
METHODOLOGIE.....	4
OBJECTIFS ET DÉLIMITATION	5
CADRE THÉORIQUE	14
PLAN.....	16
CHAPITRE I : LE NDJI NDJI CHEZ LES BASAA: DU CULTUREL AU CULTUEL.....	17
1. Justification du cadre théorique	18
1.1 <i>La crypto communication</i>	18
1.2 <i>L'éthnomusicologie</i>	19
1.3 <i>Contexte géo-spatial et culturel du peuple Basaa</i>	20
2. Répartition du Clan Ndog Gwek autour de la localité de Nlog Sagal.....	21
2.1 <i>Les mythes fondateurs du ndji ndji</i>	23
2.2 <i>Ilolombi</i>	23
2.3 <i>Le ndji ndji Bassong bâ Ntonda et le mythe de l'enlèvement</i>	25
2.4 <i>Le ndji ndji Biyag bi Boga et le mythe de la guérison des fous</i>	25
Biyag bi boga a nlè qui eeh.....	26
2.5 <i>Le Ndji ndji Tesna et le mythe de la chute de l'esprit:</i>	26
2.6 <i>Ngo Nloga et le mythe des apparitions</i>	27
3. Du mythe au culturel : Croyances des Basaa.....	27
3.1 <i>La marmite du mbog est une portion regorge toute l'histoire des basaa</i>	28
3.2 <i>La marmite et sa composition: trait d'union entre vivants et les morts</i>	29
3.3 <i>La marmite du mbog, moyen de purification par les ancêtres</i>	30
3.4 <i>La marmite du mbog et le « Le Yoruma», ange des nlog Sagal</i>	30
4. La spécificité du ndji ndji	31

4.1	<i>Transmission des valeurs</i>	31
4.2	<i>La marmite du mbog</i>	32
CHAPITRE II : MUSIQUE ET PRATIQUES THÉRAPEUTIQUES EN AFRIQUE : LE CAS DU NDJI NDJI CHEZ LES BASAA.....		34
1.	Définition du ndji ndji	37
1.1	<i>Les instruments du ndji ndji: musique rituelle</i>	38
1.2	<i>Les Bissogog</i>	38
1.3	<i>Le Nku (hiku)</i>	45
2.	Les Acteurs.....	46
2.1	<i>Les instrumentistes initiés</i>	46
2.3	<i>Costume des mbombog</i>	48
3.	Statut des musiciens initiés et les interdits	49
3.2	<i>Ethique et interdits</i>	50
4.	Le rôle de la musique et des instruments de musique	50
4.1	<i>Les baguettes du hiku (tam-tam)</i>	50
4.3	<i>Relation entre instruments et divinités</i>	51
4.4	<i>Instruments de musique, repères entre vivants et morts</i>	52
CHAPITRE III : SIGNES, SIGNIFIANTS ET SIGNIFIÉS DU NDJI- NDJI.....		54
1.	L'émetteur de la paroles et esthétique des esprits.....	55
1.1	<i>Les thèmes et variations</i>	55
1.2	<i>Identification du héro culturel</i>	56
	<i>Biyag bi boga a nlè qui eeh</i>	56
1.3	<i>Traduction et explication</i>	56
2.	Les supports de la crypto communication	58
2.1	<i>L'action créatrice dans la transe</i>	58
3.	Le crypto communicateur.....	59
3.1	<i>Le statut marital et moral du devin</i>	60
3.2	<i>De l'initiation ou double initiation</i>	60
3.4	<i>Le ndji ndji, une cérémonie magico religieuse</i>	61
4.	Langue codifiée dans la musique des ancêtres	63
4.1	<i>L'objet musicale: Une commande (ou demande) des morts</i>	64
4.2	<i>Les mots et la langue dans le ndji ndji</i>	64

4.3 <i>La voix des actants et spec-actants</i>	65
4.4 <i>La gestuelle</i>	66
5. L'environnement.....	66
5.1 <i>Unité de lieu</i>	67
5.2 <i>La forêt</i>	68
5.4 <i>La colline</i>	69
5.5 <i>L'intérieur de la maison</i>	70
5.6 <i>La tombe</i>	70
6. L'unité de temps.....	70
6.1 <i>La nuit dans le ndji ndji</i>	71
6.2 <i>Le feu</i>	71
CHAPITRE IV : LECTURE SÉMIOLOGIQUE DU NDJI NDJI.....	72
1. Le rituel ndji ndji.....	73
1.1 <i>Enoncé du synopsis</i>	73
1.2 <i>Mise en contexte du synopsis</i>	74
1.3 <i>Le corpus du ndji ndji théâtralisé</i>	74
2. Résumé du spectacle et lecture du ndji ndji.....	79
2.1 <i>Le son du nku dans le ndji ndji à la lumière de la crypto communication</i>	81
2.2 <i>Le code en langue</i>	82
2.3 <i>Explication son du Hiku, tam- tam parleur</i>	82
2.4 <i>Interprétation</i>	84
3. Résultats.....	86
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	88
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	102
ANNEXES.....	103
TABLE DES MATIERES.....	103