

## DANSE ET CHANTS MƏSO CHEZ LES BAMOUGOUM À L'OUEST-CAMEROUN : DÉCODAGE ET ENJEUX

**Marie Kakeu-Makougang**

Université de Dschang

[kakeu.marie@yahoo.fr](mailto:kakeu.marie@yahoo.fr)

**Résumé :** La présente étude scrute, de manière globale, la danse et les chants *Məso*, danse mythique du peuple Bamougoum de l'Ouest-Cameroun. Fondée sur la grille conceptuelle sémiologique et ethnolinguistique, elle se donne pour ambition, dans une logique quadripartite, de montrer que les chants et la danse *Məso* sont un véritable morceau choisi et un lieu d'expression d'une certaine identité culturelle. Il est donc clair que cette danse, au même titre que les chants exécutés, sort de l'ordinaire dans le champ épistémique des civilisations africaines. Ceci justifie d'ailleurs pourquoi l'étude débouche sur la conclusion selon laquelle, les chants *Məso* sont une véritable littérature de l'autoreprésentation qui permet, de par l'analyse scénique, d'affirmer la grandeur de la femme en même temps qu'ils participent d'une volonté de conservation du patrimoine culturel Bamougoum dans un contexte de phagocytage des cultures nationales du fait d'une mondialisation galopante.

**Mots-clés :** chant, danse *Məso*, décodage, enjeux, mondialisation

### MƏSO DANCE AND SONG AMONG THE BAMOUGOUM IN WEST CAMEROON: DECODING AND CHALLENGES

**Abstract:** This study takes a comprehensive look at *Məso* dance and song, the mythical dance of the Bamougoum people of West Cameroon. Based on the conceptual, semiological and ethnolinguistic grid, it aims, in a quadripartite logic, in showing that the *Məso* songs and dance are a genuine chosen piece and a place of expression of a certain cultural identity. It is therefore clear that this dance, like the songs performed, stands out from the ordinary in the epistemic field of African civilisations. This, moreover, justifies why the study leads to the conclusion that *Məso* songs are a veritable literature of self-representation which, through scenic analysis, makes it possible to affirm the greatness of women, while at the same time contributing to a desire to preserve the Bamougoum cultural heritage in a context of the phagocytage of national cultures as a result of galloping globalisation.

**Keywords:** song, *Məso* dance, decoding, issues, globalization

### Introduction

Au fil des ans, les études dans le champ des littératures africaines étaient jusque-là beaucoup plus centrées sur la littérature écrite au détriment de la littérature dite orale à laquelle on n'accordait pas ou peu d'attention du point de vue de la réception. Alors que « les sciences humaines et sociales sont un ensemble de disciplines étudiant divers aspects de la réalité humaine (Paul Samsia, 2017 : 61), la tendance semble avoir changé. Les universitaires dans ce champ épistémologique consacrent depuis lors, des travaux à cette littérature du point de vue du décodage culturel et de la canonisation (Pangop, 2013), de métamorphose (Dili Palai, 2015) ou d'enjeux concurrentiels et de repositionnement dans le

champ (David N'Goran, 2009), pour ne citer que ceux-ci. En effet, la littérature orale, comme on le remarquera tout au long de cette étude, est, par nature, un phénomène social qui s'intègre dans le cadre des données normatives de sa prestation ou de la communication interpersonnelle au même titre qu'une certaine émulation culturelle, puisque l'oralité, précisément, « joue un rôle important dans le processus de socialisation et de mobilisation tous azimuts des peuples » (Paul Samsia, 2017 : 61). La littérature orale participe de ce que les linguistes ont qualifié de fonction conative, en ceci qu'elle vise, de par la dimension performative, à influencer le comportement des destinataires. La littérature orale est particulièrement enracinée dans la société où elle s'inscrit. Elle se fonde pour ainsi dire sur l'oralité définie comme la propriété de ce qui est oral, c'est-à-dire, ce qui se transmet par la voix. Au sein des études littéraires et culturelles, l'oralité est définie comme le canal à travers lequel, les peuples transmettent les sentiments, les émotions, les normes, les valeurs, les us et coutumes, les visions du monde et bien évidemment une identité en tant que nation (Deutscher, 2010). Il convient, en outre, de reconnaître que les sociétés africaines sont par nature orales en raison de l'application tardive des techniques de l'écrit déjà anciennes au sein des sociétés dites occidentales. Ceci étant, l'éducation et la formation de l'esprit, privilégiaient la voie orale ; c'est d'ailleurs ce qui fait dire à Amadou Hâmpaté Bâ, écrivain malien (1900-1991), ex-membre du Conseil Exécutif de l'UNESCO qu'« en Afrique un vieillard qui meurt c'est une bibliothèque qui brûle ». Au sens où l'entend Raphaël Ndiaye (1999 : 5), « la tradition orale représente la somme des données qu'une société juge essentielles, retient et codifie, principalement sous forme orale, afin d'en faciliter la mémorisation, et dont elle assure la diffusion aux générations présentes et à venir ».

La littérature orale intègre plusieurs genres en l'occurrence les proverbes, les contes, les mythes, les épopées, les chants. Cette dernière catégorie est perçue comme une forme et sorte de poésie orale (Pangop, 2013 : 97) ; en tant que telle, elle est considérée comme « un genre à part entière de la littérature orale », (Adeline Nguefak, 2013 : 99) qui mérite qu'on y accorde un regard heuristique plus accrue et accentué devant favoriser une herméneutique de haute facture qui permettrait d'en déceler au-delà de la forme, toute leur portée scientifique et culturelle. « Danse et chants Məso chez les Bamougoum à l'Ouest-Cameroun : décodage et enjeux » semble de notre point de vue, répondre modestement à ce besoin. En réalité, du point de vue générique, on distingue les chants de travail, les chants de métier, chants de danse, les hymnes, les chants funèbres, les chants de bénédiction, etc. Les chants sont porteurs d'émotion et servent à rythmer un travail, à calmer les ardeurs, à former, à éduquer ; tout dépend des objectifs visés et du secteur concerné. Pour le cas d'espèce, il s'agit des chants de danse car exécutés lors de la danse culturelle Məso dans le groupement Bamougoum à l'Ouest Cameroun. A l'origine, le Məso est une confrérie de premier plan, à la fois prestigieuse et très influente. Cela fait partie des danses patrimoniales liées aux chefferies de l'Ouest, notamment dans la zone d'investigation qui a été mise en observation. C'est une danse qui n'est pas seulement un divertissement, mais une pratique artistique qui entre dans le fonctionnement associatif d'une caste de reines. Il s'agit bien de celles qui ont reçu le quitus du roi pour fonder la danse Məso dans leur concession respective. L'intégration dans cette confrérie obéit à un principe d'hérédité, voire de cooptation et implique la mise en œuvre des procédures initiatives. C'est l'affaire des femmes distinguées, des femmes anoblies. La danse Məso rentre dans la catégorie des danses sacrées. Seules celles qui ont été adoubees par des reines ont le droit de s'aligner dans le cercle des danseuses. Comme la majorité d'autres danses patrimoniales, le Məso est

accompagné de chants. Ceci dit, ne serait-il pas réducteur de les envisager comme de simples chants exécutés lors d'une danse ? Autrement dit, qu'est-ce qui fait la spécificité de ces chants de danse Məso ? Bien plus, quelle perception le critique a-t-il des rapports consubstantiels entre ces chants de danse et d'autres exécutés lors d'autres circonstances, si ce n'est la mobilisation des ressources qui mettent à découvert, une forme d'autoreprésentation ? Dans la perspective de répondre à ce questionnement, la présente étude scrute la forme des chants et, plus encore, la danse Məso en se demandant, notamment, s'ils ne s'illustrent pas comme un texte littéraire qui renseigne sur la danse elle-même au regard du grand coefficient de retour des données sur la danse qui les articulent. Il s'agit, en effet, de montrer que les chants exécutés lors du Məso s'inscrivent dans un processus complexe, dépassant la simple émission des sons pour mettre en scène des acteurs. Aussi, la problématique de l'analyse vise-t-elle à montrer que ces derniers renseignent sur l'historique, les pratiques, les acteurs et les normes de la danse Məso elle-même dans une logique de perpétuation, de valorisation et d'affirmation de l'être féminin.

Pour mener à bien cette problématique, les grilles conceptuelles sémiologique et ethnolinguistique seront d'un grand apport. La sémiologie se définit comme étant l'étude de la manière dont les différents systèmes de signes permettent aux individus et aux collectivités de communiquer. On peut légitimement qualifier la sémiologie d'une « rhétorique des signes », c'est-à-dire une théorie dont le but est d'étudier le fonctionnement et les sens des signes. La sémiologie a donc pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans les rites, les protocoles ou les spectacles constituent des langages. Cela est d'autant plus vrai que « les rapports qu'elle privilégie (la sémiologie) sont ceux qui s'établissent entre messages et signaux dans le processus de communication » (Patrice Pavis, 1976 : 14). La sémiologie prise ici dans les domaines culturel et communicationnel semble bien indiquée pour l'analyse des textes oraux. Premièrement parce que le chant est purement communication ; ce qui requiert une prise en compte de la « compétence communicative » et de la « compétence réceptive » (Pangop, 2009 : 150) ; ce qui donne de montrer en quoi l'interprétation des signes permet la communication au sein d'aires culturelles données. L'ethnolinguistique consiste en une étude pluridisciplinaire des faits de langue, combinant une analyse linguistique (syntaxe, et lexicale) et une analyse ethnographique ou ethnologique (relevé et analyse des faits culturels) afin de pouvoir en saisir la dimension totale. Bernard Pottier (1970) montre notamment qu'elle scrute le rapport intrinsèque entre la langue et son déterminant ethnique ou culturel. Elle permettra ainsi de mettre en exergue au travers des chants Məso, « l'étude du message linguistique en liaison avec l'ensemble des circonstances de la communication » (Pottier, 1970 : 3).

L'étude s'articule autour de quatre points essentiels. Dans un premier point, il est question de montrer, à partir d'une démarche historique, comment à travers le chant, les performeuses retracent l'historique de la danse Məso. Le second point décrit les chants Məso comme une poésie orale en décryptant les éléments de style qui y émergent. Le troisième point quant à lui est consacré à la lecture sémiologique des lieux d'exécution des chants Məso en décrivant à la fois, la scène et le déploiement des outils culturels mobilisés par les acteurs en scène. Le dernier point, enfin, propose un tracé idéologique en faisant ressortir à la fois les enjeux sociaux et culturels des chants Məso à l'heure où le monde vibre au rythme d'une mondialisation galopante.

## 1. Les chants de danse Məso au service de son tracé historique

L'un des usages significatifs relevés dans les chants Məso est la prégnance des éléments qui retracent d'une manière ou d'une autre, la genèse, l'origine de la danse Məso. Ce recours à l'histoire confère aux chants de danse Məso le statut de genre oral d'autoréférentialité historique, puisque pendant l'exécution desdits chants, le public peut rapidement comprendre l'origine de la danse en question. En tant que danse culturelle exécutée par les membres d'une « société secrète » sous la bannière d'une reine/Mafo, un examen attentif de la pratique et de l'exécution de ces chants exige, pour sa compréhension, quelques considérations historiques auto-référencées dans ces derniers. Robert Lafont et Françoise Gardes-Madray (1976 : 72) ne pensent pas autrement quand ils affirment : « La lecture que nous faisons d'une structure sémiologique actuelle ne s'éclaire que par la perspective historique, qui seule permet de comprendre la visée systématique aujourd'hui encore à l'œuvre ». L'extrait suivant du chant 4 : « le Chef/le Fo et son ministre avaient fondé le Məso », permet déjà de se faire une idée des Founding-Fathers de la danse Məso. Si jusqu'ici la performeuse requiert la voix de l'anonymat, la suite du chant ressort clairement le nom des reines qui ont répondu à l'appel du chef et de son ministre comme on peut le lire dans cet extrait : « j'évoque Mafo Feugwong, que je ne peux pas minimiser », « j'évoque Mafo Matsing, que je ne saurais simplifier ». De ces extraits, se dégage le constat selon lequel il ne s'agit guère d'une simple évocation, mais d'une volonté d'informer la communauté actuelle et spectatrice sur la genèse de la danse dont l'enjeu véritable est de les valoriser dans et par le chant.

L'une des particularités propres à la danse Məso est qu'elle demeure une confrérie assez exigeante. Pour intégrer ce groupe de danse, il faut disposer suffisamment de moyens financiers, même si à l'intérieur, chaque membre peut évoluer à son rythme. En plus, les ayants-droits de la défunte ne reçoivent pas d'aide au nom de la défunte. Au contraire, la famille, mais surtout l'héritière, doit énormément se saigner pour remplir les conditions exigées afin que la cérémonie de danse ait lieu. La danse féminine Məso possède des caractéristiques qui lui permettent de s'adapter à bien de situations de la vie quotidienne. La danse Məso jouirait d'un pouvoir un peu mystique. La prestation de cette confrérie se passe pour la plupart de temps, sinon toujours, dans les cadres réservés à cet effet. Lorsque la cérémonie organisée a trait à un événement malheureux, la danse Məso intervient le plus souvent pour clore les cérémonies des funérailles. Le caractère sérieux et même particulier qu'on accorde à la danse Məso, exige qu'on la pratique soit chez un notable, soit sur la place du marché où se pratiquent les grands événements culturels, généralement située tout près de la chefferie comme on peut le remarquer sur l'image 13 de l'annexe 2.

Par ailleurs, ce tracé historique permet davantage de mieux cerner le contenu de cette pratique culturelle qui transcrit, constitue un texte littéraire. Le considérant de cette manière, il est évident d'affirmer que « la littérature ne peut être pleinement comprise si l'on fait abstraction des paramètres contextuels et du « projet humain » qui concourent à sa production » (Isaac-Célestin Tcheho, 1984 : 22). Le plus souvent, on a tendance à traiter les œuvres et les « auteurs sans les situer dans leur contexte national. Or, une œuvre d'imagination prend en compte le réseau complexe de liens socio-culturels qui sous-tend sa création » (Alain Cyr Pangop, 2009 : 17). Les chants Məso semblent répondre à ce besoin puisque leur contenu renseigne à n'en point finir, sur le contexte défini comme « l'ensemble des circonstances qui accompagnent un événement » (Pangop, *ibidem*). Ainsi, les informations recueillies sur le terrain font état de ce que la danse Məso a été créée par le

Chef Supérieur Bamougoum, bien que son nom ne soit pas indiqué dans le chant, pour valoriser les reines. Depuis lors, la danse est restée ancrée dans l'univers culturel Bamougoum et est exécutée en cas de besoin lors des circonstances culturelles telles des festivals de la communauté ou lors des cérémonies funéraires de l'une des dignitaires, comme on peut le remarquer dans cet extrait du chant 2 :

Nous sommes ici à Bamougoum au nom de « la chose du monde »  
C'est le Məso de Mafo Tsinkou  
Nous sommes ici au nom de Martalina Makako,  
dit Ma'a Sah, femme de Fongang Makune.

Les performeuses commencent d'abord par rappeler le nom de la tête pensante de ladite confrérie, Mafo Tsinkou, comme illustré plus haut avant de signifier exactement pour qui la danse est exécutée : Martalina Makako <sup>1</sup>, dit Ma'a Sah. Pour davantage renforcer le pouvoir de description, elles précisent fort opportunément l'époux de la défunte en question : « femme de Fongang Makune ». Ceci permet d'affirmer que le « chant est un véritable exécutoire » (Elizabeth Yaoudam, 2017 : 85). Elle précise dans cet ordre d'idée que : « lorsqu'un membre de la communauté meurt, c'est le chant qui unit les uns et les autres dans la douleur de la séparation et redonne l'espoir de n'être pas seul face à cette lourde peine qu'on endure » (Elizabeth Yaoudam, 2017 : 93) permettant ainsi de lire la littérature orale comme une voie d'intégration communautaire (Koné Diakaridia & Aboudou N'golo, 2017).

S'il est vrai que « le texte, le contexte communicationnel et la langue constituent ainsi des éléments essentiels de l'analyse ethno-linguistique » (Sandra Bornand, 2016 : 2), on remarque qu'en précisant la personne pour qui la danse est exécutée, les performeuses se plongent dans une logique de communication avec non seulement la personne célébrée, mais davantage avec la communauté spectatrice. C'est donc à juste titre que Calame-Griaule cité par Sandra Bornand invite à inscrire les textes dans leur contexte et surtout à « considérer chacun d'eux comme un message unique et original, produit dans un contexte culturel » (Sandra Bornand, *ibidem*). Par conséquent, les chants 4 et 5 sont une autoréférentialité non seulement historique mais aussi contextuelle de la danse Məso. Ils permettent de mettre en évidence les personnes qui sont à l'origine de cette danse culturelle. C'est la raison pour laquelle, chaque fois que les dignitaires exécutent la danse, elles ne se lassent pas de les invoquer, de les évoquer dans les différents chants de circonstances. C'est le cas de l'exemple suivant, extrait du chant 2 :

Tcheu Mafo Tsinkou  
Tcheu Mafo Tchang  
Tcheu Mafo Yatcha.

Après avoir présentée, cette autoréférentialité de la danse Məso à partir de ses différents chants, il est question à présent d'examiner ces chants de danse Məso.

## 2. Pour une esthétique des chants de danse Məso

Au cours de la première moitié du vingtième siècle, la notion de littérature orale a été éclairée par deux des premiers et principaux spécialistes du chant : Milman Parry (1902-1935) et son élève Albert Lord (1912-1991). Parry fut le premier à déceler l'origine orale de

<sup>1</sup> Il s'agit de celle qui fut membre de la confrérie *Məso* et épouse de feu Sah Fongang.

l'épopée homérique. Recueillant et étudiant les chants des bardes serbo-croates, Parry et Lord ont fait du chant composé durant la performance le paradigme de la poésie orale. Le terme poésie orale témoigne à juste titre que le chant en réalité constitue en soi un texte analysable du point de vue stylistique, d'autant plus que « la littérature orale africaine véhicule et conserve le précieux capital des créations socioculturelles » (Lambert Konan, 2017 : 13). Ces créations culturelles comme c'est le cas avec les chants de danse Məso se construisent sur la base des éléments de la poéticité, notamment les figures de style. La poéticité se conçoit comme étant le caractère de ce qui est poétique. Au sens de Marc Dominicy (2012 : 81), la poéticité « se définit sur la base d'un effet que le facteur-usager aurait l'intention de produire au moyen de la structure double ». Notons qu'ici, il est synonyme de ce qui est beau, imaginatif, intégrant ainsi toutes les données micro et macrostructurales qui rentrent dans la production du style. Il est donc question dans ce point, d'analyser les procédés poétiques exploités pour construire les chants de danse Məso notamment les figures de style.

Les figures de style jouent pleinement leur partition dans les chants Məso. Elles désignent les différents procédés lexical, syntaxique ou de pensée exploités par un locuteur pour rendre son discours plus évocateur, plus vif et plus convaincant. Ces procédés s'écartent de l'usage ordinaire de la langue pour donner une expressivité toute singulière au propos. Pour Stolz (1990 : 91), il y a figure de style s'« il y a une non-correspondance entre l'information véhiculée (I) et le système expressif (E) utilisé » ; mais également « lorsque l'effet des sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique occurrent ». Dans les chants qui constituent le corpus, les principales figures de style exploitées sont l'antithèse, la litote, la métonymie, l'anaphore et la répétition.

L'antithèse, selon le dictionnaire Le Robert quotidien, « est une opposition de deux pensées, de deux expressions opposées que l'on rapproche ». Dans l'extrait : « je voulais m'en aller, mais une fois sortie, je ne pus le (faire) partir ». Dans cette phrase, on observe une opposition entre la thèse de vouloir partir et celle de rester ou de refuser de quitter. Cette technique permet de mettre en exergue l'idée selon laquelle, les femmes performeuses par le chant, valorisent leur danse et leur groupe au point où à peine songé à la renonciation, on revient très rapidement sur cette décision au regard des prérogatives qui y sont garanties. Ceci se justifie davantage par la répétition de l'expression « je ne peux pas le minimiser », « je ne saurais simplifier » qui apparaît en reprise dans le chant 4. Le pronom personnel « le », ici, représente le Məso.

Par ailleurs, la litote et la métonymie sont deux figures qui émergent dans les chants Məso. Si la première est une figure d'atténuation qui consiste à dire peu pour suggérer plus, la deuxième, quant à elle, est une figure de substitution dont le but est de remplacer soit le tout par la partie, soit le contenant par le contenu, soit l'artiste par l'œuvre. Dans les chants Məso il s'agit beaucoup plus de la substitution du tout par la partie. Dans le chant 1, en l'occurrence, l'expression « laalebasse d'huile » est utilisée simplement pour représenter les tines d'huile qui sont remises aux dignitaires avant l'exécution de la danse. Toutefois, le terme « alebasse » est justifié et porteur de sens du fait qu'il s'agit d'une danse culturelle. La symbolique de la alebasse permet de revenir aux sources et de mettre en évidence, la dimension traditionnelle, de rester attaché aux us et aux sources nonobstant les avancées observées avec le développement des techniques qui ont fait émerger de nouveaux récipients plus modernes de conservation de l'huile. Ceci enracine davantage la démarche ethno-linguistique qui permet de mettre en symbiose la langue, la culture et la dimension

communicative. C'est dans la même logique qu'il faut situer et comprendre le terme « ta'ndula ». Ce terme représente la plus petite valeur en termes de monnaie utilisée pendant la période coloniale et les années postcoloniales au Cameroun avant les nouvelles gammes qui sont apparues pendant les années 1970 puis ont évolué pour prendre les formes que nous avons aujourd'hui. Ce référent est utilisé pour remplacer les faramineuses sommes qui sont le plus souvent demandées aux familles avant que la danse Məso ne soit exécutée. On peut comprendre toute la volonté des dignitaires de s'exprimer par des paraboles ou des formes simplifiées et codifiées qui participent en réalité des techniques langagières spécifiques, propres à une certaine catégorie de personnes. Cet usage du référent linguistique local permet de comprendre que les dignitaires se sont suffisamment abreuvés aux sources de la culture locale. Il se dégage donc à ce niveau, une écriture hybride dont l'enjeu véritable est la conservation et la pérennisation de certaines données qui ont marqué l'histoire ô combien importante des peuples africains, d'où l'emploi du terme ngwop, traduit en « peau » pour faire référence à la peau de panthère dans le chant 2. La marque du singulier dans les termes « laalebasse d'huile », « le sac de sel », « le gigot de viande » cache bien la sobriété et la modicité de la quantité importante d'huile, de sel, bref, voire de la viande qu'elles reçoivent gratuitement. Puisqu'on lit dans ce chant :

Le gratuit  
 Je dis que le gratuit  
 Étrangleras les reines  
 Étrangleras les notables

Dans le chant 2, c'est plutôt la partie qui est substituée par le tout, puisqu'en disant clairement « nous sommes vêtues de peau et tenons le cheval, que personne ne dorme », ce n'est pas le cheval en tant qu'animal qui est tenu, mais la queue de cheval qui est, entre autres, le symbole de la puissance et de la bravoure. Dans une logique de revalorisation de la danse et surtout d'interpellation, les performeuses exploitent la répétition. C'est une figure de style d'insistance qui consiste à répéter un mot, une expression ou un groupe de mots dans différents types de textes. C'est d'ailleurs la figure la plus marquante dans les chants qui font office de corpus. Dans le chant 1, le terme « gigot de viande » est employé deux fois au même titre que « laalebasse d'huile » et le sac de sel ». Quant aux expressions « étrangleras les reines » et « étrangleras les notables », elles sont employées à cinq reprises, de même que le terme Məso dans le chant 2. S'arrêter tout simplement à la nourriture, c'est tôt fait de dire confrérie de « nourriture ». Que non. C'est la confrérie des femmes dynamiques. Elles doivent pouvoir offrir, et pour offrir, il faut avoir, et pour avoir, il faut travailler, et travailler dur, avec persévérance pour en avoir en quantité.

En jetant un regard sur les textes recueillis, l'on constate que des mots particuliers sont choisis et agencés d'une façon précise. Pour l'analyse du phonème, nous nous appuyons sur le point de vue de Jacques Fame Ndongo qui soutient que « la recherche de l'euphonie est primordiale », (J. F. Ndongo, 1985 : 108). Le phonème est cet élément qui joue à la fois le rôle d'équilibre du vers et celui de l'emphase. Il s'agit des sons utilisés qui, agencés d'une manière particulière, produisent des effets que les performeuses veulent faire ressortir. En prenant les extraits des chants 3 et 5, l'on se rend compte qu'il y a une prédominance des voyelles renforcées, généralement, par des consonnes sonores. La répétition obsédante traduit dans ce contexte, est moins une pauvreté de la langue qu'une sensibilité que la performeuse veut réveiller par son chant et créer une harmonie qu'elle veut faire « palper » à l'auditeur. Comme le dit J. F. Ndongo, « la répétition n'est pas le signe d'une faiblesse de

vocabulaire car un mot répété surtout dans la langue poétique ne signifie plus exactement la même chose que le mot initial », (J. F. Ndongo, Ibid: 111).

(Chant 4)

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

Eh ! Va-t'en avec le mouchardage é

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

Et celui du (chant 5)

- 1- E é yé é, o o yo o
- 2- E é a yé a, é, é, a yé é,
- 3- E é yé a yé a, é e a yé é.

Bref, le phonème présente un fond significatif dans la mesure où l'intonation de la fin du vers indique à l'auditoire que l'émetteur a fini, et que l'intonation doit être différente de celle utilisée jusque-là. Cette utilisation du phonème renforce les « véritables rapports locuteur-auditoire » dont parle Gabriel Kuitche Fonkou, (1988 : 285). L'anaphore est également présente dans les chants de danse *Məso*. C'est la figure de style qui porte sur la répétition d'un même mot ou d'une même expression en début de phrase ou de vers. Dans le chant 5 en l'occurrence, on l'observe en début du chant :

Tcheu *Mafo* Tsinkou

Tcheu *Mafo* Tchang

Tcheu *Mafo* Yatcha.

Cette anaphore permet ainsi de mettre en évidence les reines dignitaires. Au milieu du chant, les performeuses insistent plutôt sur le type d'aliments consommés au sein du groupe en ces termes :

Je vis un gigot de viande,

Je vis un « ta'ndula »,

Je vis une bouteille de vin.

Cette liste est davantage allongée vers la fin du chant sous forme anaphorique quand elles chantent :

E é é nous avons vu le morceau de viande,

E é é nous avons vu des boules de taro,

E é é nous avons vu des graines d'arachides,

E é é nous avons vu des boules de couscous

E é é nous avons vu la sauce jaune

Ces emplois anaphoriques renseignent suffisamment sur le chapelet d'objets, la qualité et la quantité de repas consommé dans le groupe par les dignitaires, d'où la justification des deux vers qui tonnent et résonnent comme un aveu de non renonciation :

Je montai jusqu'à la sortie

E é a yé a, é é a yé a, je ne pus m'en aller

La récurrence des syllabes qui marquent l'interjection trahissent l'état d'âme des performeuses : la joie, la gaité de faire partie intégrante du cercle. On peut le noter, les chants *Məso* sont effectivement des textes littéraires, puisque l'analyse a permis de voir qu'ils se dressent sur des outils rhétoriques qui permettent de marquer leur dimension



poétique. Dans l'ensemble, il s'agit des figures de répétition qui permettent non seulement de valoriser la danse, mais renseignent aussi sur le contenu du buffet en procédant soit par anaphore, litote ou métonymie. D'où une autoréférentialité, auto-présentation en termes de repas et de boisson dans et par le chant. Pour Philippe Wahl (2010),

La stylistique pourrait se définir comme une linguistique appliquée aux discours plus ou moins spécialisés, littéraires ou non. Procédant d'un va-et-vient fécond entre théorie et observation, elle s'impose souvent de construire de nouveaux modèles, mieux adaptés aux objets de langage concrets qu'elle a l'ambition de décrire ; cette dimension empirique en fait une science du vivant textuel, d'une richesse sans cesse renouvelée.

Philippe Wahl (2010 : 12)

Ce point de la rédaction a permis de montrer que les chants *Maso* sont une véritable poésie orale qui est marquée du sceau de l'autoréférentialité. D'autant plus que cette danse est exécutée pendant ces circonstances bien précises, sa compréhension est davantage tributaire d'une analyse de la scène de danse.

### 3. Décryptage scénique des lieux d'exécution du *Maso*

Le chant fait partie intégrante de la littérature notamment orale. Elle a ceci de particulier qu'elle est le plus souvent exécutée par des groupes de danse et à partir de ce moment, revêt le sceau d'une performativité théâtrale dont l'analyse scénique ou de l'espace permet de comprendre les imbrications et le mode de fonctionnement. S'il est vrai au sujet du théâtre populaire « qu'aucun récit ne s'opère en marge des chronotopes, c'est-à-dire en dehors des données spatio-temporelles » (Pangop, 2009 : 65), il est tout aussi vrai au sujet des chants de danse que « tout récit se déroule toujours quelque part, dans un cadre à priori » (Pangop, *ibidem*). Ceci étant, la tâche qui nous incombe dans ce point de l'analyse est de procéder au décryptage du cadre d'exécution de la danse *Maso*, ce qu'il convient de qualifier d'analyse scénique. La scène est porteuse de messages. La disposition des acteurs et des spectateurs, le décor, le vestimentaire sont autant d'éléments qui consacrent à la danse *Maso*, une certaine identité et significativité et même de solennité. Nous parlerons des gestes dansés et de leurs qualités de mouvements, afin de rendre compte de leurs caractères expressifs. Des courants de pensée ont reconnu l'importance de la danse, comme fédératrice, éducatrice. S'interroger sur le type de sens opéré dans le mouvement dansé nous semble ouvrir une possible compréhension de la spécificité et de l'unité des différentes pratiques de la danse *Maso*. Il va s'agir de cerner les processus spécifiques de cette danse en tant qu'activité productrice de sens.

L'analyse qui va suivre s'appuie sur des images prises lors de la danse *Maso* exécutée sur la place du village Bamougoum en hommage à un membre décédé et celles prises sur la place du marché pendant le festival *Nekang pe Mungum* de 2021 (Cf. Annexe 2).

Considérons les images 15 et 11 (en annexe). La première, image 15, présente en plus des gerbes de fleurs et un bouquet de l'arbre de paix, un long objet sculpté appelé traditionnellement « machette/ lance », appartenant à la *Mafo*. Ces objets ont été déposés sur la tombe de la défunte à la veille des funérailles. L'arbre de paix est utilisé pour tout type de cérémonie, à la fois pour signifier le caractère réparateur ou paisible des circonstances, la noblesse des intentions de ceux qui les portent. L'arbre de paix bénit tout. Sur l'image 11, on voit une femme vêtue en tissu *ndop*<sup>2</sup>, tenant une tige d'arbre de paix et la « machette/

<sup>2</sup> Tissu traditionnel très prisé et respecté dans l'espace Grass Field de l'Ouest Cameroun.

lance ». Si tant est que la sémiologie est l'étude du langage, le décodage des mots et des expressions, alors on peut se permettre un décodage de ces différents éléments qui, au-delà d'être de simples objets ou de plantes, sont véritablement des signes. On peut légitimement parvenir à la conclusion selon laquelle la symbiose du *ndop* et de la lance sont le symbole de la bravoure et de la puissance d'une personne qui recherche la paix. C'est à juste titre que Ferdinand de Saussure définissait la sémiologie comme la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale.

Par ailleurs, on observe une réelle mise en scène du respect d'un autre genre vis-à-vis des dignitaires. Les théoriciens et les praticiens de la danse considèrent comme vecteur d'expression dans le geste, la notion de « qualité de mouvement ». Les expressions corporelles non verbales contribuent à la communication, en particulier des intentions ou des émotions. Pour ce travail, nous allons nous intéresser aux gestes comme vecteurs d'expression. Les images 1 et 4 (en annexe) montrent clairement une femme qui sort de l'angle de simples spectateurs pour être actrice, à partir du moment où elle se courbe pour d'un geste des mains, nettoyer le passage des danseuses. Le plus souvent, en pays Bamiléké, lorsqu'on veut manifester du respect vis-à-vis d'une personne, les femmes ont l'habitude de se courber pour faire ce geste. Roland Barthes a alors raison lorsqu'il affirme que faire une analyse sémiologique, c'est voir du signe là où les autres voient des choses ; déjà que sur l'image 12, on aperçoit une plaque sur laquelle sont inscrits le nom de la danse en caractère d'imprimerie et au rouge, pour attirer davantage l'attention, le nom de la *Mafo* Mbougwong Coucke, détentrice de ladite confrérie, venue de l'Europe pour participer au festival culturel. Juste derrière la plaque, on aperçoit la *Mafo* M. Coucke avec tout l'arsenal vestimentaire qui sied à une dignitaire de son rang. Même le chef Supérieur Bamougoum, placé juste à côté d'elle, n'a pas tout l'arsenal vestimentaire farci d'objets traditionnels de haute facture (chapeau en plumes, queue de cheval, *ndop*), pour ne citer que ceux-ci, qu'arbore ladite *Mafo*. S'interroger sur le type de création de sens opéré dans le mouvement dansé, nous semble ouvrir une possible compréhension de la spécificité et de l'unité des différentes pratiques de la danse *Maso*. Comme on peut le remarquer, la danse *Maso* permet-elle de signifier ou de raconter quelque chose ? Les gestes corporels non-verbaux contribuent-ils à la communication, en particulier des intentions ou des émotions ? Ces gestes opèrent au travers de différents canaux de communication, tels que les expressions faciales, le regard, le geste, les postures, le contact. Comme l'affirme (Argyle, 1988). Puisqu'on parle de contact, ce lien est établi entre les spectateurs qui font généralement bain de foule pour observer, acclamer célébrer (voir images 2 et 9) et les actrices à partir d'un jeu centré sur le renvoi vers la foule, de la queue de cheval tenue par des dignitaires comme représenté sur les images 5 et 8 en annexe. Comme explicité plus haut, il ne s'agit pas de tierce queue de cheval, ce sont des queues d'une longueur considérable et de couleur blanche, du moins pour les reines et certaines femmes ayant atteint un certain seuil au sein de la confrérie. La queue, une fois de plus, est le signe non seulement de la richesse et de la royauté, mais aussi de la puissance. En les tenant, il y a justement des messages implicites qui sont transmis ; déjà que la lecture sémiologique consiste à observer, décrypter et analyser pour rendre compte des effets de sens, des connotés et des implicites présents dans la communication. Il part des signes de surface visibles par tous pour en faire émerger les significations latentes.

Marquons un temps d'arrêt pour dire qu'il s'agit d'un vrai moment de jeu, d'où la valeur ludique que l'on peut légitimement reconnaître à la danse *Maso*. Les images 3, 6 et 14 ressortent clairement cette dimension ludique qui est encore très significative sur l'image

6 puisqu'on voit le saut spectaculaire effectué par l'homme pour pouvoir attraper la queue de cheval lancée par une danseuse. Notons également que pour les cérémonies funèbres les danseuses s'habillent de manière simple, sans une tenue spécifique (images 2, 9, 10, 11) pourtant lors des cérémonies festives comme le festival, elles sont vêtues de tenues de la confrérie auxquelles s'ajoutent inéluctablement des accessoires traditionnels de haute gamme (images 12 et 13). Au demeurant, la danse *Maso* a ceci de particulier que son exécution s'apparente au théâtre ayant sensiblement les mêmes caractéristiques, à la seule différence que le récit dans ce cas correspond aux chants qui renseignent sur l'historique du groupe, ses repas, ses tenues, ses valeurs. Loin s'en faut, le lieu d'exécution est un vrai cadre de théâtre subdivisé en deux parties : l'espace des spectateurs qui, à un moment, deviennent des acteurs, et celui des actrices elles-mêmes qui sont les danseuses. Lorsque la danse atteint un point culminant, on observe une sorte de tourbillon de queue de cheval dans l'espace. Dans ce cadre scénique, on observe également un ensemble de gestes qu'on peut qualifier, au sens d'Umberto Eco, de kinésique puisqu'ils sont véritablement des « kinème », des unités minimales de signification. La danse *Maso* est une danse à part en raison du statut de ses chants, de la composition de ses aliments, du statut de ses membres, de la représentation de la scène de danse et de la gestualité qui accompagne les actrices et les spectateurs, des moments mêmes et des lieux d'exécution. On est en droit de se questionner sur les enjeux d'une telle danse dans un contexte de mondialisation où les cultures occidentales semblent phagocyter celles locales.

#### 4. La vision du monde ou les enjeux socioculturels de la danse et des chants *Maso*

Ce dernier point de la rédaction permet de sortir du texte pour faire ressortir une sorte de tracé idéologique de la danse et des chants *Maso* qui, et on l'a montré, se distinguent des autres tant sur la forme que dans le fond. C'est admettre qu'au sein des œuvres de l'esprit, fussent-elles écrites ou orales, se dissimule un implicite qui est non pas nécessairement l'idéologie, mais une manière de percevoir les sociétés dans lesquelles elles sont produites. La vision du monde désigne, en philosophie ou en psychologie sociale, l'ensemble des représentations métaphysiques, physiques et sociales qui orientent l'action des êtres humains. La combinaison de ces éléments traduit la perception de la réalité du monde qu'un individu ou le groupe peut avoir. Pour Lucien Goldmann cité par Tcheugneubi Monthé (2021 : 174), il s'agit de l'ensemble des « *aspirations, des sentiments et des idées qui réunit les membres d'un groupe* ». En d'autres termes, étudier une vision du monde pour ce qui est de la littérature, c'est déceler l'implicite de la combinaison des éléments qui s'incorporent dans le texte. Ainsi, le décryptage du corpus a permis de remarquer que les chants *Maso* ont un triple enjeu : l'affirmation féminine, la dénonciation des mauvaises pratiques, la retransmission des valeurs.

De prime abord, des chants *Maso* se dégage une affirmation féminine à nulle autre pareille. En effet, les études portant sur le genre dans leur ensemble, qu'ils s'agissent des travaux de Pierre Suzanne Eyenga Onana, de Marcelline Nnomo ou des plus classiques à l'instar de Pierre Bourdieu, ou de Spivak qui, dans l'ensemble, définissent et présentent les thématiques liées au genre du point de vue de la domination phallocratique ne ressortissent pas cette place prépondérante que la femme a occupée et occupe, notamment au sein des chefferies et de certaines de ses « sociétés secrètes ». A travers les chants *Maso*, on constate que la femme, en l'occurrence la *Mafo* detentriche de la confrérie *Maso*, de plus en plus, n'est plus, malgré les diktats de certains hommes, essentiellement subalterne. Sans manquer de

respect au sexe masculin, la femme semble avoir bien épousé les idées défendues par Simone De Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (Beauvoir, 1948). Elle s'impose et s'affirme dans et par le chant. Cette affirmation du soi féminin est clairement explicitée dans ce morceau choisi du chant 2 :

Le *Məso* a gagné le dehors. Que personne ne dorme.  
Il s'agit de *Məso* des femmes. Que personne ne dorme

Dans cet extrait, la femme donne des injonctions pour rappeler qu'elle est présente à partir du chant qui accompagne la danse *Məso*. Rappelons que le *Məso* est une danse exclusivement féminine à sa création. Cette supra affirmation féminine est davantage exprimée dans cet extrait : « *ce sont des femmes vêtues de ngwop (peau) et tenant le ləng (cheval). Que personne ne dorme* ». En réalité, dans la tradition africaine, le *ngwop*, la peau de panthère, n'est pas arborée par des anonymes. Tout comme la panthère est un animal redoutable et imposant, sa peau est le plus souvent l'apanage des personnes dont la personnalité traditionnelle s'impose. En rappelant qu'elles sont « vêtues de *ngwop* et tenant le *ləng* », Les performateures signifient directement qu'elles sont des reines et entant que telles, elles détiennent une parcelle de pouvoir traditionnel, celui que leur a confié le Fo au cours de l'adoubement ; ce pouvoir qui leur a été transféré, fait d'elles des porteuses d'une certaine puissance. Dormir serait faire montre d'une méconnaissance de ce que ces femmes, Mafo, valent pour le village. En fait, il s'agit des Mafo, des dames qui ont été anoblies et adouées par le Fo ; raison pour laquelle certaines parmi elles, comme on a pu le démontrer ci-dessus, ont des queues de cheval de couleur blanche, symbole de puissance. Une sémiologie de ce *ngwop* permet de comprendre que la valeur symbolique du point de vue de la communication est l'affirmation de la domination et des pouvoirs incarnés par les personnes qui l'arboent, de Par leur appartenance à la chefferie. Philippe Hamon (1984 : 104) précisait que « dans un texte, c'est certainement le personnage-sujet en tant qu'actant et patient, en tant que support anthropomorphe d'un certain nombre d'effets « sémantiques », qui sera le lieu privilégié de l'affleurement des idéologies et de leurs systèmes normatifs ». Pour l'auteur, la mise en scène du personnage permet de déceler une certaine perception de son auteur. Par ailleurs, les chants *Məso* sont ainsi perçus comme l'hymne de l'affirmation de la femme africaine réussi par un discours épideictique dont la teneur et la ferveur sont nettement au-dessus de la simple moyenne. Les chants *Məso* procèdent globalement des termes mélioratifs dont l'ultime dessein est de s'auto-valoriser et s'auto-légitimer dans une tendance de légitimation-invitation. Quand les performeuses chantent :

wo ooooooooo devant, derrière, que personne ne dorme  
E é é é é é, nous sommes vêtues de peau et tenons le cheval, que personne ne dorme  
Wo ooooooooo nous sommes en train de monter, que personne ne dorme  
E é é é é yé é qui que vous soyez, que personne ne dorme  
*Məso* a gagné le dehors, le *Məso* des femmes, que personne ne dorme.

Elles recommandent non seulement à tout individu de se tenir prêt pour les accueillir. On peut emprunter à André Patient Bokika (1991 : 91) pour qualifier ces chants de « discours d'accréditation et d'apologie ». Ce discours est d'autant plus épideictique, apologétique qu'on ne saurait, affirment-elles, « le minimiser », « le simplifier », pour parler du *Məso*, une confrérie qui procure bien de choses, parmi lesquelles l'ingrédient précieux, *gwang/* le sel de cuisine. Le refrain du chant en dit long :

Refrain : Yé gwang gwang é  
 A yé ha ha, je ne saurais le simplifier  
 Gwang gwang é gwang « *Pət Ngwop Məso*  
 Refrain : Yé gwang gwang é

L'importance du sel dans la vie des peuples n'est plus à démontrer. Cet ingrédient, dit-on, demeure le plus efficace des outils magiques, il purifie, il sacralise, il éloigne le mal. Dès lors, on pourrait qualifier ces chants Məso, cette œuvre de l'esprit, d'une merveilleuse alchimie, de belle aventure du langage de l'autorité de l'ordre littéraire et davantage culturel. Il faut percevoir ces chants comme un hymne de légitimation. En outre, puisqu'on parle de légitimation, elle se mesure aussi à l'échelle de certaines thématiques développées dans les chants Məso, ce qui permet d'embrayer sur le second enjeu qui est social. Si pour André Patient Bokika (1991 : 78), la légitimation peut se définir comme « un processus par lequel un législateur est autorisé à proclamer la validité d'un discours afin de le rendre recevable par l'institution intéressée par ce type de discours », alors les performeuses assument cette donnée de par le fait que leurs chants sont des textes de sensibilisation sur certaines données plus ou moins péjoratives de la société, notamment la calomnie. Le chant 3 est un discours textuel qui fustige le mouchardage. Il s'agit de la tendance à médire, à dénoncer dans le but de calomnier une tierce personne. Puisque les dignitaires Məso sont des reines, elles fustigent ce comportement dans un ton dénonciateur, comme on peut le remarquer dans cet extrait :

J'allais à la case « d'en bas » pour demander de l'huile, à mon arrivée, je vis que le mouchard y était déjà.  
 Vas-t-en avec le mouchardage é,  
 Eh mouchard, éloigne-toi rapidement de cette case.

En réalité, les performeuses appliquent simplement l'une des missions reconnues à la littérature orale africaine qui est celle de l'édification des masses. Pour Konan Yao (*Ibid.* : 30), « dans la société africaine traditionnelle, la gratuité de l'art ne se conçoit pas : toutes les occasions sont bonnes pour enseigner et éduquer ». Il prend ainsi à contrepied les théoriciens du Parnasse dont les figures de proue sont Théophile Gautier et Eugène Ionesco pour qui, l'art est un langage autonome sans signification autre que sa gratuité puisqu'« il n'y a de vraiment beau, que ce qui ne peut servir à rien »; dans la littérature, on n'envisage pas l'utilité, car pour ces derniers, tout ce qui est utile est laid. La littérature orale est par essence, un enseignement. C'est la raison pour laquelle on a souvent mis un point d'honneur sur la fonction didactique. On l'a vu, au-delà de la dénonciation de cette mauvaise pratique qu'est le mouchardage, les chants Məso enseignent sur la danse dans une logique de sauvegarde, de perpétuation des valeurs culturelles. Ils sont édifiants à plus d'un titre, d'où toute la portée et l'importance qu'il convient de leur reconnaître.

## Conclusion

Au total, il est important de retenir que la littérature orale africaine est un véritable moyen et un lieu d'expression des us et coutumes, des valeurs qui fondent et gouvernent la vie des peuples. L'oralité perçue comme forme de discours centrée sur la parole est un moyen capital et salutaire de transmission des données déterminantes pour la vie et la survie des différentes communautés si tant est que la culture c'est ce qui reste inhérente en l'Homme quand il aurait tout oublié. Ainsi, les chants de danse Məso exécutés aussi bien en

circonstances heureuses (festival) que pendant les occasions fâcheuses (deuils et funérailles) jouent un rôle important dans la préservation du patrimoine culturel Bamougoum et partant, camerounais dans la mesure où ils sont construits sur la base d'une autoréférentialité qui, substantiellement, décrivent la danse patrimoniale *Maso* en termes d'historique, d'acteurs, de mets et de boissons. La lecture stylistique a permis de se rendre à l'évidence que les chants de danse *Maso* sont de véritable poésie orale puisque les outils de style permettent pour ainsi dire, de produire des textes littéraires au sens premier du terme. L'analyse scénographique et actantielle a permis de montrer que les différents signes observés tant sur le décor de la scène que sur les personnages, se dressent sur les éléments culturels porteurs de sens, en l'occurrence une tenue de circonstance, des peaux et des queues symboles de pouvoir, de bravoure et de puissance des dignitaires. Pris sous cet angle, ils sont un hymne de légitimation-valorisation non seulement de la danse *Maso* elle-même, mais davantage de la femme en tant qu'entité sociale qui, désormais, se sent plus proche de l'homme dont elle est la côte. D'où le rappel fait à ce dernier, à savoir que, pendant leur prestation, tout le monde, (homme et femme), doit rester éveillé afin de mieux vivre la scène. C'est aussi l'hymne de la dénonciation des mauvaises pratiques, ce qui concourt davantage à légitimer ladite danse à partir de ces chants qui sont un réel discours épideictique et apologique.

### Références bibliographiques

- Bokika, André Patient (1991), « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », in *Etudes littéraires*, Vol. 24, N°2, pp. 77 – 97.
- Bornand, Sandra, (2016), « Histoire d'une approche ethnolinguistique, pragmatique et énonciative de la littérature orale », in *Regards Scientifiques sur l'Afrique depuis les indépendances*, Berlin : De Boeck, pp. 111-124.
- Diakaridia Koné & N'golo Soro (2017), *De l'Altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine*, Paris : L'Harmattan.
- Dili Palai, Clément, (2015), *Oralité africaine : les enjeux contemporains d'une métamorphose*, Yaoundé : Clé.
- Hamon, Hamon Philippe, (1984), *Texte et idéologie*, Paris : PUF.
- Konan, Lambert, (2017), « littérature orale africaine et intégration sociale : l'exemple du conte », in *De l'altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine*, Paris : L'Harmattan.
- Lafont Robert & Gardes-Madray, (1976), *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris : Larousse.
- Pangop Kameni, Alain Cyr, (2009), *Rire des crises postcoloniales, le discours inter médiatique du théâtre comique camerounais et la fictionnalisation de la politique linguistique au Cameroun*, Berlin : lit Verlag Dr. W. Hopf.
- Pavis, Patrice (1976), *Problème de sémiologie théâtrale*, Québec : PUQ.
- Tcheho, Isaac-Célestin, (1984), *Littérature négro-africaine de langue française*, Rabat : Ed. Laporte.
- Yaoudam, Elizabeth, (2017), « Dire et lire la littérature orale comme voie d'intégration communautaire », in *De l'altérité à la poétique du vivre ensemble dans la littérature africaine*, Paris : L'Harmattan.

### Annexes

#### 1- Corpus : Les chants de la danse *Maso*

##### Chant 1

{

Refrain (R1) : Etranglera les reines <sup>3</sup>

Refrain(R2) : Etranglera les notables

Chœur            Le gigot de viande  
1-            Je dis que le gigot de viande

Refrain : R1 : Etranglera les reines  
R2 : Etranglera les notables

Chœur            La calabasse d'huile  
2-            Je dis que la calabasse d'huile

Refrain : R1 : Etranglera les reines  
R2 : Etranglera les notables

Chœur            ta' ndula  
3-            Je dis que ta' ndula

Refrain : R1 : Etranglera les reines  
R2 : Etranglera les notables

Chœur            Le sac de sel  
4-            Je dis que le sac de sel

Refrain : R1 : Etranglera les reines  
R2 : Etranglera les notables

Chœur            Le gratuit  
5-            Je dis que le gratuit

Refrain : R1 : Etranglera les reines  
R2 : Etranglera les notables

## Chant 2 :

Refrain : Ta'a ya

### Couplets

- 1- *Maso* a gagné le dehors. Que personne ne dorme
- 2- Il s'agit de *Maso* des femmes. Que personne ne dorme
- 3- Ce sont des femmes vêtues de « *ngwop* » (peau) et tenant « le cheval »<sup>4</sup>. Que personne ne dorme
- 4- Que personne, mais alors que personne ne dorme
- 5- *Maso* a gagné le dehors. Que personne ne dorme
- 6- E é é é Yé, que personne ne dorme
- 7- E ta'a sah Fongang éh, que personne ne dorme
- 8- Wo o o o Dzakha Djuissi, que personne ne dorme
- 9- Wo o o o Mafo Tsinkou, que personne ne dorme
- 10- Yé e e e Mafo Yatcha, que personne ne dorme
- 11- Wo o o o Mbè Soh Naghu, que personne ne dorme
- 12- Que *Maso* a gagné l'extérieur, que personne ne dorme
- 13- E é é é yé é, que personne ne dorme
- 14- Que ce sont des femmes vêtues de « peau » et tenant le cheval, que personne ne dorme
- 15- Wo o o o devant, derrière, que personne ne dorme
- 16- E é é é yé é, nous sommes vêtues de peau et tenons le cheval, que personne ne dorme
- 17- Wo o o o wo yo, nous sommes en train de monter, que personne ne dorme
- 18- E é, é é, yé é qui que vous soyez, que personne ne dorme
- 19- *Maso* a gagné le dehors, le *Maso* des femmes, que personne ne dorme

<sup>3</sup> On a deux types de refrain, celui des reines/*Mafo* (R2), celui des femmes notables et des simples membres (R1)

<sup>4</sup> « Cheval » : il s'agit de la queue de cheval

### Chant 3

Ayé hé yé hé à yéé ayé héyéhé A yéé

1- J'allai à la case « d'en bas » pour demander de l'huile, à mon arrivée, je vis que le mouchard y était déjà.

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

2- Eh ! Va-t'en avec le mouchardage é

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

3- Je me rendis à la case « d'en bas » pour demander de l'huile, j'y retrouvai le mouchard

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

4- Eh ! mouchard, éloigne-toi rapidement de cette case

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

5- Eh ! je me rendis à la case « d'en bas » pour un entretien, je constatai que le mouchard m'y avait précédé

Refrain : A yé hé yé hé a yé é, a yé hé yé hé a yé é

### Chant 4

1- Le chef et son ministre avaient fondé le *Māso*

Refrain : Yé gwang gwang é

2- A yé ha ha, je ne saurais le simplifier

Refrain : Yé gwang gwang é

3- J'évoque Mafo Feugwong, que je ne peux pas le minimiser,

Refrain : Yé gwang gwang é

4- A yé ha ha, je ne saurais le simplifier,

Refrain : Yé gwang gwang é

5- J'évoque Mafo Matsing, que je ne saurais simplifier

Refrain : Yé gwang gwang é

6- E le chef et son ministre avaient fondé le *Māso*

Refrain : Yé gwang gwang é

7- E avec quoi pourrais-je minimiser le *Māso*

Refrain : Yé gwang gwang é

8- A yé ha, ha, je ne saurais le simplifier

Refrain : Yé gwang gwang é

9- Gwang gwang é gwang « *Pət Ngwop Māso*

Refrain : Yé gwang gwang é

### **Chant 5 :** Yé é *Māso* i, i, i, i

Tcheu Mafo Tsinkou

Tcheu Mafo Tchang

Tcheu Mafo Yatcha

Si ce n'est toi, qui d'autre voit le monde ?

C'est vous qui l'avez créé et c'est vous encore qui veillez dessus.

Nous sommes ici à Bamougoum au nom de « la chose du monde »<sup>5</sup>,

C'est le *Māso* de Mafo Tsinkou. Nous sommes ici au nom de Martalina Makako, dit Ma'a sah, femme de Fongang Makune.

Tcheu *Pət ngwoup* ! (bis)

Refrain : Je ne pus le minimiser

Couplets :

4- Eé yé éh, é é yé é (bis)

5- J'entendis « *Pət ngwop* »<sup>6</sup>

6- Je vis un gigot de viande,

7- Je vis « ta' ndula »

8- Je vis une bouteille de vin

<sup>5</sup> La chose du monde

<sup>6</sup> *Pət ngwop*



- 9- E é yé é, o o yo o
- 10- Je voulus m'en aller, mais une fois sortie, je ne pus le (faire) partir
- 11- E é a yé a, é, é, a yé é, j'évoque Mafo Makamte,
- 12- E é yé a yé a, é e a yé é, j'évoque Foe Moubè,
- 13- E é é notre (monde) confrérie o o o
- 14- E é nous avons vu le morceau de viande,
- 15- E é nous avons vu des boules de taro,
- 16- E é nous avons vu les graines d'arachide
- 17- E é nous avons vu des boules de couscous
- 18- E é nous avons vu la sauce jaune
- 19- Je montai jusqu'à la sortie
- 20- E é a yé a, é é a yé é, je ne pus m'en aller

2- Images de la danse *Maso*



IM13



IM-9



IM12



IM10



IM(6)



IM(5)



IM3



IM14



IM9



IM12



IM8



IM7



IM4



IM1



IM4



IM15



IM11