

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET
SCIENCES HUMAINES

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

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
LANGUE ET LITTÉRATURE

DÉPARTEMENT DE LANGUES
AFRICAINES ET LINGUISTIQUE



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, LETTERS AND
SOCIAL SCIENCES

POSTGRADUATE SCHOOL FOR
ARTS, LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH AND
TRAINING UNIT FOR LANGUAGES
AND LITERATURE

DEPARTMENT OF AFRICAN
LANGUAGES AND LINGUISTICS

**//MINKENG MÍ MBÓN// : DANSE RITUELLE
CHEZ LES MANGUISA DANS LA REGION
DU CENTRE-CAMEROUN.**

*Mémoire présenté et soutenu publiquement le 02 juillet 2024, en vue de l'obtention du
diplôme de Master en Langues et Cultures Camerounaises*

Spécialisation : *Langues et Cultures Camerounaises*

Option : *Anthropologie Culturelle*

Par

Carmen Lysette EKASSI

Licence en Langues et Cultures Camerounaises

Membres du Jury :

Président :	Paul ABOUNA	MC	Université de Yaoundé I
Rapporteur :	Exodus TIKERE MOFFOR	CC	Université de Yaoundé I
Examineur :	Alexandre NDJALLA	CC	Université de Yaoundé I

Année académique 2023- 2024



AVERTISSEMENT

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

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

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

À

- mon époux jean François Noah
- mes enfants
- ma feue mère asse marie Odile.

REMERCIEMENTS

Il nous revient d'adresser nos sincères remerciements et notre vive reconnaissance au docteur Exodus Tikere Moffor qui, en dépit des occupations a accepté de diriger notre travail. Il l'a fait avec dévouement, constance et méthode.

Notre gratitude va aussi à l'endroit de tous les enseignants du département des langues et cultures Camerounaises, ainsi qu'au département d'anthropologie, particulièrement au chef de Département Paul Abouna qui nous ont apporté des enseignements pertinents pour notre formation.

Nos enseignants du département d'anthropologie qui se tuent à la tâche quotidiennement en vue de nous dispenser le savoir. Il s'agit notamment des Professeurs Mbonji Edjenguèlè, Pr. Antoine Socpa, Pr. Luc Mebenga Tamba, Pr. Kum Awah, Pr. Pierre François Edongo Ntede, Pr. Deli Tize, Pr. Isaiah Afu, Pr. Lucy Fonjong ; les Docteurs Antang Yamo, Dr. Séraphin Balla Ndegue, Dr. Marcelle Ewolo Ngah, Dr. Germaine Ngah Eloundou, Dr. Alexandre Ndjalla, Dr. Evans Kah Ngha, Dr. Constantine Asahngwa et Dr. Célestin Ngoura de regrettée mémoire.

Nous aimerions d'avantage remercier le professeur Paul Abouna, chef de département d'anthropologie pour son accompagnement depuis pratiquement deux ans dans le cadre de la recherche et pour d'autres occasions académiques. Nous n'avions auparavant, jamais bénéficié d'un tel niveau d'encadrement. Avec une patience, une bienveillance, une disponibilité et une générosité inqualifiables. Il nous a accordé de pouvoir bénéficier, pendant toutes ces années, de ses précieux conseils, de ses critiques méticuleuses et de sa sereine attention, que nous ne cessons de louer par ailleurs. Malgré « la faiblesse de notre esprit », pour reprendre un philosophe, il nous a orienté jusqu'au dernier moment en lisant point par point nos écrits amateurs, en encadrant nos écritures et nos lectures pour leur doter de plus de rigueur et en nous aidant.

Nous tenons également toute notre reconnaissance à tous nos informateurs particulièrement à Ngaba Bella Marius ; Menye Noah Ngolo Judith, Fouda Thérèse pour leur disponibilité et leurs témoignages.

LISTE DES ABREVIATIONS, ACRONYMES ET SIGLES

➤ ABREVIATIONS ET SYMBOLES

%	:	Pourcent
Cf.	:	Confert
Dr.	:	Docteur
Km	:	Kilomètre
Pr.	:	Professeur
N°	:	Numéro

➤ ACRONYMES

AES-SONEL	:	Américain Energy Supply - Société Nationale d'Electricité
CES	:	Centre d'Etablissement Secondaire
CFC	:	Chemin de Fer du Cameroun
INC	:	Institut National de la Cartographie
PCD	:	Plan Communal de Développement
RCA	:	République Centrafricaine
RDPC	:	Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais
RGPH	:	Recensement Général de la Population et de l'Habitat
UGIC	:	University of Greenwich International College.
VIH	:	Virus Immuno Humain

➤ SIGLES

ASA	:	Annuaire Statistique du Cameroun
CETIC	:	Centre d'Etablissement Technique, Industriel et Commercial
CHRACERH	:	Centre Hospitalier de Recherche et d'application en Chirurgie Endoscopique et Reproduction Humaine.
ENEO	:	Energie Nouveau (neo)
ENIEG	:	Ecole Normale des Instituteurs de l'Enseignement Général
GIC	:	Groupement d'Initiative Commune
MEHPFAC	:	Musée Ethnographique et d'Histoire des Peuples de la Forêt d'Afrique Centrale
SIDA	:	Syndrome Immuno-Déficience Acquise
SIL	:	Société Internationale de Linguistique.

LEXIQUE

- **Npangos** : initié
- **Mvom** : récipiendaires
- **Ekekad** : la police
- **Nnom-Ngii** : le chef
- **Belo** : esclavages
- **Okpen Esam** : le cadavre du lièvre
- **Midzom Mi So'o** : arbre abattus sur le tunnel
- **Nysii** : tunnel
- **Assuzoa** : face de l'éléphant/la deuxième femme du chef
- **Mintsidan** : course/poursuite
- **Bikpa'a** : colliers
- **Enem Evul** : les feuilles de gombo
- **Nkeng** : le gong
- **Mbón** : les guerriers
- **Akeng so'o** : fête de la puberté
- **Etsa bile** : écrasement du bois
- **Efebe nden** : examen de la cour
- **Meyen mvomo** : revue des candidats
- **Nlag so'o** : la corne de l'antilope
- **Ndzom so'o** : le tronc d'arbre sur lequel étaient dessinés l'antilope, les chasseurs, les serpents, etc.
- **Ekpe dzom** : abattage du tronc d'arbre pour *dzom so'o*

- **Etsigi man** : coupure de branche de raphia
- **Elong esam** : contribution du temple
- **Ebege ndzom** : Portage du tronc d'arbre
- **Nsyean mbom** : Mets de rituel
- **Metong meso'o** : jugement du *so'o*
- **Mebil so'o** : attrapage du *so'o*
- **Song sí** : le tombeau sous la terre
- **Avong so'o** : la graisse du *so'o*
- **Abin esam** : le sac du temple
- **Nku mvom** : le licencié du rite
- **Mkpangos** : Le nouvel initié
- **Asuma** : front de l'éléphant
- **Mgbél** : sorcellerie
- **Ndutu** : malchance
- **Oyenga** : cri de joie
- **Ébin** : profane
- **Nsem** : la faute
- **Avus** : femme d'un compagnon
- **Azuzoa** : face de l'éléphant
- **Éssa so'o** : Le père du *so'o*
- **Obom** : pagne d'écorce
- **Étog** : marmite médicale
- **Dum** : le fromager
- **Akom** : le fraké
- **So'o atsin esong** : le *so'o* au pied du mensonge
- **Song sí** : Tombeau souterrain

LISTE DES ILLUSTRATIONS

I. CARTES

Carte 1 : Localisation de la Lékié sur la carte du Cameroun	18
Carte 2 : Localisation du Département de la Lékié sur la carte de la Région du Centre Cameroun	19
Carte 3 : Carte du Département de la Lékié	20

II. PHOTOS

Photo 1 : « Minkeng » La cloche	52
Photo 2 : Chorégraphie du <i>Minkeng mí mbón</i>	67
Photo 3 : Le joueur du <i>Minkeng mí mbón</i>	68
Photo 4 : Illustration du balancement pendant la danse du <i>Minkeng mí mbón</i>	69
Photo 5 : « <i>Minkeng</i> » : cloches	70
Photo 6: Disposition des danseurs.....	71
Photo 7 : « <i>Obóm</i> » Tissu traditionnel.....	72
Photo 8 : « <i>Kág</i> » Chasse-mouche	72
Photo 9 : « <i>ntzék</i> » Bracelet	73
Photo 10 : Colis « <i>nsek</i> ».....	73
Photo 11 : « <i>Wuúk</i> » Argile	74
Photo 12 : Chapeau « <i>ntòm</i> »	75
Photo 13 : Illustration du balancement pendant la danse du <i>Minkeng mí mbón</i>	76
Photo 14 : « <i>Ntsengue</i> » ou Feuilles de Gombo	81
Photo 15 : « <i>Nnám owondo</i> » ou Mets d'arachide.....	81

Photo 16 : « Minsoé owondo » Graines d'arachide	81
Photo 17 : « Ngoán » ou Pistache	78
Photo 18 : « Minsoé mingoán » Graines de pistache	82
Photo 19 : « Ebas é ngoán » Pâte de pistach Photo 20 : « Nkónngo ngoán » Mets de pistache.....	83
Photo 21 : « Mbòng » Manioc	80
Photo 22 : « Ikorò » Igname	80
Photo 23 : « Mekaba » Macabo.....	84
Photo 24 : « Mejók-medób » Palmier debout	80
Photo 25 : « aléng-si » Palmier couché	84
Photo 26 : « Mejók-melén » Vin de palme	85
Photo 27 : « Ndóng » Poivre de Guinée	85
Photo 28 : « Abél » Kola	86
Photo 29 : « Nkúl » : le tam-tam.....	90
Photos 30 : « Bedzem bikutsi » Les danseurs du Bikutsi.....	95

RÉSUMÉ

Dans notre mémoire de master 2 en LCC, option Anthropologie culturelle, il est question de présenter le //Minkeng mí mbón// : Danse rituelle chez les manguisa dans la région du Centre - Cameroun. Le problème qui se propose d'élucider se formule comme suit : La vie en pays manguisa est ponctuée par la pratique de la tradition et le respect des cultures. Il ressort donc que les danses rituelles ont une grande importance dans la vie des populations. Pour rétablir l'harmonie familiale, clanique ou sociale et absoudre le désordre social, la communauté manguisa a institué certains rites pour résoudre les maux qui minent les vivants à savoir : les rites de purifications, les rites de divination, les rites de confession, les rites de célébration des bravoures des jeunes soldats. De ce problème découle le questionnement suivant : Quelle est la signification culturelle du *Minkeng mí mbón* chez les manguisa ? Comment se passe la danse rituelle *Minkeng mí mbón* chez les manguisa ? Quelles sont les fonctions culturelles de cette danse rituelle dans la communauté manguisa ? La réponse à ces questions de recherches a été assujettie par un double procédé méthodologique à savoir : la recherche documentaire et la recherche de terrain. La première recherche nous a permis d'amasser 88 références et la seconde a été marquée par une enquête sur le terrain qui s'est déroulée dans trois (03) villages dans la communauté manguisa. Cette procédure nous a permis de parvenir aux résultats suivants : Les jeunes garçons ne s'intéressent plus à cette danse rituelle et par conséquent, cette danse qui est un héritage culturel très important pour le peuple manguisa risque de disparaître. Ensuite la société manguisa subit actuellement des changements dans le mode de vie en abandonnant la gestion de sa danse patrimoniale au profit des colonialistes qui ne sont pas d'accord avec sa tradition. Le *Minkeng mí mbón* est un véritable patrimoine immatériel des manguisa et peut être un outil de mobilisation, mais aussi et surtout un acteur de l'émergence du Cameroun. Cette danse rituelle permet de résoudre les problèmes qui minent la communauté manguisa et enfin le *Minkeng mí mbón* est une danse rituelle exécutée uniquement par les jeunes garçons, mais il y a toujours un ancien qui est maître initiateur.

Mots clés : *Minkeng*, *mbón*, Danse rituelle, Manguisa, Centre-Cameroun.

ABSTRACT

In our Master 2 memory in CCI, cultural anthropology option, it is a question of presenting the //Minkeng mí mbón//: ritual dance with manguisa in the center of the Center-Camenoun. The problem that proposes to elucidate is as follows: life in Country manguisa is punctuated by the practice of tradition and respect for cultures. It is therefore apparent that ritual dances are of great importance in the lives of people. To restore family harmony, clan or social and absolve the social disorder, the manguisa community has instituted some rites to resolve the evils that undermine the living, the rites of purifications, the rites of divination, the rites of confession, the celebration rites of the bravery of young soldiers. From this problem stems the following questioning: what is the cultural significance of *Minkeng Mí mbón* at manguisa? How is the ritual dance *Minkeng Mí mbón* at the manguisa? What are the cultural functions of this ritual dance in the mangrove community? The answer to these research questions has been subject to a dual methodological process namely: documentary research and field research. The first search has allowed us to amass 88 references and the second was marked by a field survey that took place in three (03) villages in the mangutary community. This procedure has allowed us to achieve the following results: the young boys are no longer interested in this ritual dance and therefore, this dance which is a very important cultural heritage for the mangrobound people may disappear. Then the Society mango is currently undergoing change in lifestyle by abandoning the management of its patrimonial dance for the benefit of the colonialists who do not agree with his tradition. The *Minkeng Mí mbón* is a true intangible heritage of manguts and can be a tool of mobilization, but also and especially an actor of the emergence of Cameroon. This ritual dance can solve the problems that undermine the manguna community and finally the *Minkeng Mí mbón* is a ritual dance performed only by young boys, but there is always an old who is master initiator.

Key words: *Minkeng*, *mbón*, ritual dance, mango, Center-Cameroon.

SOMMAIRE

AVERTISSEMENT

DÉDICACE

REMERCIEMENTS

LISTE DES ABREVIATIONS, ACRONYMES ET SIGLES

LEXIQUE

LISTE DES ILLUSTRATIONS

RÉSUMÉ

ABSTRACT

SOMMAIRE

INTRODUCTION

CHAPITRE I : LES MILIEUX PHYSIQUE ET HUMAIN DE LA RECHERCHE

**CHAPITRE II : REVUE DE LA LITTÉRATURE, CADRES THEORIQUE ET
CONCEPTUEL**

CHAPITRE III : HISTORIQUE DU MINKENG MÍ MBÓN

**CHAPITRE IV : ETHNOGRAPHIE DE //MINKENG MÍ MBÓN// CHEZ LES
MANGUISA**

**CHAPITRE V : LES FONCTIONS DU //MINKENG MÍ MBÓN// CHEZ LES
MANGUISA**

**CHAPITRE VI : SIGNIFICATION CULTURELLE DU //MINKENG MÍ MBÓN//
DANS LA SOCIOCULTURE MANGUISA**

CONCLUSION

SOURCES

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Notre étude porte sur une recherche universitaire, ce travail nous permettra de découvrir les origines et le rôle de la danse traditionnelle du *Minkeng mí mbón*. Cette partie nous amènera à présenter le contexte de la recherche, les raisons du choix du sujet, le problème de la recherche, la problématique, la question de la recherche, les hypothèses de recherche, le cadre méthodologique, la délimitation spatio-temporelle, ensuite les difficultés rencontrées et enfin présenter le plan de travail.

0.1. CONTEXTE DE LA RECHERCHE

L'une des caractéristiques de la politique coloniale est l'inscription d'une culture nouvelle au sein de la culture traditionnelle. Son impact dans les sociétés africaines est notable. Au Cameroun et en général dans la zone forestière en particulier. Chaque communauté humaine est perpétrée, soumise et régie par des activités artistiques endogènes. Ce qui relève des pratiques sociales à même de valoriser et de promouvoir la culture locale. Les beti-bulu-fang, en particulier les manguisa ont su mettre en place des mécanismes leur permettant de communiquer entre les hommes et entre les hommes et la nature. Ceci nous amène à dire que : chez les manguisa, il existe un rapport d'interrelation entre les art - culture - communication tel que le souligne Bingono Bingono (2013). L'artiste appartient à la société dans laquelle il vit. C'est lui qui livre au Monde et à la communauté le message dans divers aspects. L'artiste représente l'une des formes des activités fondamentales de l'esprit. Le temps aidant, les éléments fondamentaux de la culture traditionnelle africaine ont perdu leur valeur quand ils ne sont pas simplement tombés les oubliettes. Têl est le cas des danses traditionnelles Camerounaises en général, mais plus précisément celle de la grande communauté manguisa du Cameroun, qui pour la plupart, ont perdu leur essence première. C'est dans ce sens qu'Engelbert Mveng, en parlant des cultures et traditions en pays fang affirme :

La conversion des fang a en effet entraîné en grande partie la disparition de leur art. Pour les néophytes qu'ils étaient, cet art était mêlé à tout autres pratiques, à une mystique si trouble, que faute d'être suffisamment éclairé, et parfois même à l'intégration de leurs missionnaires, ils le rejetèrent comme partie intégrante de leur paganisme d'hier. Engelbert mveng, (1980)

C'est dire que l'identité culturelle propre aux populations de cette partie de notre pays qualifiée par les occidentaux d'obsoletes, se verra tout simplement altérée et de pigmentée par les éléments extérieurs à cette culture.

Autrefois, les danses traditionnelles Camerounaises : initiatique (rites), danse (gestes, pas et costumes particuliers) et musique (mélodies et instruments) étaient déterminantes dans les représentations de toutes les activités quotidiennes. Chaque cérémonie avait un pas de danse approprié. Elles sont la synthèse de tous les arts incluant loisir et divertissement. Les danses traditionnelles jadis étaient une école de vie et un rituel. De nos jours, les danses patrimoines manguisa sont avilies. Engelbert Mveng, *Histoire du Cameroun*, Tome1, CEPER, (1984, p.255). Tout comme nos langues Nationales, ces danses cherchent à retrouver leur originalité dans une société acculturée. C'est pour cette raison qu'il apparaît intéressant d'étudier les danses sur le thème : //Minkeng mí mbón//: Danse rituelle chez les manguisa du Centre-Cameroun.

La danse est un ensemble de mouvements du corps humain volontaires et rythmés par la musique. C'est un phénomène Universel immémorial qui varie dans ces formes. Les danses en Afrique sont généralement le fait de la communauté. Ces danses sont fréquemment liées à des cérémonies traditionnelles, telles que la célébration de la naissance, d'un mariage, l'intronisation d'un chef, ainsi que lors des rites de purifications.

0.2. RAISONS DU CHOIX DU SUJET

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

0.2.1. Raisons personnelles

Après plusieurs années de mes études primaires, secondaires et universitaire, je me suis rendue compte que je ne connaissais pas parler ma langue maternelle, ni ma culture. À la maison pour communiquer entre nous les enfants ou avec les parents, la langue utilisée était le français. Une fois que les parents ont commencé à nous amener chez la grand-mère au village, celle-ci a commencé à nous apprendre notre langue maternelle. Le soir après le repas, elle nous racontait les contes, les épopées et de fois elle nous amenait à faire des devinettes en langue maternelle. D'ailleurs c'est grâce à la grand-mère que je décide de faire langue et culture Nationale à l'école normale supérieure de Yaoundé 1. Après sa mort, je décide donc de continuer avec l'apprentissage des langues et cultures Nationales pour que notre identité culturelle ne disparaisse pas. Après la licence, je me suis rapproché du professeur Paul ABOUNA pour trouver un thème de recherche en vue de l'obtention Master 2 en langues et cultures Nationales

option Anthropologie culturelle. Parmi les dizaines de sujet proposé, un seul va retenir l'attention du professeur, d'où ce travail de recherche.

0.2.2. Raisons scientifiques

La raison scientifique qui a motivé le choix de ce thème est celle d'apporter notre contribution à la connaissance d'une histoire régionale en essayant d'enrichir les connaissances sur la culture Manguisa.

L'intérêt du sujet repose sur différents niveaux. D'abord il permet d'examiner la place de la danse rituelle chez les Manguisa ; ensuite, il permet de découvrir à travers sa chorégraphie les aspects indissociables à cet art à savoir la tenue traditionnelle, les instruments de musique, le chant et le message à travers les gestes corporels.

Le rôle de l'anthropologie étant de mettre en lumière tout ce qui est dans les ténèbres, notre travail de recherche se propose de découvrir ce qui est à l'origine du *Minkeng mí mbón* chez les Manguisa. Quels sont les acteurs de cette danse rituelle ? Dans quelles circonstances cette danse est-elle exécutée ? Quelle est sa place dans la culture Manguisa ?

0.3. PROBLÈME DE RECHERCHE

Le terme problème dans son sens premier désigne ce que l'on trouve projeté devant nous, c'est à dire qu'il renvoie dans un premier temps à quelque chose d'extérieure à la démarche cognitive du sujet, puisqu'il est d'abord posé là avant qu'il ne soit dans un deuxième temps intégré dans cette démarche cognitive. Alors le problème est ce qui est intempestivement et accidentellement posé là à notre insu et qui nous empêche d'avancer. Autrement dit, dans problème, il y a l'idée de blocage qui nous oblige à une recherche impérative de solution. Pour parler comme Mangalaza (2010, p.38), dans « problème », il y a cette idée d'un obstacle qui est posé au travers du chemin et qui semble compromettre le cours normal des choses. Où encore il y a cette idée d'une épreuve difficile dont la solution requière de la dextérité, de la présence d'esprit, de la ruse et du sens pratique. Dans ce cas de figure, l'investissement dans la recherche de solution est fonction du degré de compréhension de la nature et de l'ampleur du problème : plus le problème est complexe, plus il faut mobiliser ses ressources pour pouvoir le résoudre. Dans la socioculture Manguisa, il existe un moyen de restauration du bien-être humain et de l'ordre social, à travers la convocation des esprits et la communion avec les vivants, cela dans un lieu précis, ou un espace ouvert au public. Pour rétablir l'harmonie familiale, clanique ou

sociale et absoudre le désordre social, la communauté Manguisa a institué certains rites pour résoudre les maux qui minent les vivants. Il s'agit des rites de purification, divination et confession, mais aussi les rites pour célébrer la bravoure des jeunes garçons ayant bravés le rite du *so'o*, ou un chasseur ayant tué un animal féroce. Cette communauté faisait recours au danse rituelle du *Minkeng mí mbón* afin de communiquer avec les ancêtres afin de poser leurs doléances, soit leur remercier pour les biens faits dans leur vie. Cela s'est observé dans les chefferies bantous où les chefs de village organisaient les rites dans les forêts sacrées, les espaces sacrés. Les jeunes garçons allaient en brousse pendant une longue durée voir plus d'un an pour pratiquer le rite du *So'o* et à leur sortie, ils devenaient les jeunes guerriers et occupaient une place importante dans la société. Des Témoignages issus des informateurs laissent croire que cet esprit est d'une efficacité indiscutable, car à voir les jeunes guerriers, ils débordent d'une énergie qui laisse croire qu'ils ne sont plus comme nous.

Au contact de la culture occidentale, la communauté Manguisa abandonne progressivement le *Minkeng mí mbón* pour épouser les nouvelles institutions de la modernisation. Ainsi, nos villages Manguisa n'ont plus de guerriers, les jeunes garçons ne subissent plus le *so'o*, les esprits ne sont plus invoqués pour résoudre certains problèmes. Les traditions sont abandonnées au profit des églises chrétiennes et des mosquées. Cependant depuis des décennies, on observe une recrudescence d'abandon de ce rite par les groupes Manguisa. On note ici que malgré que ce rite soit essentiellement masculin, il existe aussi des rites essentiellement féminins chez les Manguisa à l'exemple du *Mevungu*. Bien que les prières soient faites à longueur de journée dans les églises et mosquées, il reste des situations d'échec et d'autres problèmes vitaux qui perdurent.

0.4. PROBLÉMATIQUE

Il convient tout d'abord de comprendre ce que c'est qu'une problématique de recherche. Pour Lawrence et Al (2005, p.11) ; par l'expression « problématique de recherche », on réfère généralement à l'ensemble des éléments formant le problème, à la structure d'informations dont la mise en relation engendre chez le chercheur un écart se traduisant par un effet de surprise ou de questionnement assez stimulant pour le motiver à faire une recherche. Dans problématique renferme l'ensemble des éléments du problème sous forme de questionnement simple. Il convient vde dire que : le *Minkeng mí mbon* fait partir des fondements de la vie humaine dans la culture. Selon Claude Lévi-Strauss (1926), l'anthropologie culturelle n'est autre chose que

« *étude de l'être humain et des sociétés humaines dans leur versant culturel* ». Notre travail est intitulé // *Minkeng mí mbón* //, « Danse rituelle » chez les Manguisa du centre Cameroun », le rite s'inscrit sur le champ de l'anthropologie culturelle. L'anthropologie culturelle est une science qui s'intéresse aux groupes humains quelles que soient leurs caractéristiques. Elle a pour objet d'étude tous les phénomènes sociaux qui requièrent une explication par les facteurs culturels. En effet, il s'agit de prendre en compte des enjeux socio-culturel importants.

Le débat autour de la danse rituelle du *Minkeng mí mbón* ne date pas d'aujourd'hui. Cette question a toujours été au cœur des débats concernant la disparition des us et coutumes mettant en jeu des acteurs aux intérêts divers, que ce soit les chercheurs, les détenteurs de ces savoirs. Ainsi plusieurs sphères de la société font remarquer l'importance des danses rituelles. Il est à reconnaître que le *Minkeng mí mbón* dans rituelle reste peu connu, peu pratiqué, peu valorisé, ce qui conduit fortement à la négligence et à la disparition de ce rite. Cette étude soulève donc un certain nombre d'interrogations auxquelles il est nécessaire d'apporter dans la mesure du possible la lumière. Posé dans les termes actuels, le problème de ramener aux interrogations suivantes :

Axé dans la thématique de l'écriture de l'histoire du peuple Manguisa à travers la danse et dans une optique préférentielle, dans le *Minkeng mí mbón* qui est une danse rituelle, on y retrouve une grande disponibilité des pratiques rituelles à savoir : l'esani, le *mevungu* et le *mikug*. Dès lors tenant compte de la place que la danse rituelle occupe dans les activités sociales et religieuses. Pendant des générations, la population manguisa a en effet développé une pratique culturelle qui est reconnue comme étant l'une des patrimoines culturels.

Un contemporain s'est intéressé au pratique culturelle et a montré depuis plus de deux décennies, la problématique de la pratique rituelle est au cœur des préoccupations moyennes des élites Africaines. Mais le constat démontre que les différentes opérations de la modernisation du secteur religieux n'ont fait qu'accentuer les tensions internes des sociétés en mettant un terme à certains rites. Le *Minkeng mí mbón* est une danse rituelle qui ressoud les problèmes de santé des populations, non seulement parce qu'elle lui fournit des règles à respecter dans la société, mais aussi parce qu'avec l'arrivée des colons, cette danse rituelle a subi beaucoup de changements.

Pour étayer notre propos, nous prenons appui sur un ensemble de questions de recherches, hypothèses de recherches et objectifs de recherches qui nous permettent de mieux présenter

l'état actuel de la prise en compte des pratiques rituelles chez les Manguisa. Pour interpréter, nous avons utilisé deux théories à savoir la théorie de l'épistémologie Africaine qui nous permet d'examiner le rôle du *Minkeng mí mbón*. Ensuite, la théorie anthropologique numerale qui nous permet de montrer la signification de cette danse à travers les chiffres. Notre but étant de comprendre comment la communauté manguisa pratique la danse.

0.5. QUESTIONS DE RECHERCHE

Notre investigation sera jalonnée par quelques questions de recherches devant servir de Pilot. Elles sont réparties ainsi qu'il suit : une question principale et trois (03) questions spécifiques.

0.5.1. Question principale

Quelle est la signification culturelle du *minkeng mí mbón* chez les Manguisa ?

0.5.2. Questions spécifiques

A partir de cette question centrale, nous avons trois questions spécifiques à savoir :

- Comment se passe la danse rituelle *minkeng mí mbón* ?
- Quelles sont les fonctions culturelles de la danse rituelle chez les Manguisa ?
- Quelle est la signification culturelle du *minkeng mí mbón* chez les Manguisa ?

0.6. HYPOTHÈSES DE RECHERCHE

Les hypothèses de recherche sont des idées provisoires issues de la descente sur le terrain des chercheurs. Le chercheur peut les maintenir ou les supprimer. Ainsi nous aurons droit à une hypothèse principale et trois hypothèses spécifiques.

0.6.1. Hypothèse principale

La danse du *Minkeng mí mbón* est une danse rituelle exécutée chez les Manguisa, elle reflète le mode de vie des Manguisa à travers une croyance qui leur est propre et qui l'entoure depuis des décennies.

0.6.2. Hypothèses spécifiques

De cette hypothèse centrale, découle trois (03) hypothèses spécifiques à savoir :

- La danse *Minkeng mí mbón* est pratiquée en plusieurs étapes (sortie du rite *So'o*) ;
- Cette danse joue plusieurs fonctions à savoir : sacrée, populaire et religieuse ;
- Plusieurs éléments sont significatifs et porteurs de symboles dans le rituel du *minkeng mí mbón* chez les Manguisa.

0.7. OBJECTIFS DE RECHERCHE

La parité numérique avec les deux précédentes parties nous oblige à avoir un objectif principal et trois objectifs spécifiques.

0.7.1. Objectif principal

Donner la signification culturelle du *minkeng mí mbón* chez les Manguisa.

0.7.2. Objectifs spécifiques

Nous notons trois objectifs spécifiques à savoir :

- Décrire la danse rituelle *minkeng mí mbón* ;
- Montrer les fonctions culturelles de la danse rituelle chez les Manguisa ;
- Présenter les éléments significatifs et porteurs de symboles dans le rituel du *minkeng mí mbón* chez les Manguisa.

0.8. CADRE METHODOLOGIQUE

La méthodologie renvoie à l'ensemble des méthodes, techniques et outils de recherche nécessaire à un chercheur pour bien mener son étude. Cette partie va d'articuler autour de la démarche procédurale que nous allons mener dans le cadre de notre investigation. En effet, du grec « méta » et « hados » qui signifie démarche, le terme méthodologie désigne « la voie à suivre par l'esprit humain pour décrire ou élaborer un discours cohérent, la vérité de l'objet et analyser » Mbonji Edjenguèlè (2005, p.11). En anthropologie, nous avons deux méthodes de terrain à savoir la méthode qualitative et la méthode quantitative. Nous avons choisi pour notre étude la méthode qualitative qui est une méthode qui nous permet de collecter les données qualitativement, elle nous fournit les résultats permettant d'apprécier la variabilité d'une information. Dans le cadre de notre étude, cette méthode nous permet de comprendre et d'expliquer un facteur social qui est la non valorisation des pratiques de la danse rituelle *Minkeng mi mbon* chez les manguisa. Nous mettons en exergue la méthode que nous avons

choisie dans le cadre de notre étude ainsi que les différentes étapes de la recherche à savoir la collecte des données, l'analyse et interprétation des données.

0.8.1. Collecte

Dans le cadre de notre étude, nous collectons les données à travers deux procédés : la recherche de terrain et la recherche documentaire. Mbonji Edjenguèlè (2005), indique d'ailleurs à cet effet que : « *l'anthropologie a une méthode propre, qui se veut une technique particulière pour approcher son objet, le décrire et dire ce qu'elle pense* ». Il ajoute dans le même sens en disant que : « *la manière d'aborder l'objet d'étude, le Chemin parcouru par l'esprit humain pour décrire ou élaborer un discours cohérent, la voie à suivre pour atteindre la vérité de l'objet à analyser* » Mbonji Edjenguèlè (2005, p.197.)

La méthode qualitative nous permet de collecter les données qualitativement pour notre sujet d'étude, nous aurons des résultats permettant d'apprécier la variabilité des informations et de recueils des données orales concernant notre sujet. Ainsi, nous allons utiliser des techniques et des outils pour recueillir les informations sur la pratique de la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa.

0.8.2. Recherche documentaire

La recherche documentaire selon Paul N'da (2007) « *permet de découvrir les ouvrages indispensables traités ainsi que les nouvelles publications et de faire le point sur l'existant* ». Elle s'est faite dans les bibliothèques et les musées dans la ville de Yaoundé à la période allant du 10 janvier 2024 au 08 avril 2024 de manière permanente quand le besoin se faisait sentir. La recherche documentaire est par conséquent, l'opération par laquelle nous allons recueillir les écrits pertinents à notre problème, les renseignements utiles de tous ordres : théoriques, méthodologiques. La recherche documentaire nous permet non seulement de regrouper les travaux qui ont été effectués sur notre thème, mais aussi de faire ressortir les éléments communs et les éléments divergents. Cette opération ne consiste pas à faire une simple juxtaposition de citations encore moins, une série de résumé, mais bien plus une analyse critique qui met en exergue les constantes et les contradictions, les études les plus pertinentes étant décrites plus en détail. Nous avons pu bénéficier d'une abondante bibliographique renfermant de nombreuses informations. Nous allons à travers les ouvrages, les articles, les rapports de recherche, les mémoires et les thèses, explorer le département de la lékié plus précisément la communauté

manguisa. Nous allons chercher à comprendre comment la pratique de la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa est perçue par les populations.

0.8.3. Collecte de données sur le terrain

C'est le processus par lequel le chercheur s'immerge dans son terrain de recherche ou au sein d'une communauté afin de cueillir le matériel nécessaire à la résolution du problème auquel il fait face. Les données primaires sont recueillies sur le terrain de recherche grâce aux techniques spécifiques. La collecte des données est ce moment où le chercheur extrait l'ensemble du matériau qui a constitué les données de premières mains ou primaires pour son étude. C'est le fait de collecter la parole ou les avis des acteurs sociaux. Pour Quivy et Campenhoudt (1995; p.185), la collecte des données est : « une opération qui consiste à recueillir ou rassembler concrètement les informations prescrites auprès des personnes ou l'échantillon », ce i établissant que nous sommes dans une recherche purement qualitative et ce, en fonction des types de données. Nous avons des données orales et des données iconographiques. Cette période a été marquée par la mise en pratique des méthodes techniques propres à l'anthropologie. Par conséquent, elle s'est déroulée pendant une période allant du 09 septembre 2023 au 19 février 2024 dans les villages Nkom1, Nkom2, Elésogué, au musée National et au musée Ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique centrale à Elig-essono.

0.8.3.1. Entretiens

L'entretien en science sociale « *est un procédé d'investigation scientifique, utilisant un processus de communication verbale pour recueillir des informations en relation avec le but fixé* » Grawitz (2001). L'entretien est est la conversation, l'échange verbal entre deux personnes à savoir un enquêteur et un enquêté, ceci à travers l'orale et les iconographiques. Les données orales sont généralement obtenues à partir de l'enregistrement ou de la prise des notes verbales rapportées par les informateurs. Les techniques qui nous serviront à collecter ce type de données sont : l'entretien structuré, direct, semi-direct, semi-structuré. Selon Pinto et Gravitz (1969), l'entretien désigne un « procédé d'investigation utilisant un processus de communication verbale, pour recueillir des informations en relation avec des objectifs fixés ». Pour Weil (2006, p.42), « la technique de l'entretien provoque une conversation réglée entre un enquêté et un enquêteur muni de consigne et le plus souvent d'un guide d'entretien ». C'est une technique qui engendre une séance de discussion entre un investigateur et un informateur autour d'un sujet ou d'un thème de recherche donné ; à partir de différents thèmes contenus dans le document

dénommé guide d'entretien. Rappelons ici que la collecte des données s'est effectuée en langue mangaise et transcrite en langue française. Quant aux données iconographiques, elles sont issues des enregistrements vidéos, des prises photographiques, des images pour ne citer que ceux-là. Les techniques qui nous ont permis de collecter ce type de données sont : l'observation directe et les prises d'image. Pendant notre étude de terrain, nous nous sommes entretenus avec vingt-une (21) personnes dans le but de collecter les données. Les entretiens avaient une durée comprise entre quinze (15) minutes à trente (30) minutes. Nous avons eu plus d'entretiens libres ce qui nous permet d'avoir des résultats plutôt intéressants dans l'ensemble. Pendant la transcription des opinions personnelles, nous avons fait le choix de ne pas mentionner les identités de nos sources. Par contre, les identités sont précisées lorsqu'il s'agit d'informations neutres et officielles.

0.8.3.2. Observation

Selon Laplantine (2010), le travail de l'ethnologue consiste notamment à s'imprégner des thèmes obsessionnels d'une société, de ses idéaux et de ses angoisses : « *l'ethnologue est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de culture qu'il étudie. Si, par exemple la société a des préoccupations religieuses, il doit lui-même prier avec ses hôtes* ». Les observations nous permettent de comprendre les faits de la vie quotidienne ou encore des éléments qui cristallisent les pratiques de la danse rituelle *Minkeng mí mbón*. L'observation directe permet au chercheur de faire une pénétration partielle en étude, de séjourner ponctuellement, afin d'observer les faits et gestes de la cible.

0.8.4. Analyse des données

L'enquête de terrain nous donne un nombre important de données. Ces données sont transcrites et le dépouillement est manuel. Nous avons utilisé l'analyse de contenu et l'analyse du discours. Bardin (1986) définit l'analyse du discours comme : « *Un ensemble de technique d'analyse des communications visant par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages à obtenir des indicateurs quantifiables ou non, permettant l'interférence de connaissances relatives aux différents messages.* »

Cette démarche vise à décomposer les faits, gestes et notions recueillies sur le terrain afin d'en extraire ce qui nous permet de mieux interpréter la réalité. Pour interpréter nos données, nous avons utilisé deux théories à savoir : la théorie de l'épistémologie Africaine et la théorie de l'anthropologie numérale (expliquer les théories).

0.9. INTERET DE L'ETUDE

Dans cette partie, il est question de présenter d'une part l'intérêt scientifique et d'autre part l'intérêt personnel.

0.9.1. Intérêt scientifique

Cette étude se veut une contribution d'abord anthropologie culturelle, car l'étude augmente notre compréhension sur la pratique de la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa. Notre étude permet aux individus d'en savoir plus sur les pratiques de cette danse rituelle tant au niveau de la description que de la forme, de limiter les propos non vérifiés, stéréotype et préjugé. Ce travail enrichit la littérature anthropologique des beti fang, il contribue également à la réflexion sur la conception et la gestion du temps. Les résultats de notre recherche sont ajoutés à la littérature déjà existante sur les pratiques de la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa dans la région du Centre-Cameroun, en Afrique et dans le monde. Enfin, l'étude permet de la mobilisation des outils anthropologiques dans le souci d'apporter notre contribution d'une histoire régionale en essayant d'enrichir les connaissances sur la danse rituelle Minkeng mi mbon. L'intérêt scientifique permet aussi d'examiner la place de la danse rituelle *Minkeng mi mbon* chez les manguisa, il permet également de découvrir à travers sa chorégraphie les aspects indissociables à cet art à savoir : la tenue traditionnelle, les instruments de musique, le chant et les messages à travers les gestes corporels. Bien qu'une partie des spécialistes prennent de plus en plus conscience de la dimension humaine de la conservation, la population humaine est encore considérée comme un problème pour la culture, davantage que comme une solution et les stratégies à mettre en œuvre pour surmonter ce problème sont encore loin de faire corps, Dumez et Al., (2014). Ainsi parce qu'elle s'intéresse depuis toujours aux relations que les hommes développent et entretiennent avec la culture, aux dynamiques sociales, politiques et économiques intrinsèquement liées aux pratiques culturelles, l'anthropologie apparaît comme une discipline essentielle à l'étude de la conservation.

0.9.2. Intérêt personnel

Cette étude se veut d'intérêt personnel, car le thème de recherche intitulé « //Minkeng mí mbón// « Danse rituelle » chez les Manguisa dans la région du centre-Cameroun » permet une introduction des cultures traditionnelles dans notre système éducatif. Avec cette insertion, les générations futures pourront bien connaître notre culture. Nous remercions déjà l'état du Cameroun qui a pris en considération les doléances de nos aînés pour mettre sur pied

l'apprentissage des langues et cultures Nationales tant au primaire qu'au secondaire, ainsi que dans nos grandes universités.

L'intérêt personnel se repose aussi sur le fait de connaître le rôle que jouent les danses patrimoines sur le système éducatif, la religion et le divertissement des peuples manguisa.

0.10. CONSIDERATION ETHNIQUE

Toutefois, nous allons expliquer le but de notre recherche aux enquêtés. Mettre l'informateur en confiance c'est -à-dire présenter le travail fait avec les informations, et dire aux enquêtés que nous assumons une totale confidentialité des informations reçues. Nous nous rassurerons qu'après notre enquête sur le terrain que leur confidentialité et leur protection en tant que participant restera dans l'anonymat. Nous leur rassurons que leur consentement est libre et éclairé, ainsi que le respect de la personne humaine est mis en valeur. Nous expliquons le but de notre recherche aux enquêtés afin que ceci nous aide. Nous avons fait notre recherche dans l'arrondissement de Sa'a, plus précisément dans les villages Nkom1 situé à 24 kilomètres de la ville de sa'a, Nkom2 situé à 32 kilomètres de sa'a et à Elésogué situé à 39 kilomètres de la ville de Sa'a. Cette zone est très enclavée, accès très difficile même sur moto. On compte le nombre de moto qui se rend par jour dans cette localité. Les populations de ces zones peuvent faire deux jours sans voir la voiture passée, ceux ci est dus aux mauvais états des routes.

Pour mener à bien notre étude, nous avons procédé à la délimitation de notre espace. Cet espace porte sur le centre plus précisément dans le département de la Lékié, arrondissement de Sa'a. Il est limité à l'Est par la commune de Batchenga, à l'ouest par la commune d'Ebebda, au Nord et au Nord-ouest par le fleuve Sanaga, au Sud par les communes de Monatélé et d'Obala. C'est dans cet espace qu'on retrouve les manguisa. Les Manguisa causent deux langues à savoir l'*Ati* et la langue Manguisa.

0.11. DIFFICULTES RENCONTREES

Parmi les difficultés rencontrées, aucune n'a été de nature à empêcher la réalisation de la présente étude. Nous pouvons cependant souligner quelques unes. Sur le terrain, nous avons été confronté aux difficultés liées à la langue *Ati*, car la plupart de nos informateurs sont des personnes ayant 60 ans et plus, ici nous avons affaire uniquement aux hommes. A ces difficultés, nous allons ajouter la modestie de nos moyens financiers. L'insuffisance des

documents spécialisés n'est pas à exclure, car plusieurs auteurs ont orienté leur recherche sur le patrimoine culturel immatériel. Nous notons l'entrave classique liée aux barrières linguistiques, à l'attitude de méfiance de la population locale face à toute présence étrangère, l'enclavement des routes, de même que l'éloignement des campements qui varie de deux à trois kilomètres, la rareté des informateurs pouvant nous apporter des meilleures données sur la danse rituelle *Minkeng mi mbon*, nous contactons également l'absence de l'intérêt de leurs descendants, la mauvaise conservation des documents iconographiques et écrits, la mauvaise conservation des archives a constitué un obstacle majeur de cette recherche.

0.12. PLAN DU TRAVAIL

Notre travail comporte une introduction, son corps est subdivisé en six chapitres et à la fin on a une conclusion.

Dans le premier chapitre intitulé : Les milieux physique et humain de la recherche, nous proposerons d'une part le milieu physique et d'autre part le milieu humain ainsi que leurs différents rapports.

Dans le deuxième chapitre de notre travail, nous présenterons la revue de la littérature ; ensuite, les cadres théorique et conceptuel. La revue de la littérature nous permettrait de mettre un accent sur la recension des écrits ayant un trait avec notre sujet ; ensuite, nous présenterons les théories et concepts clés de l'étude.

Le troisième chapitre présente l'historique du *Minkeng mí mbón* en mettant un accent sur la sémantique, son historique et toutes les étapes qui interviennent ladite danse rituelle.

Le quatrième chapitre présente l'ethnographie de la danse *Minkeng mí mbón* chez les Manguisa. Ici, nous aborderons d'abord la description de la danse ensuite, les acteurs qui interviennent et enfin, la chorégraphie de ladite danse.

Le cinquième chapitre quant à lui traite des fonctions du *Minkeng mí mbón* chez les Manguisa. Il s'agit précisément de la fonction sacrée, la fonction populaire et la fonction religieuse.

Le sixième chapitre enfin, présente la signification culturelle du *Minkeng mí mbón*, cela passe par la présentation du *Minkeng*, ensuite du *Mbón*, suivi du système d'énumération et la signification culturelle des couleurs adaptées lors de ladite danse.

**CHAPITRE I : MILIEUX PHYSIQUE ET HUMAIN DE LA
RECHERCHE**

Ce chapitre nous permettra de mieux connaître les milieux physiques et humains, deux milieux qui ont influencé notre recherche. Le milieu physique sera constitué du plan administratif et du plan démographique. Tandis que sur le plan humain l'accent sera mis sur la langue, le mode de vie des Manguisa et enfin présenter les toponymes.

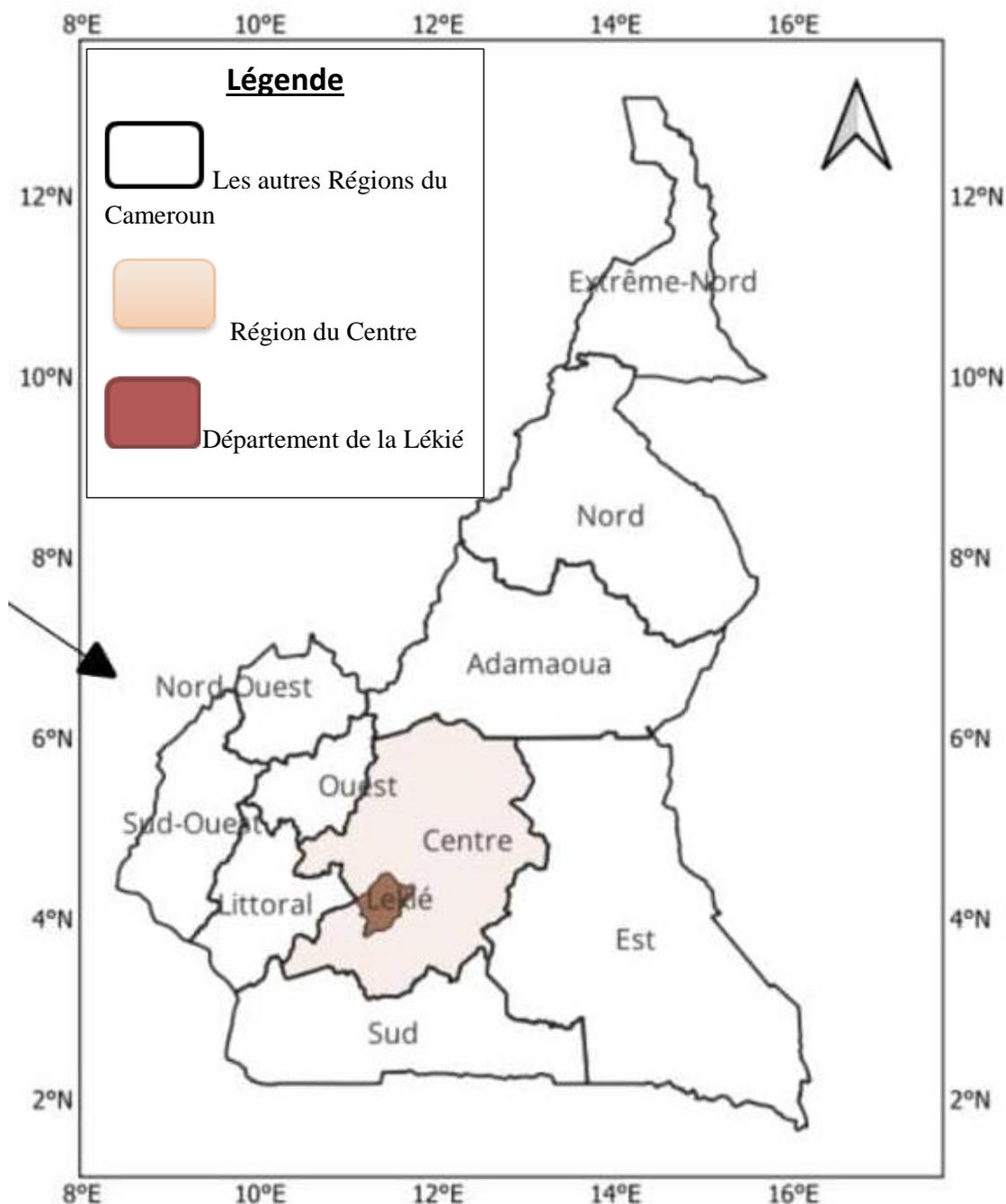
1.1. MILIEU PHYSIQUE

Le milieu physique désigne des conditions de vie particulières : la géographie, le milieu aquatique, milieu fluvial, milieu estuarien, milieu terrestre.... Dans notre cas, c'est le milieu géographique - terrestre qui nous intéresse le plus.

1.1.1. Plan géographique

Le Manguisa est une langue bantou, les Manguisa occupent deux arrondissements à savoir l'arrondissement de Sa'a et l'arrondissement d'Ebebda. Malgré le fait que les conditions socio-culturelles ont changé de nos jours comparativement à celle d'avant ; nous verrons sommairement au cours du développement de l'histoire du *Minkeng mí mbón* chez les Manguisa, les conditions géographiques qu'offrent leur environnement, ainsi que leur mode de vie.

Carte 1 : Localisation de la Lékié sur la carte du Cameroun



Source : Rarelibra, 2023, cité par Agoa Karen, 2023.

Les Manguisa sont voisins aux Eton. Les Eton constituent le grand groupe ethnique vivant dans la région du Centre au Cameroun, après les Ewondo. Les religions pratiquées sont le christianisme, les régions traditionnelles, l'islam. Dans le passé, les Eton étaient un peuple de guerriers. Les Eton sont constitués de plusieurs grandes familles, dont Abam, Mbogkani, Megnag'ra, Benyi mballa, Ipep, Essogo, Ingab, Bekaha, Imbembeng, Mbog nankwag,

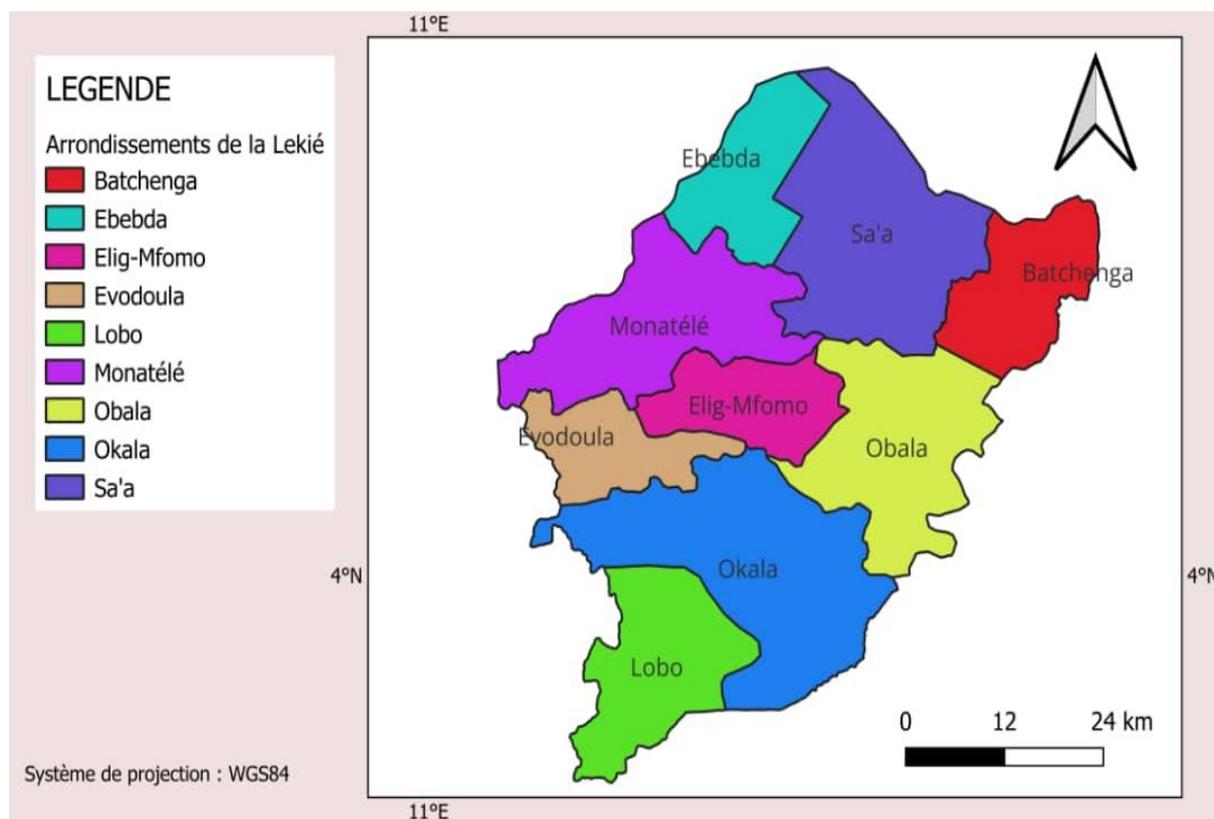
Beyidjolo, Indo, Isélé, Medoum..., etc. Toute relation intime entre membres d'une grande famille est considérée comme incestueuse. Étant donné que ces familles ne sont nullement identifiables par des noms ou des comportements particuliers, la règle d'or pour éviter tout acte incestueux consiste à demander ses origines les plus anciennes ou sa généalogie à tout être avec qui on entendait se lier d'amitié. La commune Eton fait partie du groupe que les Allemands appelèrent jadis par assimilation « jaune » pour désigner aussi bien les Eton, les Kóló (appelées par abus de langage Ewondo), les Bene que les Mvele. Contrairement à une étiquette qui leur colle à la peau depuis quelques décennies, les récits de voyage des premiers Allemands dans la région Eton située au Nord de Yaoundé reconnaissent leur hospitalité malgré les quelques attaques des caravanes signalées et surtout l'attentat mené nuitamment contre le gouverneur Allemand VON Puttkamer dans le village Minkama non loin d'Obala. Cet événement fait certainement partie de ceux ayant construit le mythe de la témérité du peuple Eton qui ne reculerait ni devant un adversaire, ni devant un danger quelconque. (Philippe Laburthe Tolra, 1976 :91)

Carte 2 : Localisation du Département de la Lékié sur la carte de la Région du Centre Cameroun



Source : Rarelibra, 2023, cité par Agoa Karen, 2023.

Carte 3 : Carte du Département de la Lékié



Source : Irma Awono (2022), cité par AGOA Karen (2023).

1.1.2. Plan administratif

Les Manguisa sont une population bantou du Cameroun vivant dans la région du centre, notamment dans le département de la Lékié, et les arrondissements de Sa'a et d'Ebebda.

L'arrondissement de Sa'a a été créé le 17 août 1952 par le décret numéro 537 du président de la république. Elle est limitée : à l'Est par la commune de Batchenga, à l'ouest par la commune d'Ebebda, au Nord et au Nord-ouest par le fleuve Sanaga, au Sud par les communes de Monatélé et d'Obala. La commune de Sa'a est située à 72 km de Yaoundé, cet arrondissement s'étend sur une superficie de 583,9km (source : carte administrative du Cameroun INC).

Cet arrondissement est situé à près de 28km de Monatélé chef-lieu du département de la Lékié, avec près de 62 km sur la route Nationale n° 4 et 10km sur l'ancienne route Yaoundé-Bafoussam. La commune a été créé par l'arrête n°537 du 17/08/1952 du haut-commissaire de la république française au Cameroun elle est dotée d'une mairie, sous-préfecture, d'un

commissariat et de police, d'une brigade d'une gendarmerie, d'un palais de justice. Il existe également quatre groupes scolaires publics, des écoles primaires. Privées a l'exemple du plus grand groupes (les papillons du magnificat) qui abrite également une école normales privées d'instituteurs de l'enseignement générale (ENIEG) depuis 2015 outre sa proprement dit et ses quartiers, la commune comprend les villages suivants : Ebogo-Minala, Ebogo, Edzen, Ekalan Minkoul, Elessogue, Elig Zogo, Essolmeyong, Koe, Kokoe, Lebamzip, Lekoube, Man Elone, Mbama, Mban, Mbassila, Mbazoa, Mbilmana, Mekimebado, Melik, Mendouga-Mokala, Mengama, Mengan, Messam, Momo, Ndong Elang, Ndovolo, Nkol Angoung, Nkol Djama, Nkol Ebassimbi, Nkol Bibak, Nko, Nkolmeyos, Nkolmgbana, Nkol Mvak, Nkol Ngok, Nkol Ngok, Nkol Ntsa, Nkol Nzomo, Nkol Ofoumbi, Nkol Ondogo, Nkol Onguene, Nkol Zoa, Nkol-Ebae, Nkollang, Nkol Evodo, Nkolmebanga, Nkol Mekok, Nkolmesseng, Nkolve, Nlong-Onambebe, Nlongzok, Nsan, Mendouga, Ntobo, Ntsa Ekang, Polo, Womkoa.

On note naissance de certaines personnalités dans cette ville à savoir :

- L'ancien archevêque de Yaoundé Mgr feu jean ZOA
- L'écrivain Séverin Cécile ABEGA
- L'écrivain Jean-claude AWONO
- Simon pierre BIKELE du protocole d'état à la république du Cameroun
- Le professeur jean marie KASIA, administrateur directeur général du CHRACERH, chirurgien de renom en chirurgie endoscopique
- Le professeur pierre ONGOLO ZOGO, médecin radiologiste de l'hôpital central de Yaoundé
- ESSIMI ZOBO Bernard, professeur de physique à l'université de yaoundé1
- Me MEDZO placide, avocat au barreau du Cameroun, chef supérieur des ENGAB
- Le consul du Cameroun en Italie Dominique AWONO ESSAMA
- Feu jean Bernard NDONGO ESOMBA, qui de son vivant était le président du groupe parlementaire RDPC à l'Assemblée Nationale
- Urbain OLANGUENA AWONO ex-ministre de la santé publique

- Jean de DIEU AYISSI chef de chaine de radio colombe
- Le professeur Léon Chantal AMBASSA, maitre de conférences à la faculté des sciences juridiques et politiques de l'université de Soa, ancien conseiller technique n°1 et inspecteur général n°1 au ministère des domaines, du cadastre et des affaires foncières

Le général de brigade Valère NKA, commandant de la cinquième région militaire interarmées.

La commune de Sa'a est constituée de cinq groupements qui sont :

- Engab
- Kouna-Odzob
- Lebamzip
- Nkolbogo
- Nkolmvack.

Et deux cantons à savoir : (Ebombo et Sa'a) qui ont toujours vécu en harmonie. La commune de Sa'a est le chef-lieu de l'arrondissement qui porte son nom et qui tire ce nom de son centre urbain. La ville de Sa'a quant à elle tire son nom du principal cour d'eau qui la traverse, la rivière « Sa'a Bock ». Les grands évènements qui ont marqué la commune sont :

- 1952 : Création de la commune de Sa'a
- Février 2008 : réalisation du PDC de Sa'a
- Mars 2008 : coaching sur la gestion patrimoniale et financière de la commune de Sa'a
- Août 2010 : évaluation des résultats de l'accompagnement de de la commune de Sa'a dans la gestion du patrimoine.

Le conseil municipal compte 41 conseillers dont sept (07) femmes et trente-quatre (34) hommes ; le maire est assisté de quatre (04) adjoints. Hors mis la situation éducative citée plus haut un accent est mis sur la situation sanitaire. Le secteur santé est organisé par le district de santé de la commune. La commune de Sa'a compte un hôpital de district et plus d'une dizaine de centres de santé publics et environ sept (07) structures privées. Plus une pharmacie. Toutes les formations disposent des ressources humaines et équipements limités. La lutte contre le

VIH/SIDA constitue une des priorités de la commune. C'est ainsi que les comités locaux luttent contre ce fléau ont été mis sur pied. Les maladies fréquentes dans la commune de Sa'a sont :

- Le paludisme
- La typhoïde
- La dysenterie
- Les IST/SIDA
- Le diabète
- L'hypertension artérielle
- La fièvre jaune ou hépatite B
- La rougeole
- La varicelle
- La rate
- Les rouges fesses chez les nourrissons.

La médecine traditionnelle est assez pratiquée par les populations de cette commune.

L'électricité n'est pas un problème pour les populations. Les principales d'énergie utilisées dans cette commune sont : le bois de chauffage, les bambous de raphia, les produits pétroliers et l'énergie électrique. Concernant l'électricité, la couverture des différents villages reste encore insuffisante. On y distingue par d'autre réseau le réseau d'ENEO (ancien AES SONEL) et quelques groupes électrogènes dans les ménages. Le régime hydrographique est dense et permanent. On distingue les fleuves et les cours d'eau. Les principaux cours d'eau sont :

- La Sanaga qui est le plus long fleuve du Cameroun avec 918 km
- La Ntso dans le groupement de Lebamzip (village d'Ebang) et d'autres nombreux cours d'eau.

1.1.3. Plan démographique

Sur le plan de la démographie, le nombre exact de locuteurs Eton est inconnu. Bien qu'une estimation de la SIL datant de 1982 avance le nombre de 300000 locuteurs, Bernard Delpech

parle plutôt de 400000 habitants en 1985 dans le département de la Lékié (superficie : 2989 km²). Le chiffre avancé par Bernard Delpech qui exclut les Eton forment 20% dans la capitale politique. Les Eton sont localisés dans le département de la Lékié, bon nombre sont répartis dans les départements voisins : Mfoundi, Mefou-et-Afamba, Mefou-et-Akono, Haute-Sansga, Mbam-et-Kim, Mbam-et-Inoubou, Nyong-et-Kelle, Sanaga-Maritime, du fait de la division administrative. Ainsi tous les Eton ne sont pas de la Lékié uniquement. Ce qui en fait l'un des plus grands groupes ethniques du Cameroun. Source (INS Cameroun).

La commune de Sa'a compte quatre-vingt-quatre (84) chefferies de 3^{ème} degré, donc cinq (05) qui constituent l'espace urbain, organisée en cinq (05) groupements et deux (02) cantons : Il s'agit des groupements de : Engab ; Kouna Odzolo ; Lebamzip ; Nkolbogo ; Nkolmvak et les cantons Ebombo et Sa'a, avec une densité de 105 habitants au km, les principales communautés présentes sont : les Eton et les Manguisa. On note par ailleurs une faible représentation des communautés Bassa, Bulu, Bamiléké, Ewondo, Sanaga et les expatriés que sont les Maliens et les Nigériens. La population de la commune de Sa'a est estimée à 53219 habitants environ selon les projections sur la base des résultats du troisième recensement général de la population et de l'habitat (RGPH) de 2005 ; avec un taux de croissance de 2,7% en 2010 de la population de l'arrondissement de Sa'a. D'après la collecte des données statistiques de terrain dans les villages, la population est estimée à 93.113 habitants en 2015. On note également 59 écoles primaires à savoir 47 écoles publiques et 12 écoles privées. 44 écoles maternelles d'où 32 écoles publiques et 12 écoles privées. Pour l'enseignement secondaire, on note 16 établissements à savoir 04 lycées d'enseignement général, 02 lycées techniques, 02 CETIC, 06 CES et collèges privés d'enseignement général et technique. Et enfin une école des infirmiers.

L'histoire de SA'A est étroitement liée à celle de deux groupes ethniques dont les ancêtres sont venus de la rive droite du fleuve Sanaga, à la suite des flux migratoires, il s'agit des Eton majoritaires et des Manguisa. Selon les anciens, l'histoire du nom de la ville dérive de « Sal » qui veut dire en langue locale partage ou division. « SAL » devenu Sa'a est donc le nom petit cours d'eau qui délimitait les zones d'influence Manguisa et Eton qui se disputaient l'actuel site de la ville.

Politiquement, les Eton ont eu le tout premier ministre, premier chef d'état du Cameroun autonome en personne de André-Marie Mbida dont l'un des fils dirige aujourd'hui le parti des démocrates camerounais (PCD) et dont le second retour au Cameroun donne des sueurs froides aux dirigeants actuels. Les Étions participèrent activement à la lutte pour l'indépendance du

Cameroun, le chef supérieur des Eton qui marqua profondément la politique fut NDZOMO Christophe. Osendé Afana, indépendantiste, membre influent de l'UPC et héros national était aussi Eton. Raphaël ONANA est un militaire de la seconde guerre mondiale, qui a combattu pour la France. Delpech (1985 : 263)

Aujourd'hui SA'A a une population qui avoisine les dix mille habitants. Après une période de dépression, la ville est aujourd'hui en pleine expansion.

1.2. MILIEU HUMAIN

Concernant le milieu humain, les ethnies majoritaires dans la localité sont les Eton et les Manguisa. Mais on compte de nombreux d'autres groupes identitaires venus différentes des régions du Cameroun. Les langues parlées sont l'ATi et le Manguisa. Mais, nous constatons que l'ATi est en train de disparaître. Le Manguisa est parlées dans 95% dans cet arrondissement.

1.2.1. Langue

Généralement assimilés aux Eton, ils parlent le Manguisa et l'ATI, deux langues bantu.

Il faut préciser que l'Ati est la langue jadis parlée par les Beti avec laquelle ils ont traversé la Sanaga. La langue Manguisa autrefois divisées en trois groupes, les beti (Beny Abéga ; Benyi Nko et les Ossoko), les Betchewa (groupe proche des Yambassa) et les Menyoktu sont aujourd'hui mélangés. Le Manguisa parlé ce jour serait l'ancienne langue du groupe Menyoktu, le groupe Betchewa ayant sa langue qui le différencie ce jour. La langue du groupe beti chez les Manguisa était l'Ati encore appelé Leti. On dit d'ailleurs chez les Manguisa que « le beti parle le Leti ».

On note également la présence de la langue njowi ,langue parlée par le peuple manguisa situé dans les localité de SA'A région du centre au Cameroun précisément dans le département de la Lékié ,suit desormais le processus de mise en valeur et de développement des langues .C' est le collègue Bullier à nkolmebanga ,un village proche de la ville de SA'A qui a été choisi comme lieu pour abriter la cérémonie de présentation des résultats du travail effectué par les comité de langue manguisa sur la langue maternelle le njowi.Pour cete première étape du processus de développement de la langue njowi par les locuteurs.Les invités étaient :les autorités traditionnelles et religieuses, les membres du comités de langue MANGUISA ; les populations villageois ; les linguistes de la SIL Cameroun.

Le Ndjowi ou la langue Manguisa est parlée dans les localités suivantes à savoir : Ebebda, Sa'a, Ebomzoud, Nkolmebanga, Nkol Ebassimbi, Nkol Ndzomo, Kokoe, Ndongelang, Nkol Ebouma, Eyene, Nkol Esono, Momo, Nkol Mgbana ...etc. Toutes ces localités sont situées dans la région du centre, département de la Lékié.

L'Eton est une langue parlée dans la région du centre, département de la Lékié. Les Manguisa ont quelques différences phonétiques. Quand un Eton parle à un Manguisa, il n'a pas besoin de traduction. Ils se comprennent parfaitement. La différence est au niveau de l'accent, d'autres noms connus et noms dialectes de la langue Eton on peut citer ; Beyidzolo, Essele, Iton, Mvognangkok, Mvog-Nangkok, Mvog-Namnye.

L'ETON est parlé dans les localités telles que : Evodoula, Lobo, Okola, Monatele, Obala, Elig-Mfomo, Batchenga, Leboudi, Ngoya, Emana, Nkol Esong, Nkolondom, Olembe, Nkolmelen. Sans toutefois oublier la langue Tuki qui est parlée par certaines populations de cette localité.

1.2.2. Mode de vie

Le peuple Manguisa est un peuple qui respecte la division administrative. On retrouvait à la tête de chaque grand groupe un chef. LE chef supérieur des Manguisa était Zogo Fouda Ngonon appelé en Manguisa : Zoa Pouda Ngonon né vers 1865 et décédé le jeudi 16 novembre 1926, celui-ci était polygame et possédait 816 femmes. L'homme Manguisa vit dans la polygamie, comme tout bon beti avoir plusieurs femmes et beaucoup d'enfants. Beaucoup d'enfants chez les beti sont synonymes de richesses et d'une main d'œuvre qualifiée. Les Manguisa vivent de la chasse, de la pêche et de la cueillette. Ils cultivent le cacao, des ignames ; le manioc, le pistache les arachides, le sésame, etc. Grâce à leurs récoltes, ils vont au marché faire le troc pour entrer en possession des denrées rares tel que : les harengs, le poisson, la viande de bœuf, le savon, ..., etc. La nourriture préférée des Manguisa est les feuilles de gombo sans arachides, préparées avec la pulpe des noix et les aubergines appelées en langue Manguisa « ntchengué » Manguisa.

Les populations de la commune de Sa'a vivent des activités économiques telles que : la musique, la littérature, l'agriculture, l'élevage, le commerce, l'artisanat, la pêche et la chasse.

1.2.2.1. Musique

Sur le plan musical, le rythme traditionnel de la communauté Eton est le bikutsi. La naissance de l'émergence du bikutsi fit nettement reculer l'asiko bongo béton aux pas qui démarquaient clairement ce rythme de sa variété bassa. Une des personnes mondialement connues est Sally Nyolo, chanteuse notamment le Style bikutsi, et qui chante en langue Eton. A côté de cette icône, l'on pourrait citer nombreux de ces aînés tels : Olinga Gaston qui fit des merveilles dans les années 1970, Vincent Nguini, Epené Théodore alias Zamzibar qui fut le pilier du célèbre groupe camerounais les têtes brûlées. Pour ne citer que ceux-là.

1.2.2.2. Littérature

La littérature n'est pas en reste, comme la plupart des peuples de la forêt dont leurs cultures n'ont pas eu la chance d'être consignées par écrit par ses dépositaires, la littérature traditionnelle Eton est presque exclusivement orale. Les épopées telles que : Nden Bobo, Nomo Nga Awono ou même Ndzana Nga Zogo en sont quelques exemples. Sur le plan littéraire, il semble que la représentante de la Lékié au niveau international est Calixte Beyala. Discret mais présente sur la scène littéraire française, l'écrivain Eugène Ebodé a notamment publié aux éditions Gallimard une remarquable trilogie romanesque sur sa jeunesse Africaine qui le place parmi les plumes les plus affûtées. On peut encore citer Marcien Towa, Nkoa Atenga René philombé, Hubert Mono-Ndzana, Messe Atangana Phil. Il faut noter que jusqu'ici, il n'existe de texte littéraire ou non en langue Eton. Van De Velde (2008 :1)

1.2.2.3. Agriculture

L'agriculture est une activité économique dominante dans la commune. Les pratiques sont orientées vers les cultures vivrières, les cultures maraichères et les cultures pérennes.

L'agriculture vivrière qui absorbe une grande partie de la population active est une activité économique de grande importance. Les principales spéculations pratiquées dans le domaine des vivriers sont constituées du maïs, de manioc, de la banane, du macabo, de l'arachide, etc. L'agriculture maraichère est l'un des sources de revenus des populations des zones de marécage. Etant entendu qu'elle se pratique en toutes saisons et vient compléter les budgets des ménages. Les produits de cette activité sont le plus souvent : le piment, les poivrons, les tomates, les poireaux, le maïs, etc.

Les cultures pérennes sont dominées par le cacao, les arbres fruitiers (avocatiers, kolatiers, agrumes, etc). La forte demande des produits végétaux sélectionnés marque l'intérêt

des populations par des activités agricoles. L'utilisation des produits phytosanitaires et la gestion de la fertilité des sols sont peu maîtrisées. Toutefois la commune dispose de vastes superficies de terres cultivables.

De nombreux regroupements de producteurs (GIC, UGIC) existent dans la commune de SA'A. Ils sont très dynamiques et ont des domaines d'intervention très variés. Cependant ils sont confrontés à des problèmes d'organisation, de formation et surtout de l'insuffisance des moyens matériels et financiers pour se professionnaliser véritablement dans leur domaine de compétence ; les problèmes du secteur agricole sont jusqu'ici :

- Le vieillissement des sols ;
- Le détournement des cours d'eau pour la culture des maraichères ;
- Les difficultés d'acquisition des semences améliorées ;
- La mauvaise qualité des pistes rurales ;
- La baisse de la production agricole ;
- Le coût élevé des intrants.

1.2.2.4. Elevage

La commune dispose d'énormes potentialités pastorales. Toutefois la pratique de l'élevage est essentiellement traditionnelle et porte généralement sur le petit bétail (volaille, caprin, bovin) et ne concerne que les chefs de famille qui trouvent un moyen d'expression sociale. A côté de ces éleveurs professionnels, qui malgré tout, pratiquent encore des méthodes extensives fondées sur l'utilisation limitée des ressources naturelles.

1.2.2.5. Commerce

Les populations de la commune de Sa'a entretiennent des relations d'une part entre elles et d'autre part, avec les autres localités du pays, notamment avec la capitale politique. Il convient de signaler que la production vivrière et maraichère est abondante et variée dans la commune. Les produits vivriers et maraichers en provenance des différents villages de la commune sont les principaux produits commercialisés. Les tubercules et les produits maraichers sont les plus florissants et commercialisés du marché périodique de SA'A qui se tient tous les jeudis. Les vendeurs commencent à évacuer leurs produits dès mercredi soir. Ce marché périodique est le principal centre d'écoulement de cette production. Il existe cependant des contraintes qui font obstacles à l'expansion du commerce. Il s'agit de l'enclavement de

certaines localités de la commune du au mauvais état des routes, la mauvaise organisation et gestion des marchés. Les produits industriels vendus dans cette commune sont :

- Les produits de conserves (tomate, sardine, lait, chocolat, etc) ;
- Les produits alimentaires de première nécessité (riz, sel, huile, cube, etc) ;
- Les produits de quincaillerie (tôle, ciment, fer à béton, ...) ;
- Les intrants agricoles et pastoraux ;
- Les chaussures et les tissus ;
- Les boissons alcoolisée et hygiénique.

De plus, l'activité principale lucrative des Eton depuis la période coloniale Allemande est celle de la culture du cacao. Celle-ci a fait suite à l'éléphant dont les défenses prenaient le chemin de la côte Camerounaise où elles étaient vendues aux riverains, lesquels les revendaient à leur tour aux occidentaux. Un autre produit dont les Eton développèrent le commerce est le palmiste. Les légendes Eton laissent penser que le commerce du palmiste se poursuit jusqu'à une époque récente, puisqu'elles font cas de plusieurs accrochages entre les vendeurs de palmiste Eton et leurs hôtes dans la localité d'Edéa. La cacao-culture est actuellement rivalisée par les cultures maraîchères. La concurrence observée aujourd'hui entre la cacao-culture et d'autres cultures dans la Lékié est la résultante de la baisse des cours mondiaux des cultures de rente destinées exclusivement à l'exportation dans les années 1990. Les Eton se nourrissent essentiellement des tubercules telles que le manioc consommé sous différentes formes, le tarot, diverses sortes d'igname, la patate, de pommes de terre, etc. Mais aussi de la banane (plantain et douce). À côté de la vente des denrées alimentaires dans les marchés des villes environnantes. Les femmes Eton cultivent essentiellement des arachides à la houe sur des parcelles où prennent progressivement place d'autres plantes avant la récolte des arachides. Annuaire Statistique du Cameroun (2004).

1.2.2.6. Artisanat

Le secteur de l'artisanat est de type urbain, il regroupe les ateliers de soudure, de menuiserie, métallique, bois de studios de photographie de moulin à grains, etc. Les populations se concentrent aussi sur le tissage des paniers, des corbeilles et des albums photos en natte en se servant des bambous de chine ou du raphia. Lorsque ces activités sont biens encadrées, elles créent les emplois et améliorent le niveau des revenus des acteurs concernés.

Elles constituent également un vivier de ressources pour améliorer le niveau des finances communales.

1.2.2.7. Chasse

La faune peu variée est constituée essentiellement de bestiaux, ajoutée à la surveillance et le contrôle forestier de la chasse, fait que la chasse soit artisanale et que l'on note quelques activités clandestines.

1.2.2.8. Pêche

La pêche reste une activité très peu pratiquée dans cette commune. C'est surtout dans le fleuve Sanaga et certains cours d'eau assez important qu'on retrouve les pêcheurs.

1.2.3. Toponymes

On appelle toponyme la partie de l'onomastique qui étudie les noms des lieux, leur origine, leurs rapports avec la langue parlée actuellement ou avec les langues disparues. Nous pouvons donc citer :

1.2.3.1. Ossananga

Le nom Ossananga ou WAKI dont le singulier est UKI signifie par extension ceux qui habitent le long du fleuve Sanaga et Mbam. La Sanaga signifie « osoé Ananga » qui se traduit par la rivière de Ananga. L'histoire nous raconte que le nom actuel trouvera son origine lors de la traversée par les beti durant leur migration de l'Adamaoua vers le sud du pays. Le récit oral raconte que la traversée du fleuve se fit sur le dos d'un serpent géant par petits groupes, lorsque le dernier groupe se mit en file pour traverser à son tour, le septième de file blessa le serpent avec sa lance. L'animal s'enfonça dans le fleuve, noyant ceux qui se trouvaient sur son dos, les rescapés de ce dernier groupe qui ont pu atteindre la rive gauche formeraient les clans tels que : Mvog Bidzogo Mvama. Pour les Mevouma Olinga c'est l'un des rescapés nommé Ananga Sama qui fonde l'ethnie Eton, et donnerait son nom à ce grand fleuve qu'il venait de traverser.

Histoire ressortie dans l'œuvre « Eton et Manguisa de la Lékié au Mbam et Kim : jeux et enjeux fonciers », in cahiers d'outre-mer, nos 226-227 avril–septembre 2004 de Joseph Gabriel ELONG. Des nouveaux villages du département du Mbam et Kim dans la région du centre au Cameroun sont issus des migrations des populations rurales du département de la Lékié ; depuis une vingtaine d'années, l'acquisition de nouvelles terre pour les activités agricoles sur la rive gauche de la Sanaga est devenue un problème crucial pour la génération actuelle par suite des

densités de plus en plus élevée de la traversée de la Sanaga s'offre comme une opportunité pour les agriculteurs qui trouvent dans la rive droite du fleuve, région peu peuplée, de vastes espaces pour leurs activités agricoles. Ils s'installent soit temporairement ; soit définitivement en Mbam et Kim, ces villages des migrants dont les caractéristiques socio-économiques diffèrent de celles des villages des autochtones ont nettement modifié le paysage de l'habitat rural de ce département ; il présente en effet quelques spécificités en ce qui concerne l'autorité traditionnelle. Pour leur structuration, ces villages ont bénéficié d'interventions étatiques, paraétatiques, non gouvernementales et privées. Cet exemple montre que les migrations rurales ne sont pas seulement tournées, de nos jours, vers les centres urbains, mais aussi vers les zones rurales.

Cette histoire est aussi retracée dans l'œuvre de Joseph Ndzomo Molé « l'identité culturelle Eton, essai d'anthropo-philosophique sur le groupe Eton-Manguisa-Batchenga », qui retrace l'identité culturelle des principales composantes de la Lékié s'appuyant sur les théories de Kant, Descartes et Sartre, il cherche à trouver dans les mythes fondateurs des tribus une interprétation rationnelle empruntant à la psychanalyse. Au travers du mythe de la traversée de la Sanaga, on lie l'histoire d'une émigration-explosion, qui a fait naître les cultures Eton et Manguisa sur l'autre rive de la Sanaga.

Batomogne dans son ouvrage « livre légendes de la Sanaga » par une pièce théâtrale « Ngan Medja » l'auteur revient sur l'histoire du serpent géant qui aidait les voyageurs à traverser le fleuve et énumère les trois pèlerins qui étaient : les Eton, les Manguisa et les Niambassia guidés par le vieux Sanaga.

Didier Mbouda « l'histoire atypique des peuples Manguisa » Essai anthropologique d'une minorité ethnique du Cameroun qui nous présente la culture des peuples Manguisa, minoritairement dans la stratification sociolinguistique du Cameroun, ces peuples dynamiques et légendaires courageux ont connu un parcours migratoire atypique qui est resté longtemps dans le silence de l'histoire.

1.2.3.2. Ebebda

L'arrondissement d'Ebebda est occupé par deux ethnies principales : les Eton et les Manguisa. Ces derniers appartiennent à l'ethnie plus large des Beti qui regroupent de nombreuses autres ethnies. Ils seraient venus des hauts plateaux de l'Adamaoua depuis le Niger attirés par le commerce atlantique. Ils ont été pourchassés par les islamistes, peuple dirigé par

Ousmane Dan Fodio au 19^{ème} siècle. Les beti prirent la fuite. Et selon la légende ils traversèrent la Sanaga sur le dos du serpent géant « Ngan Medza » suite à une révolte contre les Wanguijio qui les avaient asservis en esclavage, les ETON se dispersèrent le long du fleuve et à l'intérieur des terres vers la montagne Koan à l'Est créant ainsi « Ebebda » qui signifie « le trou de la guerre » ou « tranchée ». Au terme d'une seconde guerre opposant les Manguisa aux Eton entre 1918 et 1924, les Manguisa s'imposèrent sur l'actuel territoire de l'arrondissement.

1.2.3.3. Sa'a

L'histoire de Sa'a est étroitement liée à celle de deux groupes ethniques dont les ancêtres sont venus de la rive droite du fleuve Sanaga ; à la suite des flux migratoires ; il s'agit des Eton et des Manguisa. Selon les historiens, le nom de la ville dériverait de « Sal » qui veut dire en langue locale partage ou division. « Sal » devenu Sa'a est le nom du petit cours d'eau qui délimitait les zones d'influence Manguisa et Eton qui se disputaient l'actuel site de la ville.

1.3. RAPPORT ENTRE LE MILIEU PHYSIQUE ET LE MILIEU HUMAIN

Le rapport entre le milieu physique et le milieu humain est que : Dans le milieu physique chez les Manguisa, l'accent est mis sur la carte administrative qui ressort parlées ; ainsi que leur mode de vie. Nous constatons que ces deux milieux sont compatibles car les deux milieux se complètent.

Chaque société humaine entretient avec le milieu des rapports qui sont fonction de son organisation sociale, ainsi que sur son écosystème.

Sur le plan physique, l'administration est bien structurée. Dans cette localité se trouve une mairie, une sous-préfecture, un commissariat, une gendarmerie, d'un palais de justice. Sur le plan démographique, les populations majoritaires sont les Eton et les Manguisa. La commune de Sa'a est située dans le département de la Lékié, région du centre, située à 72 km de Yaoundé, Typographie mars 2023. Sa'a à environ 120000 habitants en 2020, avec une densité de 207 hab/km², sa superficie est de 583,90 km².

Sur le plan humain, les habitants de cette localité parlent plusieurs langues à savoir l'Eton et le Manguisa. À cela s'ajoute les langues étrangères. Les populations se nourrissent et vivent des produits vivriers de la chasse la pêche et la cueillette.

La faune et la flore ont un très grand rôle à jouer dans le rituel du Minkeng mi mbon. Nous prenons par exemple l'eau, ce dernier est un élément très essentiel pour la préparation de la danse rituelle. si nous jetons un coup d'œil sur l'ensemble de la cérémonie rituelle les éléments de la faune tels les animaux et la flore tels que l'ensemble des herbes utilisées pour la danse rituelle. Dans le cadre de notre recherche, nous constatons que la faune et la flore sont indispensables.

Le milieu humain et physique étant indispensables, pour mieux mener ce travail, nous procéderons à la revue de la littérature des ouvrages nous permettant d'être plus explicite par rapport au contexte.

**CHAPITRE II : REVUE DE LA LITTÉRATURE, CADRES
THÉORIQUE ET CONCEPTUEL**

Ce chapitre nous conduira dans le cadre spécifique de la revue de la littérature, cadres théorique et conceptuel. Notons tout de même que la recherche est une activité scientifique et intellectuelle consistant à collecter, à analyser et à interpréter de façon systématique les données de terrain dans le but d'en résoudre un problème particulier. Dans cette partie, il sera question des données primaires ou données existantes, qui sont en effet des informations préalablement traitées par ceux qui nous ont précédées sur ledit sujet d'étude. Nous pouvons retrouver ces données contenues dans des documents, dans le cas précis de la recherche académique, il est question de la revue de la littérature. *C'est le fait de consulter, recenser des documents qui ont abordé le thème ou sujet sur lequel nous travaillons* (Oto'o, 2023 :59). Ainsi, il sera donc question pour nous de nous inspirer, de puiser dans le ruisseau des devanciers de la recherche pour pouvoir éviter de redire des choses qui auraient déjà été dites par le passé, c'est également le moment de relever les dits et non-dits, ce qui nous permettra d'innover.

2.1. REVUE DE LA LITTÉRATURE

La revue de la littérature se présente en effet comme l'inventaire systématique de tous les ouvrages, articles scientifiques et autres documents traitant d'un sujet de recherche spécifique. C'est dans cette optique que Quivy et Campenhoudt, (1995) au sujet d'une recherche affirmait que du moment où un chercheur commence un travail, il est fort probable que le sujet traité n'ait jamais été abordé par quelqu'un d'autre antérieurement, au moins en partie ou directement. Tout travail de recherche s'inscrit dans un continuum. Il sera donc important pour le chercheur de prendre connaissance des différents travaux antérieurs portant sur des objets ayant trait à la comparaison et étant explicite sur ce qui fait un rapprochement et la distinction de son travail. Dans ce travail nous optons en faveur d'une revue chronologique.

Nous avons distingué deux grandes sources écrites : La première regroupe les chercheurs qui n'accordent pas un intérêt particulier aux rythmes des danses traditionnelles, en faisant une description sur la typologie des rites et en mettant un accent sur les rituels dans la communauté manguisa.

E. Betobo Bokagne dans sa thèse de doctorat d'histoire intitulée : « Christianisme et croyance Africaine : processus d'un antagonisme historique (XV – XX^e s.) » nous fait ressortir dans le cinquième chapitre intitulé : mission cultivatrice, projet d'effacement culturel, l'enjeu de la domination culturelle européenne sur les cultures africaines. Dans cette étude il n'accorde pas un intérêt spécifique à la culture bantu.

G. Gouajeu Kameni dans son mémoire de DIPES 2 intitulé : « le patrimoine culturel Camerounais : identification et protection de 1960 et 2000 », fait une présentation du patrimoine culturel Camerounais selon une classification entre le patrimoine immatériel (langues, contes, mythes, légendes et danses traditionnelles). Il ne met un accent particulier sur les danses patrimoniales.

La deuxième catégorie comprend les travaux qui ont accordé une importance certaine de l'histoire de la musique et d'autres parmi ceux-ci, la thèse de Jean Pierre Ghomda intitulée : « le mvét, évolution, déclin et condition pour sa renaissance ». L'auteur nous présente le mvét comme un genre dynamique. Dans cette étude, il ne ressort pas le caractère rituel de cet instrument et son aspect ludique.

Joseph owona Ntsama quant à lui pose les bases de la réflexion sur l'interaction entre l'esthétique musicale et la littérature du mvét. Il ne s'attarde pas sur son aspect chorégraphique.

Maurice Akwa dans la première partie de son mémoire intitulé : « les transformations socio-économique des populations du sud Cameroun, le cas des bulu : 1884-1939 » présente en gros la situation sociopolitique et économique de cette région avant l'arrivée des colonisateurs. Il ne souligne pas l'aspect culturel en général et des danses en particulier. M. Berthaut retrace la vie des peuples fang avant la pénétration européenne, leur organisation sociopolitique, économique et culturelle. Il cite certaines de ces organisations comme partie intégrante de la vie des fang, mais, il n'en fait pas un centre de préoccupation.

À côté de ces sources écrites, nous avons procédé à la compilation des textes, ouvrages, revues et articles. Dans le souci de compléter nos informations, nous avons fait recours à certaines personnes ressources. Cette revue sommaire de la littérature consacrée à l'étude des danses traditionnelles montre que ce domaine reste encore insuffisamment exploré dans l'historiographie du Cameroun.

Jacques famé Ndongo au regard Africain sur la communication, part si constat selon lequel les éléments de communication de l'Afrique profonde ont été marginalisés au profit de ceux taxés de moderne, leurs études peuvent enrichir le patrimoine culturel et technique. L'auteur soulève le problème de la négligence de l'efficacité des accessoires de communication traditionnels. Pour répondre à ce problème, il commence par présenter les supports de la communication ; ensuite, il s'intéresse aux invariants de la communication Africaine

traditionnelle. Nous avons une double communication : Une pheno-communication et un crypto-communication réservée aux seuls initiés.

2.1.1. Typologie des rites

Marcel Mauss (1912 : p 148) a effectué une distinction de deux sortes de rites, les rites positifs et les rites négatifs. L'auteur nous explique l'impacte de ces deux rites au sein de notre culture. Nous devons souligner ici que les rites n'ont pas seulement les effets positifs, mais ils ont aussi des effets néfastes dans notre culture.

Les rites positifs sont ceux qui procurent le bien être aux divinités, et à la communauté ou l'individu. Pour Marcel Mauss, les rites positifs incluent la prière, l'offrande et le sacrifice. La prière est un rite positif du fait que, celui qui l'a formulé détient un souhait qu'il entend présenter aux divinités afin d'obtenir les effets escomptés. M'offrant est de sa part un acte de donation qui indique la volonté du donateur aux ancêtres ou mânes et de bénéficiaire de leur force vitale. Le sacrifice quant à lui est un rite de réparation, de restauration, et de restitution.

En outre le rite négatif est celui que l'on effectue à la suite d'une souillure qui affecte négativement l'individu. Les tabous sexuels par exemple sont l'ensemble des interdits sacralisés liés au sexe. Leur transgression est récompensée d'une punition et mérite une compensation. L'ascèse est aussi classée parmi les rites de négatifs par Marcel Mauss. Pour lui, le fait de privation est un acte négatif de torture du corps.

Émile Durkheim (1980: 146) effectue pour sa part une typologie des rites en trois catégories : les rites d'expiation, les rites de purification et les rites de protection. Les rites d'expiation sont des rites qui permettent au sujet de se débarrasser du joug qu'il porte et qui le baignent dans son échec. La maladie et le désarroi. Le rite de purification, c'est celle qui libère de l'impureté, l'individu se protège contre les mauvais esprits. Ce rite a pour but de construire une armure invisible protégeant ainsi l'individu qui l'accomplit.

Arnold Van Gennep (1969:148) dans une étude des rites a établi une stratification, un ordre structuré des rites de passage et d'initiation. Il comporte trois étapes qui sont : la séparation, la marginalisation et la résurrection. La séparation est la rupture avec le monde profane, c'est une mort symbolique. La marginalisation est effectuée dans un lieu sacré et l'on forme l'individu à un nouveau mode de vie. La résurrection quant à elle est une étape de sortie,

de l'accomplissement. Elle concerne un ensemble de rites post linéaires dans le but de permettre vune réinsertion de l'individu dans la société.

(À compléter)

2.1.2. Rituel

Concernant le rituel, nous dirons que la marge est difficile à établir entre le rite et le rituel car deux notions peuvent aller de pair. Toutefois, le rituel serait la mise en commun de plusieurs dans le cadre d'une structure qui se situe largement au-dessus du rite. En d'autres termes, il s'agit du processus par lequel nous allons expliciter respectivement sa définition.

Le rituel, d'après Daphné le Roux, se définit comme une célébrité associée à une religion. En ce sens, il est usuellement rapporté à son caractère sacré, ce qui revient de fait, à le concevoir comme une pratique singulière, fondamentalement séparée des activités quotidiennes ou ordinaires. Une telle définition présente alors le rituel comme un moment tout à fait particulier de la vie humaine : un moment où les individus sont mis en contact avec un principe sacré, divinité, esprits, puissance surnaturelles. En ce sens, le rite est un moment décisif de la vie sociale, où l'existence humaine acquiert un sens qui la dépasse, où est associé à la dimension purement instrumentale de l'action ou de l'activité humaine en générale, un sens symbolique et cosmologique. On trouve par exemple une telle compréhension du rituel chez l'historien des religions, Mircea Eliade, qui en fait un élément clé pour comprendre le caractère fondamentalement religieux de l'homme. À travers le rituel, il devient donc possible de penser un « *homo religiosus* », dont le mode d'existence ne saurait être le même que celui de l'homme à religieux : « *il est évident que sa vie possède une dimension de plus, elle n'est pas simplement humaine, elle est en même temps cosmique, puisqu'elle a une structure transhumance. On pourrait appeler une existence ouverte, car elle n'est pas limitée strictement au mode d'être de l'homme* » (Eliade 1965 :141). Le mode d'être de l'homme sans religion est pensé ici sur le mode de la limitation : les actions y sont cantonnées à leur sens physiologique et instrumental, parce que le rituel est le lieu de l'articulation de la vie humaine à un sens qui n'est pas, lui qu'humain, il participe à transformer le mode d'existence des hommes, la manière dont ils se rapportent à leur monde et à leurs pratiques. « *En réactualisant l'histoire sacrée, en imitant le comportement divin, l'homme s'installe et se maintient auprès des dieux, c'est à dire dans le réel et le significatif* » (Eliade 1965 : 182). La spécialité de l'humain, dans ce cadre et qui se manifeste notamment dans le rituel tient ainsi à ce qu'il ne se contente pas d'agir, il transforme la nature de son expérience ou de son vécu en lui ajoutant une signification, en les dotant d'un sens.

Une telle conception du rituel en fait, une activité tout à fait singulière, qui distingue la vie humaine de toute autre forme de vie, parce qu'elle se dépasse elle-même dans un contact avec le sacré. Analyser le rituel ainsi, c'est donc en faire le lieu de la transformation, de l'expression, et de la réactualisation d'une croyance et d'une foi qui touchent au sens de transhumain du monde et de l'action.

2.1.3. Limites et originalité du travail

Cette partie nous conduira à parler des orientations d'une part et l'originalité de notre travail d'autre part.

2.1.3.1. Choix et orientations

Les différents documents qui ont fait l'objet de la précédente partie, témoignent avec exactitude une existence impressionnante d'une littérature fournie dans le domaine des danses rituelles. A cet effet, les différents auteurs d'une manière ou d'une autre se sont déployés à éclairer l'opinion sur les questions liées à ce rituel et à ses modes d'expression.

Au regard de ces productions écrites, plusieurs indicateurs ou variables nous interpellent. En effet, il s'agit d'une part du temps et l'espace et d'autre part, de la discipline scientifique qui traite le sujet. La mise en commun de ces trois indicateurs, apporte une touche nouvelle à la réalisation de notre travail et oriente à nouveau le débat sur les questions de célébration de ces danses rituelles chez les Manguisa.

En parlant de l'indicateur temps, nous faisons allusion aux productions scientifiques antérieures dans un espace-temps bien précis sur la tradition du *Minkeng mí mbón* pour la communion avec les ancêtres. La littérature visitée nous renseigne ainsi sur les dates de publication, dont lesdites recherches ont été menées et produites. Cependant, il faut reconnaître que, cette thématique a longtemps fait l'objet d'exploitation scientifique, soit dans une ou plusieurs thématiques comme l'indique notre sujet. Ainsi, à travers cette brève lecture, nous allons nous focaliser sur les artefacts qui entourent la danse du *Minkeng mí mbón*.

Quant au lieu, il indique l'espace géographique où nous comptons domicilier notre recherche. Il est à cet égard important dans la mesure où la prise en compte d'un phénomène est compréhensible qu'à partir d'un lieu. Car, au même titre que la culture, les phénomènes sont également relatifs d'un point à un autre. Autrement dit, ce n'est pas parce que cette thématique

a fait l'objet d'une étude dans un lieu donné, qu'il ne peut plus en aucun cas se constituer en objet de recherche dans un autre lieu.

Se particularisant par la multitude de discipline, la science est en quête de nouveaux terrains, c'est pourquoi en tant que jeune chercheur en science anthropologique nous inscrivons ce sujet dans le champ de l'anthropologie culturelle. L'inscription à une analyse anthropologique, nous invite à contribuer, à l'évolution de celle-ci et à la découverte de nos cultures.

2.1.3.2. Originalité du travail

L'étude anthropologique sur les danses rituelles chez les manguisa constitue un dévoilement aussi bien un élargissement du corpus de connaissance dans cette communauté. Puisque la danse rituelle Minkeng mi mbon constitue le point focal de notre sujet, il y aurait dévoilement des différents types de danses rituelles suivis d'une lecture anthropologique laissant transparaître les figures géométriques et les chiffres qui renvoient à l'anthropologie numérale de la danse rituelle Minkeng mi mbon. Beaucoup d'aspects ont déjà été abordé sur les danses rituelles dans cette communauté. Dans le présent travail, nous voulons ressortir l'originalité de notre travail dans la communauté manguisa.

Dans le même ordre d'idée, le docteur et pharmacienne Fouda Bandolo Thérèse du musée Ethnographique et historique des peuples de la forêt d'Afrique centrale présente le *Minkeng mí mbón* comme des modifications, car elle est danse à tous les évènements. La matriarche nous fait savoir qu'elle a déjà eu à assister trois fois à la danse du *Minkeng mí mbón* à savoir

- La première fois c'était au musée national ;
- Deuxième fois au musée du 1er au 2 novembre 2017 pour rendre hommage traditionnel au regretté Pr. Philippe Laburthe TOLRA, prometteur de la culture Fang-beti ;
- Troisième fois au musée Ethnographique le 30/06/2019 lors de la visite de l'ambassadeur des États - Unis au Cameroun. La promotrice du musée et pharmacienne souligne que malgré cette modification de cette danse initiatique, il y a des aspects qui n'ont pas changé à savoir la stimulation de la mort de l'un des candidats pendant le rite du *so'o*, stimulation du tronc d'arbre porté par ceux-ci, stimulation faite avec les chasse mouche. La matriarche souligne ici que la danse du *Minkeng mí mbón* est en train de disparaître. Cette danse est vitalité et le peuple de la Lékié se reconnaît dans cette danse. La danse du *Minkeng mí mbón* était exécuté uniquement aux hommes parce que les

hommes qui est appelé à aller combattre pour protéger la famille et tout le village. Le garçon doit être physiquement fort.

De plus, nous avons eu à faire à des informateurs des différents âges. Le premier informateur est Tsala Jean âgé de 42 ans, le jeune homme était le neveu d'un danseur du *minkeng mí mbón*. Par la suite nous sommes allés à la rencontre Ngaba Marius, patriarche et danseur du *minkeng mí mbón*. Agé de 74 ans et résident à la chefferie de NKOM 1, et enfin par le docteur Fouda Thérèse une dame passionnée des arts et de la culture des peuples de la forêt.

Dans la chefferie Nkom l'une touche particulière est observée à travers cette danse rituelle *Minkeng mí mbón*. Nous observons que cette danse est de nos jours exécutée dans tous les évènements dans cette localité. On note ici que la danse est exécutée pendant l'arrivée du sous-préfet à la chefferie pendant les obsèques d'un danseur du *Minkeng Mí mbón*. Notre attention est retenue ici par les danseurs qui sont maquillés différemment. Ils ont *l'obóm*, mais pas de colis autour du corps n'est pas totalement couvert d'argile. Nous constatons ici que la danse du *Minkeng mí mbón* se veut moderne, car il est déjà inséré dans les danses comme l'Esani, et lorsque cette danse devient ludique, elle ne peut plus respecter plus les normes et se danse partout, peu importe l'événement. Voir image des danseurs de cette localité.

2.2. CADRE THÉORIQUE

L'expression cadre théorique es composé de deux mots qui sont cadre et théorie. Le premier renvoie à une délimitation, une construction faite par un individu, smun cadre est réalisé et fabriqué généralement pour qu'on y introduise quelque chose par exemple un diplôme dans le le cas d'un cadre photo, une image, une porte ou toute autre chose en fonction qui est planifié par l'architecte :

Le second est une construction d'idées et de concepts ayant l'ambition de rendre raison du réel de manière cohérente soit le fait d'une vision d'ensemble ou d'un paradigme au principe unificateur. Le cadre théorie renvoie de ce fait à : un construit et non un prêt de penser. Permettant au chercheur d'intégrer son problème dans les occupations d'une spécialité [...] C'est à dire qu'un chercheur a trouvé dans une théorie une spécialisation ou plusieurs qu'il formule dans ses propres mots e qui lui servira de clé de compréhension des données d'un problème (Mbonji Edjenguèlè op cit.15-16).

Le cadre théorique est une fabrication à partir des éléments théoriques existant, le nôtre est constitué des éléments issus de plusieurs théories qui sont: le principe de l'épistémologie Africaine et l'anthropologie numérale.

2.2.1. Principe de l'épistémologie Africaine

Les principes de l'épistémologie Africaine sont nombreux. Nous les avons extraits des cours d'ANT 241, intitulés épistémologie des sciences humaines et connaissances scientifiques : paradigmes positivistes et subjectivistes, des 09 et 20 novembre 2017, puis du 09 janvier 2018 dispensés par Mbonji Edjenguèlè à l'université de Yaoundé 1. Ces principes sont issus de son ouvrage intitulé : l'ethno-perspective ou la méthode du discours de l'ethno-Anthropologue culturelle, parue aux éditions de la presse universitaire de Yaoundé 1, en 2005. Dans cette myriade de principes Africains, nous prélevons quelques uns pour l'explication de notre sujet de recherche //Minkeng mi mbon// : danse rituelle chez les manguisa du Centre-Cameroun.

Partant de la définition type de la culture qui pose l'existence de de la connaissance dans toutes les cultures, nous pouvons dire à cet effet que les cultures africaines reposent sur un corps de connaissance comme partout ailleurs des autres civilisations dans le monde. À cet effet l'épistémologie négro-africaine se penche à fournir des connaissances purement Africaines, à les comprendre et à les expliquer. En d'autres termes, les principes de l'esprit Africaine adossent leur champ de réflexion sur les différentes conceptions des phénomènes africains sa « vision du monde » ou mieux son « être le monde ». Ses principes ont été développés et élaborés par une catégorie de penseurs Africains parmi lesquels : Dika Akwa Nya bonebéla (1985), Roumeguere - Eberhard (1986) et Mbondji Edjenguèlé (2001 / 2006) ces principes constituent des éléments de lecture ou d'entrée du sens des savoirs négro-africaines. Dans le cadre de cette étude, nous avons prélevé au total neuf principes que sont : le principe du multi-symbolisme, le principe d'actualisation / potentialisation, le principe de de pan-vie, le principe de complémentarité antagoniste, le principe du comme si, le principe de l'être soi et être autrui et le principe du micro-macro.

a) Principe du multi - symbolisme

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

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

Pour ce qui est de notre étude, nous verrons les différentes significations et les différentes fonctions que renferment l'instrument de musique et la chorégraphie du *Minkeng mí mbón* chez les manguisa.

b) Principe d'actualisation / potentialisation

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

c) Principe du pan - vie

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

d) Principe de complémentarité / antagoniste

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

e) Principe du comme si

Pour Mbonji Edjenguèlè (2001, pp.121 - 122), « *ce principe fait référence à la fluidité, l'élasticité, et la porosité ontologique. C'est la faculté de mise entre parenthèse d'un attribut pour faire jouer autre chose* ». Ici, il est question de montrer que l'instrument de musique est utilisé pour placer un certain nombre d'éléments.

f) Principe de l'être -soi et être autrui

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

g) Principe de du micro / macro

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

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

h) Le principe de plein-de-puissance.

Encore appelé principe de pléni -potentialité, il se rapporte à celui suivant lequel il y'a de la toute - puissance partout, mais de manière circonstancielle, situation elle périodique et cyclique.

i) La permanence de vie et de force.

Il met l'accent sur la continuité de la vie. L'enseignement qui ressort est que ma vie ne finit pas, elle peut changer de modalité. C'est ce que confirme Lavoisier lorsqu'il affirme que : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». De ce fait la mort n'est aucunement suppression, ni un terme de la vie mais plus qu'une continuité.

j) L'absence – présence

Ce principe enseigne que, une réalité peut arborer plusieurs modalités d'existence. En d'autres termes, le principe d'existence peut être continu ou discontinu, actualisé ou potentialisé. La potentialisation, la mise en l'attente ne signifie pas disparition, l'annihilation ou néantisation, mais plutôt une mise entre parenthèse de l'existence qui se prolonge ou se manifeste ailleurs pour élucider la participation des morts au cours des rituels qui se font dans leur résidence sacrée.

k) La théorie de la représentation sociale

La représentation sociale est ce par quoi un objet est présent à l'esprit. C'est l'action de rendre sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole ou d'un signe. En psychologie, c'est une perspective, une image mentale, dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène du monde dans lequel il vit le sujet. Le sujet peut être un individu ou un groupe social.

l) L'ethnanalyse

Encore appelé ethno- perspective, cette théorie se veut une méthode du discours ethnologique et anthropologique. Ce corps explicatif des phénomènes sociaux été élaboré par Mbonji Edjenguèlè (2005) et indique que la compréhension des faits sous l'égide d'une analyse suivant la trilogie contextualité, holiscité et endosémie. La contextualité est le fait pour le chercheur de « domilier les éléments à étudier, les institutions à analyser dans la socioculture qui les génère » de ce fait, tout fait social doit être décomposer en ses éléments constitutifs et expliquer dans les contextes socioculturels et spatio- temporel dans lesquels il est produit. C'est dans le contexte auquel les faits sociaux sont élaborés que se trouvent le sens, la signification et l'interprétation juste de ces phénomènes observés. L'holiscité encore nommé globalité est la deuxième composante de ce triptyque. C'est un possède qui permet la conception et la définition ethnographique de la culture comme totalité comprenant l'ensemble des institutions sociales en tant qu'elles sont interdépartementes et interconnectées, d'où l'affirmation de Mbonji Edjenguèlè) 2005, p.92) : « c'est donc un ensemble contenant l'histoire d'origine d'un peuple, son système de parenté, de mariage, ses croyances.... son traitement des maladies et de la mort, ses idées sur l'au- delà ».

Cette méthode nous est d'une nécessité irrésistible du fait qu'elle nous permettra de comprendre Minkeng mi mbon à travers le sens et la signification que lui confèrent la communauté Manguisa c'est -à-dire mieux appréhender cette danse rituelle selon le contexte dans lequel il est établi. Ce principe résume l'ethnométhodologie d'Harold Garfinkel, courant de pensée qui enseigne que l'individu d'une société agissent consciemment et donne un sens et signification à leurs actions. Elles permettent de résoudre leur problème de vie et de l'interpréter.

2.2.2. Théorie de l'anthropologie numérale sur le *Minkeng mí mbón*

Le *Minkeng mí mbón* fait intervenir le métal qui est le fer. Nous mettons d'abord un accent sur la cosmogonie beti -bulu-fang qui est aussi la cosmogonie manguisa. La dénomination beti-bulu-fang est une tri-répartition des peuples pour désigner le peuple Ogowé installé dans le courant du xixe siècle dans la vallée de la sanaga. Les beti sont un sous- groupe occidental, avec les tribus suivantes : Ewondo, Eton, manguisa, mbida-mbane, Evuzok. Les bulu sont un central avec les tribus suivantes : bulu, Zaman, yebekolo, résumé..... et les fang -beti sont : fang, meke, ntumu, mvae..... Cette cosmogonie est née à partir de l'oeuf de cuivre appelé : Aki Ngoss, qui est un métal. Cet oeuf de cuivre qui est divisé en deux à savoir les Ekang qui sont des hommes de fer et ont le secret de l'immortalité et ensuite les Ottu qui cherche à ravir le secret de l'immortalité des Ekang. Aki Ngoss étant rond comme le cercle, dans l'introduction à l'anthropologie numérale dans les cultures négro-africaines, Paul ABOUNA (2017, pp. 211-222), l'auteur nous montre que le chiffre qui remplace le cercle est 360° . Le nombre de danseurs du *Minkeng mí mbon* est donc inscrit dans le cercle. Dans la modélisation des cosmogonies négro-africaines, nous remarquons que les cosmogonies se présentent sur les modèles de représentations des formes numérales ou figurées. Le monde étant rond comme l'oeuf de cuivre : Aki Ngoss peut être remplacé par une figure géométrique appelée le cercle (0). La cosmogonie beti-bulu-fang a la forme d'un cercle. D'après Paul ABOUNA, l'invariant désigne ce qui se conserve dans une transformation physique ou mathématiques. C'est l'élément qui reste constant. L'invariant qui est le dénominateur commun des cosmogonies négro-africaines est illustré par le nombre de danseurs du *Minkeng mí mbón* qui est (09) et ceci s'obtient à partir de l'équation suivante : $8=9=0$. Le chiffre 9 que constitue le nombre de danseurs n'est pas au hasard, ce chiffre 9a une signification culturelle dans la communauté manguisa. ABOUNA démontre dont l'équation de la manière suivante :

a) $8 = 9$, la somme des nombres de un à huit égal à neuf : $(1+2+3+4+5+6+7+8) = 36$ et $3+6=9$

b) $9 = 0$ (cercle), $1/2$ du cercle= 180° et $1+8+0=9$

- $1/4$ du cercle = 90° et $9+0 = 9$
- $1/8$ du cercle = 45 et $4+5 = 9$
- $1/16$ du cercle = $22,5$ et $2+2+5 = 9$

- $1/32$ du cercle=11,25 et $1+1+2+5=9$ (et ainsi de suite)

Le chiffre 9 est le dieu des africains, le chiffre 9 symbolise alors la richesse, par exemple pour donner la vie la gestation dure 9 mois, pour le rituel du *Minkeng mi mbon*, nous avons 9 danseurs, pendant la cérémonie, on utilise 9 grains de Ndongo; nous remarquons aussi qu'après le décès d'un membre de la famille, il faut faire la neuvaine c'est à dire 9 jours. Pendant la danse rituelle *Minkeng mi mbon*, le chiffre 9 montre l'accomplissement du rituel, le signe de la plénitude et voir de la multiplication. Puisque le chiffre 9 renvoie à la multiplication, à l'abondance, alors Paul ABOUNA illustre ceci en démontrant que tout nombre multiplié par 9 donne 9 soit l'exemple :

- $1 \times 9 = 9$
- $2 \times 9 = 18$ et $1 + 8 = 9$
- $3 \times 9 = 27$ et $2 + 7 = 9$
- $4 \times 9 = 36$ et $3 + 6 = 9$
- $5 \times 9 = 45$ et $4 + 5 = 9$

La chorégraphie du *Minkeng mi mbon* trace la figure sinusoïde qui est soit un demi - cercle, chaque sinusoïde est égale à neuf (9). Dans les cosmogonies Africaines, l'élément premier de la création est le chiffre 9 (Ennéade), le chiffre 8 (Ogdoade), le serpent, l'oeuf, la spirale. Ces éléments primordiaux convergent tous vers une réalité unique : le chiffre 9 se trouve au centre du composé humain à l'origine du monde et au cœur des cultures négro-africaines, les systèmes numériques négro-africaines dans leurs constituants et dans leur ordonnancement, minent l'antatomie et la physiologie de la nature et de la culture. Le *Minkeng* est formé de deux cloches, le chiffre 2 montre la dualité, dans la cosmogonie Ekang, lorsque l'oeuf de cuivre s'est divisé en quatre, il a formé 8 couples.

2.3. CADRE CONCEPTUEL

Selon Pierrette Mogere (1979: 24) le concept organise la réalité étudiée au-delà des formes concrètes et multiples que ces phénomènes peuvent revêtir. Il crée un langage commun entre nous et les lecteurs « le concept suppose un degré de précision et de clarification supérieure à la notion qui désigne une image mentale assez floue ». Les concepts sont des mots

d'utilisation courante. Le cadre conceptuel nous permet donc de définir les mots clés de notre sujet de recherche et le sens que ces mots revêtent dans notre travail.

- **Minkeng** : désigne deux cloches. Le Minkeng est un ensemble de deux cloches reliées par un crochet.
- **Mbón** : c'est celui qui a survécu aux épreuves difficiles du so'o.
- **Danse rituelle** : la danse rituelle appartient à une catégorie sociale bien restreinte. Leur apprentissage nécessite des prédispositions personnelles et une initiation bien particulière qui peut durer trois à un an sous l'aide d'un maître d'initiation. C'est le cas de la danse rituelle *Minkeng mí mbón* chez les manguisa.
- **Rituel** : C'est la mise en commun de plusieurs rites dans le cadre d'une structure se situant largement au-dessus du rite, c'est -à-dire le processus par lequel les rites sont mis en place. C'est un ensemble de moyens magique et religieux par lequel l'homme essaie d'influencer les forces et les êtres surnaturels.
- **Manguisa** : c'est un peuple vivant dans la région du Centre, notamment dans le département de la Léké. On retrouve les manguisa dans les arrondissements de sa'a et d'ebabda. Les manguisa sont voisins des Eton et des sanaga. La langue parlée est le manguisa, dans certains villages manguisa les personnes plus âgées parlent l'Ati.
- **Le rite** :

Le rite vient du latin *ritus* qui signifie ordre prescrit. Il est désigné aussi bien des cérémonies, les prescrits. Il désigne aussi bien les cérémonies, les pratiques liées à des croyances se rattachant au sacré que de simples habitudes sociales, les us et les coutumes, c'est-à-dire des manières à agir qui se reproduisent avec une certaine invariabilité. C'est donc un cérémonial quelconque, un acte magique ayant pour objet d'orienter la force occulte vers une version déterminée.

Selon la définition de Claude Rivière (1995, p.128) le rite désigne un ensemble d'acte répétitif et codifié souvent solennel d'ordre verbal, gestuel et postural à forte charge symbolique, fondé sur la croyance en la force agissante d'êtres ou puissances sacrées, avec lesquels l'homme tente de communiquer, en vue d'obtenir un effet déterminé. L'accent est mis en Afrique surtout sur le côté pratique et utilitaire du rite. Le recours des individus aux procédés rituels est de

résoudre les problèmes qui menacent leur vie. Le rite peut avoir un effet fécondant ou purificateur des suites d'un mal ayant atteint un individu ou un groupe. Il protège l'individu contre les forces maléfiques. De telle manifestation font du rite un temps fort duquel s'organise l'ensemble du déploiement cérémonial, qui peut être alors qualifié de rituel.

/Minkeng/ désigne deux cloches. C'est un ensemble de deux cloches reliées par un crochet.

/Mbón/ c'est celui qui a survécu aux épreuves difficiles du so'o en forêt.

Le terme anthropologie symbolique est sans conteste, particulièrement imprécis et il est difficile de délimiter les autres ou les courants englobés. Cependant, il exprime une façon de faire l'anthropologie ainsi qu'une manière d'envisager certains problèmes et d'utiliser un style déterminé de méthodes anthropologiques. Le travail de terrain et ethnographie revêtent dans l'anthropologie symbolique une place centrale. L'empirisme est une expression courante parmi les chercheurs les plus représentatifs de la discipline. Il s'agit bien entendu d'un type d'empirisme caractéristique, différentiel, qui confère à la parole entendue un relief extraordinaire et qui met en lumière, lors de l'observation, l'action expressive et l'attention pour les phénomènes générateurs d'activité signifiante, à travers leur usage. Il s'agit par conséquent d'un travail de terrain dans lequel l'expérience de vie, l'empathie avec le sujet étudié et la recherche du sens sont extraordinairement valorisées. Les membres qui composent le groupe étudié sont traités essentiellement comme des sujets et occupent une place capitale dans le processus de recherche.

Un autre aspect doit être souligné : celui de l'intérêt pour l'épistémologie. L'anthropologie symbolique part généralement d'une connaissance approfondie de la gnoseologie contemporaine et il est conscient à chaque instant, de la nécessité d'être averti contre l'écueil du réalisme ingénu sur lequel butent si souvent de nombreux chercheurs des sciences sociales historiques. Le dialogue avec les sujets - objets d'étude devient aux yeux des anthropologues une leçon continue d'épistémologie et d'ontologie culturelle. Les différents thèmes qui sont abordés par l'intermédiaire de concepts clés et de symboles basiques sont découverts au cours du travail de terrain. Le dire et le faire des acteurs, souvent retranscrits dans le texte de l'anthropologue implique constamment la construction de nouvelles catégories qui se constituent en références théoriques. Il s'agit d'extraire les leçons d'épistémologie de la façon dont les interlocuteurs comprennent leur perception de la réalité.

Certains anthropologues ont considéré avec raison leur discipline comme ethnologie comparée. Sur la base de ces présupposés, l'anthropologie symbolique est profondément intéressée au cours du travail de terrain par l'élaboration d'une ontologie culturelle appropriée. Cette base épistémologique et son sens fortement critique mènent à la recherche un nouveau relief de la réalité susceptible de dépasser dès le premier instant, l'ingénuité de nos catégories, les stéréotypes vulgaires et les tentations d'une conception réifiante du monde.

Le point de vue de l'anthropologie symbolique et un point de vue sémiotique dans le sens où elle considère la culture comme un système d'artefacts dont la face physique est conventionnellement à la force signifiante et que cet usage de signes conventionnels est le résultat d'action assumées par les sujets qui s'engagent à titre d'agents sociaux dans les activités humaines, il ne peut y avoir le sens culturel. Le signe d'action ainsi défini doit être approprié à l'objectif communicatif d'une interaction qui se déroule dans un domaine de pratiques sociales, cet objectif étant ancré dans ces dispositions d'habitude des membres d'un groupe qui en usent. Dans cette perspective, le signe en tant que médium culturel s'identifie à ce qu'on fait coopérativement en y recouvrant par là en faisant perdurer le couplage structural spécifique à une zone de culturelle. C'est dans le signe que le savoir culturel se conserve et évolue d'une génération à une autre sur le mode de temporalité différent du temps physique. Bien que l'anthropologie symbolique ne renonce pas à l'existence d'universaux culturels, la diversité des langues et des cultures humaines le porte à un certain relativisme.

CHAPITRE III : HISTORIQUE DU *MINKENG MÍ MBÓN*

Le chapitre 2 étant la revue de la littérature, les cadres théoriques et conceptuels, il sera question pour nous à présent de présenter la sémantique et ensuite l'historique du *Minkeng mí mbón*.

3.1. SEMANTIQUE

La sémantique étant l'étude du sens, de la signification des signes, notamment dans le langage. Cette partie de notre recherche nous amènera à ressortir la signification du *minkeng* ainsi que son historique.

3.1.1. Définition

Le vocable Minkeng est composé de deux mots à savoir : Le préfixe "Mi " qui renvoient à la duplicité ou au pluriel quand il est mis devant un mot et au *Nkeng* qui signifie cloche. Il faut préciser ici que le "Nkeng" peut avoir un autre sens "parler clairement" qui signifie s'exprimer sans tournure, sans hésitation, d'où l'expression chez les manguisa "A tó kolo nkeng".

MINKENG : Renvoie donc aux cloches. C'est un instrument de musique traditionnelle fait à base du métal qui est le fer. Pour fabriquer la cloche, le soudeur se sert du fer ; le tonnelier va couper se souder les morceaux de fer en donnant la forme correspondante de cet instrument de musique. Cet instrument de musique ne se conserve pas à l'air libre de peur qu'il soit rouillé.

Photo 1 : « **Minkeng** » La cloche



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Mbón : premièrement le mot *Mbon* : *C'est celui qui a survécu à une épreuve d'initiation*. Il fallait donc être fort et léger pour affranchir l'étape du so'o lorsqu' on était guerrier pour devenir le "mbon".

Minkeng mí mbón : c'est une chorégraphie exécutée par les jeunes garçons ayant traversés les épreuves difficiles du rite du so'o en forêt avec bravoure. À la sortie du So'o, pour exprimer leurs joies, ils dansaient au rythme du *Minkeng mí mbón* ayant en tête un homme âgé qui est maître initiateur.

Danse rituelle qui se fait en forêt et dans la cour du village après des grands événements mystiques ou lorsqu'une grande bête était tuée en brousse. En sortant au village, il fallait manifester une grande joie en exécutant la danse rituelle *minkeng mí mbón*.

3.2. HISTORIQUE

L'histoire du *Minkeng mí mbón* nous amènera à mettre un accent sur son origine et les causes de cette danse rituelle.

3.2.1. Origine du *Minkeng mí mbón*

La danse rituelle du *Minkeng mí mbón* était exécutée après la sortie du rite du *So'o* qui est l'initiation et l'expiation des jeunes garçons de seize à vingt cinq ans environ. Le nom « *so'o* » désigne dans plusieurs dialectes Béti-fang un animal, une antilope huppée à ventre blanc avec une raie dorsale noire, un animal rapide, donc difficile à attraper. Ce nom indique également un rituel autrefois pratiqué par le Béti ; rituel expiatoire et initiatique, il désigne une force de la nature, puissante, qu'il faut apaiser par l'offrande d'une victime consentante proche du coupable. C'est pourquoi nous vous présentons comment les initiés dépècent et mangent vif l'animal qui se substitue au coupable. Sans que cet animal qui aura été drogué pendant longtemps à travers la nourriture qui est donnée, sans que cet animal ne crie. C'est le signe du son consentement. La danse du *Minkeng mí mbon* était exécutée si et seulement si les jeunes garçons avaient bravé le rite du *so'o*. Ce dernier est un rituel essentiellement masculin pratiqué en pays beti qui recouvre deux fonctions.

Dans la première fonction, le rite du so'o permet au *mbón* (initié) de quitter le monde des profanes pour celui des initiés, y étaient donc soustous les jeunes garçons du village en âge d'être initiés (12ans) minimum. La seconde fonction du so'o réside dans l'expiation des « nstrm »

ou faute. Il peut s'agir soit de manquement aux normes sociales (par exemple, le fait de tuer un vis-à-vis) ou d'interdits liés au *so'o* (exposer les secrets du rite). L'homme qui avait commis de telles fautes devait subir les épreuves de purification afin d'éviter les malheurs (deuils, maladies) qui pouvaient s'abattre sur sa personne. En moyenne, la durée de ce rite était de 1 à 2 ans. Cependant, elle pouvait être prolongée selon la gravité de la faute commise. Il n'existait pas de calendrier défini pour la pratique du *so'o*. Le rite était déclenché lorsqu'il y avait eu faute grave dans toute la contrée. À la fin du rite, les nouveaux initiés s'adonnent au Minkeng mi mbon afin de célébrer leur courage. Ayant surmonté avec bravoure les longues épreuves de la forêt, ils sont désormais les nouveaux chasseurs - guerriers de leur communauté. Ils sont désormais soumis à un certain nombre d'obligations dont celle de la confidentialité. Le *so'o* qui était vécu consciemment par les vieux beti comme le centre de leur vie religieuse et sociale, comme leur culte spécifique va s'attirer des foudres des missionnaires chrétiens qui demandent son interdiction en 1904. Et c'est en 1907 que l'administration allemande interdit effectivement sa pratique dans la zone ewondo. Les pères ballotins continuent de faire pression sur l'administration afin que cette interdiction soit étendue au reste du pays beti. Le rite est définitivement abandonné dans les années 1910 lorsque les secrets qui le fondent sont trehis et les vieux notables qui encourageaient la pratique exécutée par certains chefs traditionnels influents tels que Charles Atangana. En définitive, comme le rapporte Laburthe - Tolra, le rite subsistera en pays fang où il fut importé. Source : Musée ethnographique et d'histoire située au cœur de la ville aux sept collines (carrefour ELIG-ESSONO).

En effet, selon Ngaba Bella Marius dans la tradition beti et la pratique des rites, le rituel de *Só* naît après la traversée de la Sanaga par les migrants venant du Nord, sur les rives même du djom (sanaga). Selon la légende, après la traversée du Yom, sur le dos du grand python Ngan Medza, les Béti font face à deux grands arbres (*adzap* : pour d'autres groupes, c'est un seul arbre fendu au milieu). La piste passait contre les deux arbres sans qu'on puisse les contourner. Devant les arbres, régnait un monstre qui s'employa aussitôt à les charger, les menaçant de mort. C'est alors que devant la panique et l'effroi des arrivants ; un des leurs, un chasseur, l'affronta et le tua de ses lances. Il improvisa aussitôt sur le cadavre du monstre un chant qui sera le « chant du *Sõ* », chanté lors de l'initiation et à la mort d'un grand initié.

C'est le début des interdits. Pour permettre aux femmes et aux autres non-initiés de manger de la viande qui sera désormais tuée pendant la chasse, de façon générale, un rite sera mis sur pied. D'autres interdits s'étant multipliés et ajoutés aux premiers, les infractions ne tardèrent pas à survenir. Alors pour conjurer les malheurs qui accablait le lignage et tout le

groupe social du fautif, les vieillards allaient organiser périodiquement avouées, et expiées sur l'animal sacrifié en lieu et place du coupable. Parallèlement, les jeunes étaient soumis à l'épreuve de passage au groupe des hommes accomplis. Nous mettons donc un accent sur les causes de la danse rituelle du *Minkeng mi mbón*.

3.2.2. Causes de la danse rituelle *Minkeng mí mbón*

Le *Minkeng mí mbón* est dansée chez les Manguisa. Cette danse tire ces origines dans la culture Beti-fang. Le délégué des arts et de la culture de la Lékié nous présente le *Minkeng mí mbón* une sorte de danse militaire que nos aïeux pratiquaient, cette danse se fait en forêt après les grandes situations, les grands événements mystiques, parfois les bêtes féroces qu'on tuait en brousse et la vie dans la forêt pour ressortir, il fallait la joie et le peuple manguisa de la Lékié se reconnaît dans ce rythme du *Minkeng mí mbon*. Cette danse est une danse vitalistes dans ces diverses dimensions. La danse *Minkeng mí mbón* est réservée aux jeunes garçons ayant passés avec succès l'étape préparatoire du *so'o* s'adonnaient à cette danse pour célébrer leur bravoure, mais il y a toujours ancien qui est maître initiateur, le dépositaire de la mémoire ancestrale qui introduit à la découverte des mystères cachés de la réalité à la découverte de l'essence de la vie vitalisme, à la découverte de la peine de mort et de la résurrection. Chez les manguisa on dit "mbon" qui signifie être initié, et lorsqu'on est initié, on devient d'abord *Ngoss* et ensuite *nkpangoss* qui signifie (qu'on a atteint le sommet de l'initiation de ce rite traditionnel) Le *minkeng mí mbón* est réservé uniquement aux jeunes garçons, car ceux-ci sont appelés à aller combattre et avoir une grande résistance face à l'ennemi. Ngaba Bella Marius 74 ans patriarche et danseur du *Minkeng mí mbón* dans le village Nkom 1, arrondissement de Sa'a, département de la Lékié, région du centre, explique que jouer le *Minkeng mí mbón* est très couru dans son village. La danse du *Minkeng mí mbón* permet de retracer quelques-uns des moments forts de leur formation en forêt. Ils dansent munis chacun d'un chasse-mouche ou d'autres objets en guise d'arme. Les danseurs, tantôt miment la traversée d'un fleuve en pirogue. Parfois ces nouveaux guerriers traduisent aussi les moments d'incertitude de leur pénible formation militaire. Lorsqu'un danseur s'écroulait par exemple, c'est pour signifier qu'un jour, lors d'une épreuve, il était à bout de souffle et ne pouvait plus suivre le reste du groupe, les autres danseurs le transportaient sur leurs épaules, pour montrer à tout le village comment ils avaient été solidaires à l'égard de leur camarade. Ce qui lui avait permis d'aller jusqu'au bout de sa formation.

Ce patriarche explique par la suite que les costumes des danseurs du *Minkeng mí mbón* montrent bien que ces jeunes gens n'ont plus rien d'ordinaire, ceux sont désormais les guerriers prêts à partir du champ de bataille. Chacun d'eux le corps enduit d'argile blanchâtre et arborée pour seul vêtement « l'obom », sorte de gros caleçon fabriquée à partir d'une écorce d'arbre.

Le *minkeng mí mbón* comme plusieurs rituelles tend à disparaître dans l'arrondissement de Sa'a. Il n'y a qu'une poignée de village où l'on trouve des communautés qui s'adonnent encore à la danse des guerriers déplore Ngaba Bella Marius. « *Le vieil homme s'attelle à maintenir en activité l'un des temps après les travaux champêtres à transmettre l'art du Minkeng mí mbón aux jeunes* ».

Dans la culture béti- fang, plus précisément chez les Manguisa, le *Minkeng mí mbón* est une danse sacrée, mais celle-ci se fait moderniser de telle sorte qu'on peut retrouver les pas du *Minkeng mí mbón* mélangé avec d'autres rythmes. Cette danse rituelle était aussi exécutée par exemple lorsqu'un grand chasseur ramenait lors d'une partie de chasse une bête farouche comme le buffle (*nyat*), sachant que le buffle est un animal très dangereux, les danseurs vont donc célébrer la bravoure de ce chasseur à travers cette danse.

Après une étude minutieuse sur l'historique du *Minkeng mí mbón* il sera question pour nous à présent de nous appesantir sur l'ethnographie du *Minkeng mí mbon*.

3.2.1.1. Déroulement du rite Só : présentation de Mvôn

Charles Atangana (1945) dans « Aken Só » (rite Só) explique le déroulement en commençant par la présentation de *mvón*, c'est à cette occasion que le tri des candidats aptes à subir les épreuves du *Só à lie*. Ceux qui sont jugés encore trop jeunes, sont écartés. Les célébrant principal assisté des autres initiés se charge d'attribuer des numéros aux candidats en commençant par le *mengui mengui*, sans aucun doute le plus fort, de ce fait meneur d'homme dans les guerres auxquelles ils prendront part. Chaque initié se voit aussi confié un candidat donc il sera le prochain ; il est son ésa sol ésia, chargé de guider, de le tourmenter et de le torturer lors des épreuves. Le *mvón* devra l'appeler « père » et ne pourra jamais épouser sa fille. Pendant que les candidats étaient enduits de *baa* (poudre de paderik) sur tout le corps, par leurs propres mères, les parrains également s'en couvraient le corps. En fait, il s'agit pour les candidats comme les parrains de se faire faire beau autant que possible. Les parrains sortent de *l'abaa* du *Mkpwô So'o/Mkpa So'o* (fautif), appuyés sur leurs cannes en procession. Le fautif dos à dos avec le célébrant fait un nouvel aveu, public, en piétinant une calebasse dont les

morceaux symbolisant les « *minsem* » seront jetés au loin par l'officiant. Pendant ce temps, sur un grand feu allumé dans la cour, on faisait les viandes interdites que les initiés se partageaient, après quoi, les *mvôn* sortaient de derrière les cases, passaient par l'entrée de *l'abaa* pour une séance d'exhibition devant l'assistance. Elle se faisait au pas de danse, les initiateurs couverts d'*obóm* (pagne d'écorce). Après plusieurs tours de la cour, sous les ovations des femmes et les salves des hommes, les candidats rentrent par où ils sont venus, ainsi que l'assistance-avant la phase de la corne du *Só*, il y a une petite période de trêve.

La période de trêve ne dure pas bien longtemps une à deux lunaisons. Pendant cette période, les candidats sont soumis à des ordalies, qui permettaient de désigner ceux des candidats qui iraient au village. Les jeunes déjà initiés profitent de cette période pour taquiner et provoquer les candidats qui n'ont pas droit à se fâcher. Ils remplissent des besognes ennuyeuses pour les autres jeunes et doivent parfois les payer pour ne pas ennuyer leurs parents. Pendant la même période, entre parents et voisins, l'on pouvait se faire reproches, s'attaquer, critiquer l'autre dans son intégrité tant physique que morale, car nous l'avons déjà dit, la période du *So'o* est une période de purification, d'expiation. Après le temps fixé, l'on pouvait désormais amorcer la phase du « *Nlag So'o* ».

3.2.1.2. *Nlag So'o*

Le *Nlag So'o* est la première véritable cérémonie marquant le rite du *So'o*. Cette étape requiert beaucoup de moyens magiques. Elle consiste à choisir un arbre, le plus souvent l'*elelom* (myrtragine) que l'on va abattre et au pied duquel des cérémonies seront organisées. En effet, une fois l'arbre désigné, l'officiant s'accompagne des autres initiés se rendent auprès de l'arbre qui a été nettoyé tout autour. Le plus souvent, il s'agit de neuf personnes parmi lesquelles l'officiant principal, le fautif et les porteurs de sac de *So'o*. Arrivés au pied de l'arbre, il plantent une corne de *So'o* (*nlang So'o*) dont l'intérieur est rempli de *mebiang* (fétiches, médicaments). Un bouc est égorgé au pied de l'arbre, son sang aspergé sur l'arbre sous lequel le fautif, *mkpwe So'o*, l'organisateur vient encore se confesser. L'arbre s'appelle désormais « *Ndzom So'o* » et à ses côtés on place une marmite médicale (*étog*) qui contient différents éléments : écorces d'arbres : *elolom*, *dum* (fromager) qui donne la gloire du pays ; *Akom* (le fraké) qui donne la durée, la longévité ; *éwomé/éwumé* (coulacée) donne la vigueur, la force ; *Asen* (parasoleil) qui diminue la maladie. Puis s'ajoutent des herbes dont les officiants, séchés auparavant ; ainsi que le sang de l'animal isolé. Une autre marmite contenant les mêmes éléments était préparée à l'endroit que les initiés choisissaient pour la construction de *l'esam So'o* ; sanctuaire, à la lisière

de la brousse. La corne plantée, après avoir indiqué l'endroit exacte où l'arbre va tomber, l'aveu du fautif obtenu, l'emplacement de *l'esam* choisi et béni par les officiants. Ceux-ci viennent fêter la réconciliation, la prospérité future du village. La viande de la bête sacrifiée sera mangée par les initiés, qui retournent festoyer au village en laissant deux de leurs au pied de l'arbre. Ils les rejoindront plus tard. Il fallait désormais s'atteler aux préparatifs de la cérémonie d'abattage de *ndzom So'o*. Il s'agira de chasser, de réunir autant que faire se peut de vivres que l'on consommera le jour de l'abattage du *ndzom So'o*.

3.2.1.3. Abattage

L'abattage est une épreuve qui marque par la réussite que le fautif a tout avoué sur son Nsem, elle marque également le pouvoir des initiés grâce à leurs remèdes de commander à l'arbre. La cérémonie se déroule en présence de tous. Autour de l'arbre, on attache une liane dans laquelle sont attachés les coqs. Dès la première entaille, les initiés prennent au copeau et pose du côté où ils voudraient diriger l'arbre. Il est alors abattu. S'il tombe du mauvais côté, l'on saura que les offrandes sont insuffisantes ou alors le fautif n'a pas tout avoué. Si l'abattage est réussi, c'est-à-dire que l'arbre tombe selon le désir des officiants, alors on exulte, on entonne l'hymne ou le chant du *so'o*. Le mange, officiants, candidats et assistants, ce qui a été prévu pour cela. Lorsque l'arbre ne voulait pas obéir, les initiés le frappaient avec les bouts de liane qu'ils plongeaient dans la marmite médicale posée à côté. Cette manière de commander l'arbre exprimait la toute-puissance de la parole unanime. Après chaque épreuve, chaque parrain faisait un tatouage qui consistait à une série d'incision si lesquelles on frottait la cendre mélangée à d'autres produits ; opération très douloureuse. Ce tatouage était fait sur la nuque et constituait la marque distinctive du *So'o* qui faisait du candidat un *Mvôm*, qui allait désormais être soumis aux épreuves qui se déroulent en brousse, les *Mvôn* doivent couper les raphias encore refermés, les déposer sur la torture du fautif. Ces raphias serviront à construire *l'esam so'o*. Au cours de la même période, le fautif parcourt le village, et même ceux des environs dont les fils prennent part au rituel, pour une enquête de biens ; matériels et alimentaire, qui serviront à payer l'officiant et les autres acteurs. Pendant cette période, le *grand initiateur* a envoyé les chasseurs en brousse pour une grande chasse au filet, à laquelle prennent part pour la première fois les *Mvôn*, et donc la fin signifie le début des brimades des candidats.

Les épreuves avaient pour but de faire des futurs hommes, des durs, courageux, vigoureux, capables de résister à la douleur sans faillir, sans pleurnicher. Car pour le bête, un homme ne pleure jamais, cela est réservé aux femmes. Chaque homme est un potentiel guerrier ;

or la guerre est dure, cruelle, sans pitié. Ces brimades doivent bien sûr rester secrète. C'est d'ailleurs pourquoi le *Mvôn* est éloigné du village. Ils doivent conserver le secret une fois parmi les leurs. Parmi les épreuves on peut citer : la bastonnade lors des parties de chasse dont chaque cuisse du gibier attrapé est remise à l'officiant principal. Ils sont appelés danser la danse des petits animaux souvent imposée aux veuves lors des épreuves du veuvage. On les fait monter en haut de l'arbre à fournir que les initiés prennent le soin de bien exciter, descendus de cet arbre tête basse. Les candidats vont ramper sur les lianes, les ronces s'enrouler sur les épines... L'enfant dont le corps désormais couvert d'éraflures de tous genres n'est plus tenu de s'approcher de sa mère. Durant ce même séjour en brousse, les *Mvôn* s'attèlent à construire une cabane dont les brimades représentent les rançons que doivent payer ces derniers pour qu'elle devienne pour eux un lieu de purification, de protection et de renaissance. Il faut noter ici qu'une épreuve, celle serpent-python était très symbolique. Elle consistait à bastonner et torturer les *Mvôn* qui ne parvenaient pas à surmonter les épreuves : on disait alors que le python a avalé tel. D'autres épreuves comme souffler dans l'anus des initiés (jouer de trompette du *So'o*), prendre la posture du chasseur au repos (se maintenir dans les latrines de circonstances) devaient amener les *Mvôn* à supporter toute situation qui se présentait à eux. En un mot les épreuves constituaient un véritable chemin de croix pour les candidats, le retour de cette expédition en forêt se fait au rythme du champ du *So'o*, en tirant les lianes. Serpent-pythons qu'ils ont coupés et dont usaient les initiés pour les bastonner. La rupture avec l'enfance était consommée. Durant leur arrivée, les femmes et les non-initiés ne devaient pas voir les *Mvôn* ; ils devaient se cacher sinon celui qui violait l'interdit voyait son corps se couvrir d'ulcères et mourir si la confession n'était pas faite. Les arrivants vont désormais s'atteler à la construction et la purification de l'*Esam So'o*, le corps toujours fardé de poudre de padouk pour masquer les entailles et autres éraflures laissés par les sévices corporels.

3.2.1.4. Purification et l'édification de l'*Esam So'o*

La purification et l'édification de l'*Esam So'o* qui est aussi la purification de la cabane constitue sans nul doute la principale étape de sa construction. En effet, avec les piquets les rotins ramenés de la brousse et les raphias laissés à sécher sur la tortures lors du départ en brousse, les *Mvôn* avec les initiés vont construire la cabane, fermée coté village ouverte sur le *Ndzôm So'o* et faisant face à l'entrée du tombeau souterrain. Il faut maintenant la purifier. La purification consiste à faire s'affronter les candidats d'aujourd'hui et ceux des initiations faites l'année précédente voir ailleurs. En effet, réunis dans la cabane, les *Mvôn* en cours d'initiation sont attaqués, provoqués, insultés et défiés par les premiers initiés ; tous peints de blanc. Pour

exciter les premiers, les arrivants soufflent dans la cabane de l'argile blanche mélangée à du piment, ce gaz lacrymogène va enivrer les protagonistes qui vont se battre à l'aide de machettes, lance, haches et verges. Parfois c'est au sujet de la nourriture que les étrangers tentent de manger seul. Le *Zomloa*, officiant principal fait durer les affrontements selon son bon vouloir. Après affrontements et démonstrations des forces et de courage, les *Mvôn* vont observer eux tous les interdits signalés au début de cette partie.

3.2.1.5. Fête du *NdzomSo'o*

La fête du *NdzomSo'o*, précisons que l'arbre est abattu lors de l'expiation de l'organisateur n'était pas abandonné en brousse. Une partie du tronc était coupée, sculptée et ornée par un homme désigné : par les initiés. La sculpture représentait d'un côté un léopard, un serpent... Le jour de fête donc, les initiés partent en brousse chercher le *Ndzom*, en chantant le son de *So'o*, pendant que les femmes et les profanes se cachent. Les *Mvôn* étrangers quant à eux dansent dans la cour, au son du balafon, de la flûte et de tambours. On place le *Ndzom* au centre de *l'Esam*, des lianes le reliant aux murs de la cabane et lui-même débordant par sa hauteur de la cabane. Une échelle permet d'y accéder de l'intérieur du sanctuaire. Les *Mvôm* en cours d'initiation vont se baigner très tôt le lendemain, se farder de poudre de *padouk* ; ceints et couronnés de feuillages, ils vont danser devant le *Ndzom*, devant toute l'assistance également. C'est au cours de cette fête que beaucoup de jeunes y compris les candidats rencontraient les femmes qu'ils fréquenteront par la suite, à la fin de cette célébration, les *Mvôn* entraient dans *l'esam* et étaient coupés de la vie publique pour une longue période encore. Pour l'entrée, après une dernière exhibition dans tout le village et loin du regard des femmes, les parrains procédaient chacun à une série d'incisions dorsales sur son candidat, puis le transportait nu, sur ses épaules, le visage contre le dos du parrain et la tête vers le bas jusqu'à *esam*. C'était la réclusion définitive pour parachever leur initiation.

3.2.1.6. Vie dans *l'esam*

La deuxième partie du rite du *So'o* constituait la vie dans *L'esam*. Les épreuves ont lieu dans la cour du village où toutes les femmes ainsi que les profanes ont été chassés, éloignés à une distance respectée. Il s'agit pour la première épreuve de passer derrière les cases du village, en courant, en se faisant cingler le coks par les initiés-parrains qui se sont cachés au préalable tout le long du parcours. L'interdiction est de traverser la cour du village, ou un des hommes dansait nu, une pierre solidement attachée aux bourses, entre les jambes. C'est l'épreuve du « balancement des bourses ». Le candidat qui tentait de traverser la cour souffrait de

l'éléphantiasis des testicules. Le trajet finissait dans l'Esam, où les candidats recevaient à manger de la viande tuée lors de leur partie de chasse au filet en brousse. Pendant toute cette réclusion à l'Esam, un animal (ovin ou alors caprin) est attaché à l'Esam, nourri par les herbes spéciales mélangées aux écorces spéciales. Par cette première épreuve, les candidats doivent supporter la douleur des corps et sévices sans broncher, comme l'était destiné à faire l'animal dont nous venons de parler.

La prochaine épreuve sera celle de la « réception du colis ». Le colis en question était des nids de fourmi à la piquûre très douloureuse, avec des orties dont les poils inoculent un liquide caustique. Cette épreuve se déroule en brousse. Après celle-ci, les initiés se précipitent sur l'animal qui a été châtré, nourri spécialement depuis le nlag so'o, le dépècent et le mangent vif, chacun prenant soin d'en prélever un peu de graisse avec un os, qui avec d'autres éléments sont placés dans le « sac du so'o » de tous initiés qui l'ont consommé. Pendant que les initiés prennent la viande du « so'o », la graisse est remise aux candidats. Et si cette graisse se compose des fourmis dont il était question plus haut, des feuilles d'orties, de l'huile rouge, banane douce, chez certains groupes on y ajoutait des herbes, des écorces et des excréments. Quant à la viande, mangée dans l'Esam, le fautif, organisateur reçoit des intestins et la tête et en distribue à tous ceux de son rang. L'on disait que le *Mvôn* était mort et le « so'o » était considéré comme fini ». Ce pendant les candidats n'étaient pas sortis de l'Esam.

En effet, le lendemain de la consommation de la graisse par les candidats ils sont appelés très tôt à subir l'épreuve de la « poursuite de l'initié », il s'agit pour eux, le chef de file en tête, de poursuivre l'un des initiés (et toujours plus habile) à travers fourrés, troncs d'arbres, ravin ; bref tous les obstacles que présente la brousse. Il s'agit d'imiter le porc-épic, le potamochère, l'antilope arrachée. La course vient s'achever à l'endroit de la cabane où s'ouvre son enclos, où sa palissade. Les candidats sont maintenant prêts à passer le tunnel souterrain. Pour le passage dans le souterrain, il s'agissait de traverser un souterrain que les initiés avaient creusé derrière l'Esam, garni d'épices, d'orties, de fourmis (Cf. Photo 1), de gousse urticante. Les candidats bien que torse nu, se couvrent le visage et portent un étui penieu pour se protéger les parties vitales. Tout le trajet du souterrain, les initiés sont postés avec des paquets de fourmis, et de feuilles urticantes. Les candidats étaient néanmoins conseillés par leurs parrains avant le passage sur les erreurs à ne pas commettre une fois dans le souterrain. Tous les obstacles franchis, chaque candidat en sortant du souterrain lève le bras en criant le nom de son père, comme on le faisait lors d'une victoire, s'en était bien une. Il courait pour venir poser la main sur le toit de l'organisateur. Cependant que le chef de file tranchait à d'un coup de machette un

bananier dont le régime devait être consommé pour lui et ses camarades. Tout devait ensuite se rendre à l'*Esam* pour goûter la graisse du *so'o* (principal élément du rituel), le varan, porc-épic, potamochère, ovin... Pendant que les candidats mangent ce tabou, l'organisateur (fautif) est conduit vers marmite médicale qui était placée près du *Ndzôm so'o* où l'en laissait pourrir les entrailles et excréments de tous les animaux tués lors des parties de chasse. Il est aspergé de se mélange et son NSEM était considéré désormais comme remis, expié. Après ces cérémonies, les candidats étaient soumis à des incantations de bénédictions et de malédictions contre tous ceux qui leur voudraient du mal. Ceux venus des environs s'en allaient. Pour ces candidats à l'initiation trop fragiles encore qui n'ont pu prendre part à la poursuite de l'initié, et encore au passage dans le souterrain, on les soumettait à une épreuve appelée « *So'o Atsin Eson* » Elle donnait la permission de manger les aliments Interdits, mais dispensait du prestige qui s'attachait à ces deux épreuves occultées. Quant à l'épreuve proprement dite, consiste à s'enrouler sur les feuilles de bananier posées au sol et saupoudrées d'orties urticantes, de fourmis et de gousses qui grattent le corps et le mettent en feu. On dit alors que le candidat a « mangé la peau du *Sõ* ». Lorsque le candidat se relève, on lui remet une tige de *Sisson go* ; d'où le nom de l'épreuve. Au sortir tous les interdits alimentaires et ceux en rapport avec le groupe sont rappelés aux candidats, et le sceau du secret scellé. Car les femmes et les profanes sont toujours pas de retour au village et ne doivent rien savoir sur le *so'o*.

Les désormais initiés sont parés de driver objet : dents de parent- hères colliers divers. Ils doivent cependant encore rester en brousse un certain temps, pour faire disparaître toutes les traces laissées par les services corporels et parachever les enseignements des vieux. Duran cette réclusion, ils chassent, pillent les villages voisins en secret, provoquent et se battent : Il faut bien prouver qu'ils sont désormais des hommes. La deuxième phrase de la réclusion est consacrée à l'exhibition, dans les villages, tout près, sous la direction des initiés. C'est durant cette période qu'ils peuvent aussi visiter un *Esam so'o* ailleurs, y faire tout le désordre qu'ils voudraient. Cependant cette réclusion, les mères continuent de venir déposer des vivres sous les murs de la cabane. Le temps de réclusion est une période de récupération, mais marquée par l'agressivité des candidats : Il sent craints, violent, hargneux. Durant toute période n'ont aucun droit de voir leurs fils. Même en cas de décès durant la réclusion qui durait longtemps, seul le père les initiés étaient tenus au courant la mère restait dans le black ont total, attendant le jour de la sortie.

3.2.1.7. Jour de la sortie de *l'Esam so'o*

Le jour de la sortie de *l'Esam so'o*, les candidats arrivent au village, ils sont tous fardés d'argile blanche, coiffés de la couenne guerrière des plumes multicolores. Leur accoutrement durant le séjour en forêt est abandonné dans un cours d'eau dont les femmes sont tenues durant une période à elles indiquée de pêcher et d'en manger le poisson. Le jour de la sortie est un jour de fête, ils sortent votés sur leurs cannes et font neuf fois le tour du village ils vont petit à petit abandonner le blanc de la sortie et reprendre le rouge du BAA. Avec cette sortie, le désormais Nk pangos reçoit des protections des malfaiteurs visibles et invisibles : son sac, sa corne, sa flèche, toutes sortes de talisman contre le vol, la sellerie. Au terme de ce long parcours initiatique, nous soulignons que le *so'o* peut apparaître comme une fête, une occasion pour les vieux de s'empiffrer de nourritures, en infligeant des peines aux jeunes alors que la faute était habituellement d'un adulte souvent initiés. Il n'en est pourtant pas le cas. En constatant que la vie chez les Béti-Fang se résumait et se réalisait que par rapport au groupe, dans le groupe et pour le groupe. C'est pourquoi le Nsem commis par une tierce engage tout le lignage et l'affecte entier. C'est pourquoi le rachat et l'expiration sont aussi collectifs, pour remettre l'ordre social en place. Cette solidarité aussi bien dans la joie que dans la peine se montre quand le fautif doit payer la « hutte » ; c'est tout le village qui participe lors de sa quête. Et l'initiation qui survient à l'occasion de l'expiation d'une faute est également collective. Et d'ailleurs les compagnons d'initiation ne forment plus qu'une seule et même personne. À côté de cette « rédemption » du « perdu », le rituel du *so'o* constitue une sorte de service militaire, de passage pédagogique, une entrée dans la nouvelle société des hommes accomplis, la séparation du monde des profanes et l'agrégation au cercle des membres du cercle des hommes, capables de défendre le groupe et de sagesse. Le jeune à initier étant le patriarche de demain appelé à diriger comme aujourd'hui son père devait apprendre l'endurance, à surmonter la peur et la naïveté, à être impavide et sceptique : un vrai homme. Le rituel du *so'o* constitue également un passage cosmique. C'est une alliance faite entre les Mvôns et les ancêtres, leur passage par le « Song si » tombeau souterrain est une mort symbolique, une descente vers les morts, les ancêtres. Ceux-ci résidant dans la forêt (cour d'eau, arbres) une bonne entente et la familiarité avec les Mvôns sont nécessaires à ce dernier indispensable à ces désormais chasseurs-guerriers.

3.2.2. *Minkeng mí mbón*

Le *MINKENG MÍ MBÓN* est dansée chez les Manguisa. Cette danse tire ces origines dans la culture Béti-fang. La danse *MINKENG MÍ MBÓN* est réservée aux jeunes garçons ayant

passés avec succès l'étape préparatoire du *so'ò* s'adonnaient à cette danse pour célébrer leur bravoure. L'initiation du MINKENG MÍ MBÓN est faite par une personne âgée qui est l'initié. L'initié à travers à travers cette danse rituelle fait découvrir aux jeunes des mystères cachés, le mystère de la mort et des résurrections. Pendant cette danse rituelle, le jeune devient d'abord NGOS et ensuite NKPANGOS. Une fois donc NKPANGOS, le jeune homme a atteint le sommet de l'initiation. Le *minkeng mí mbón* est réservé uniquement aux jeunes garçons, car ceux sont d'eux qui sont appelés à aller combattre pour qu'il est plus de résistance face à l'ennemi.

Le *Minkeng mí mbón* est une danse traditionnelle qui tire ses origines dans la culture bétifang ; la danse rituelle du *minkeng mí mbón* est exécutée uniquement chez les Manguisa. Cette danse est réservée aux jeunes garçons ayant passés avec bravoure l'étape préparatoire du *so'ò*. Tous ceux qui avaient bravés le rite du *so'ò* devaient exécuter cette danse. Dans la langue MANGUISA les MBÓN sont les nouveaux guerriers qui ont suivi une longue préparatoire dans la forêt. Une fois de retour au village, après une longue absence, ces nouveaux combattants, pour montrer leur vaillance et leur bravoure, exécutent la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*. Le *mikeng* désigne les instruments de musique. Cet instrument est formé de deux (2) cloches reliées entre elles par un fer. C'est le son de ces cloches qui accompagne les pas des danseurs. Ngaba Bella Marius 74 ans patriarche et danseur du *Minkeng mí mbón* dans le village Nkom 1, arrondissement de Sa'a, département de la Lékié, région du centre, explique que jouer le *Minkeng mí mbón* est très couru dans son village. La danse du *Minkeng mí mbón* permet de retracer quelques-uns des moments forts de leur formation en forêt. Ils dansent munis chacun d'un chasse-mouche ou d'autres objets en guise d'arme. Les danseurs, tantôt miment la traversée d'un fleuve en pirogue. Parfois ces nouveaux guerriers traduisent aussi les moments d'incertitude de leur pénible formation militaire. Lorsqu'un danseur s'écroulait par exemple, c'est pour signifier qu'un jour, lors d'une épreuve, il était à bout de souffle et ne pouvait plus suivre le reste du groupe, les autres danseurs le transportaient sur leurs épaules, pour montrer à tout le village comment ils avaient été solidaires à l'égard de leur camarade. Ce qui lui avait permis d'aller jusqu'au bout de sa formation.

Ce patriarche explique par la suite que les costumes des danseurs du *Minkeng mí mbón* montrent bien que ces jeunes gens n'ont plus rien d'ordinaire, ceux sont désormais les guerriers prêts à partir du champ de bataille. Chacun d'eux le corps enduit d'argile blanchâtre et arborée pour seul vêtement « l'obom », sorte de gros caleçon fabriquée à partir d'une écorce d'arbre.

Le *minkeng mí mbón* comme plusieurs rituelles tend à disparaître dans l'arrondissement de Sa'a. Il n'y a qu'une poignée de village où l'on trouve des communautés qui s'adonnent encore à la danse des guerriers déplore Ngaba Bella Marius. « *Le vieil homme s'attelle à maintenir en activité l'un des temps après les travaux champêtres à transmettre l'art du Minkeng mí mbón aux jeunes* ».

Dans la culture béti- fang, plus précisément chez les Manguisa, le *Minkeng mí mbón* est une danse sacrée, mais celle-ci se fait moderniser de telle sorte qu'on peut retrouver les pas du *Minkeng mí mbón* mélangé avec d'autres rythmes. Cette danse rituelle était aussi exécutée par exemple lorsqu'un grand chasseur ramenait lors d'une partie de chasse une bête farouche comme le buffle (*nyat*), sachant que le buffle est un animal très dangereux, les danseurs vont donc célébrer la bravoure de ce chasseur à travers cette danse.

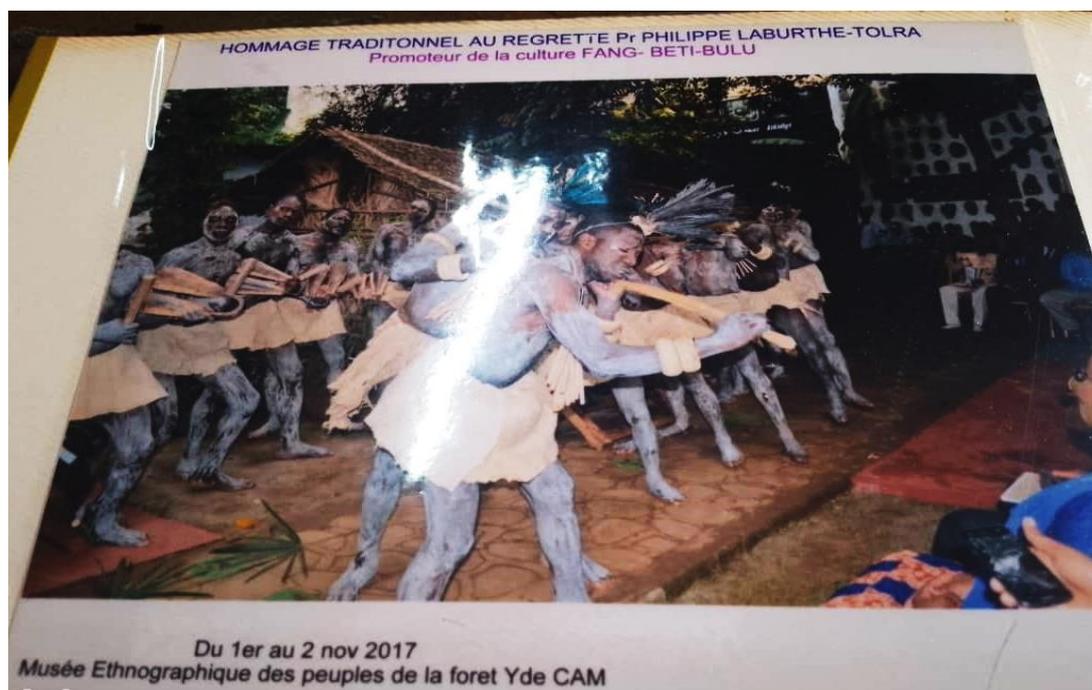
**CHAPITRE IV : ETHNOGRAPHIE DE //MINKENG MÍ
MBÓN// CHEZ LES MANGUISA**

Notre objectif étant de faire connaître l'ethnographie de la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*, il est donc nécessaire pour nous de mener une étude sur la description et les différents acteurs du *Minkeng mí mbón*, leur chorégraphie et enfin les circonstances dans lesquelles cette danse est exécutée.

4.1. DESCRIPTION

Le *Minkeng mí mbón* est une chorégraphie exécutée par les jeunes garçons, mais ayant pour maître initiateur un vieux, d'après Thérèse FOUDA bandolo rencontré au musée ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique centrale à elig-essono. Le *Minkeng mí mbón* est une forme de formation militaire que les nos ancêtres pratiquaient. Cette danse se fait en forêt après les grandes situations, les grands événements mystiques. Pour exécuter cette chorégraphie, il fallait être initié. Les acteurs du *Minkeng mí mbón* ont le corps recouvert d'argile, ils sont nus pieds, ils portent le mbom (sorte de culotte fait à base une écorce) et qu'ils attachent avec une corde au rein. par la suite ils portent sur leurs têtes un chapeau fait à base des plumes, autour du coup, ils ont un collier en lamelles de bois, aux poignets des bracelets fabriqués avec le bois et à la main un chasse-mouche pour les danseurs et les cloches pour les joueurs.

Photo 2 : Chorégraphie du *Minkeng mí mbón*



Source : Musée Ethnographique des peuples de la forêt Ydé Cameroun, Février 2023.

4.2. DIFFERENTS ACTEURS DU //MINKENG MÍ MBÓN//

Les acteurs sont les différents personnages qui forment le groupe du *minkeng mí mbon*. Notre informateur va tour à tour présenter les acteurs et leur mode d'habillement.

4.2.1. Joueurs

Le joueur se définit ici comme celui qui donne le rythme que doivent exécuter les danseurs. Les joueurs du *Minkeng mí mbón* sont généralement au nombre de quatre (04) ou cinq, chacun munit de sa cloche et chaque cloche à son rythme bien précis. Ils sont habillés en tenue traditionnelle *obóm* qui est une sorte de culotte qui est recouvert par le pagne au-dessus après avoir porté, cette culotte ne doit pas traversée les genoux. Ils sont torses nus, pieds nus et leur corps d'argile. Rien qu'à travers leur corps tout blanc, nous trouvons déjà quelque chose de particulier hors mis les deux cloches les joueurs utilisent aussi un bâton qui sert à donner un rythme.

Photo 3 : Le joueur du *Minkeng mí mbón*



Source : Musée Ethnographique des peuples de la forêt Ydé Cameroun, Février 2023.

C'est le joueur qui donne le rythme aux danseurs. Ils ont pour seul instrument de musique le Minkeng (les deux cloches) reliées par un crochet en fer. Ils se servent d'un petit bâton pour taper sur les deux cloches et donner un rythme.

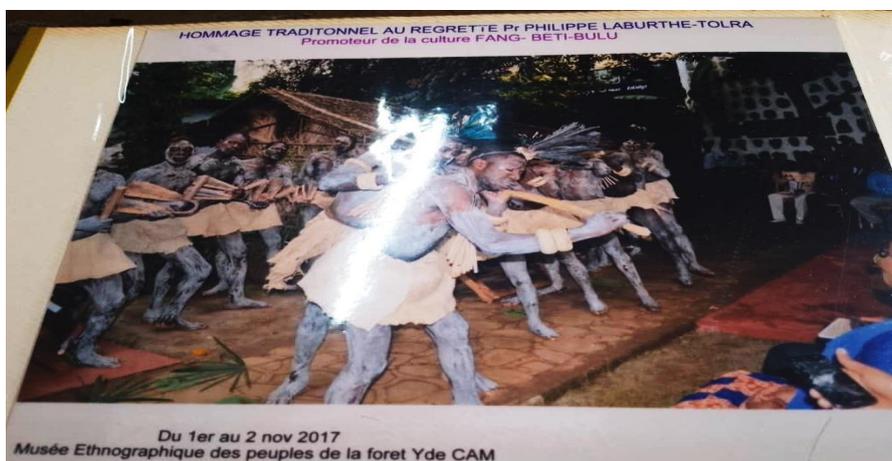
4.2.2. Danseurs

Selon l'approche anthropologique de la danse, il n'existe pas de société humaine sans danse. Elle apparait aussi consubstantielle à la culture que le langage. Comme lui, d'ailleurs, elle remplit de multiples fonctions et ne saurait se réduire à un « art de la scène », comme on l'a vu trop longtemps en occident. La danse dans les sociétés traditionnelles est une pratique vivante, populaire, accessible à tous. C'est fort heureux car le recours au corps qui lui est propre.

La danse dans les sociétés traditionnelles, se pratique en groupe, à l'occasion de fêtes destinées à marquer des événements importants (calendrier religieux, naissances, rites de passage, funérailles, etc.)

Les danseurs du *Minkeng mi mbón* ont le corps recouvert d'argile, les danseurs du *Minkeng mi mbón* sont essentiellement des hommes. Ils arborent le mbom, les colliers autour du cou, les bracelets aux poignets, le chapeau sur la tête et des chasses-mouches à la main. Ce chasse-mouche sera balancé de la gauche vers la droite, ce geste permet de chasser les mauvais esprits tout au tour d'eux. Les danseurs forment une sinusoïde lors de l'exécution des pas de danse. Lorsque les danseurs stimulent le port du tronc d'arbre fabriqué avec leurs chasses-mouches, ceux-ci dansent au rythme des cloches, ils vont poser ce tronc d'arbre fabriqué sur leur épaule, à cause de la lourdeur de ce tronc d'arbre, les danseurs forment une sinusoïde. L'un d'eux va stimuler la mort et le plus ancien et initié va vers lui pour lui faire en quelque sorte un examen pour vérifier s'il est mort. Nous parlons ici d'une mort spirituelle et non une mort naturelle. Après lui avoir fait cet examen, il va lui introduire une potion tout étant entouré des autres danseurs qui lui expriment

Photo 4 : Illustration du balancement pendant la danse du *Minkeng mí mbón*



Source : Musée Ethnographique des peuples de la forêt Ydé Cameroun, Février 2023.

leur gratitude. Celui qui était mort spirituellement va donc revenir à la vie. Les danseurs vont encore redoubler la danse avec beaucoup d'énergie pour célébrer la victoire des leurs qui a échappé à la mort.

4.2.2.1. Instruments de musique utilisés pour jouer la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*

Pour l'exécution de la danse rituelle *Minkeng mí mbón*, les joueurs utilisent un seul instrument de musique utilisé est le nkeng (la cloche) ayant pour pluriel *Minkeng* (Les cloches). Pour fabriquer cet instrument de musique, le fourneau va tailler le fer en lui donnant la forme de la cloche, puis qu'elles sont au nombre de deux, elles seront donc reliées par un crochet en fer. Pour faire raisonner cette cloche, le joueur va se servir d'uk bâton il va taper dessus et ceci va raisonner : *keng, keng, keng*.

Photo 5 : « *Minkeng* » : cloches



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

4.2.2.2. Chorégraphie du *Minkeng mí mbón*

La chorégraphie est entendue ici l'art de composer les ballets, d'en régler les figures et les pas de danse. Né au XVII^e siècle, le terme chorégraphie a d'abord un sens limité, il s'agit seulement de transcrire sur papier les figures et les pas de des danseurs. Les maîtres de ballets

s'intéressent alors d'avantage au mouvement d'ensemble qu'aux solos dont la composition est laissée par les danseurs.

Le vocabulaire de chorégraphie s'enrichit à l'époque romantique et l'importance croissante des solos amène les compositeurs comme on le dit très souvent à s'y intéresser de plus en plus. Concernant notre travail de recherche, la chorégraphie du *Minkeng mí mbón* est enseignée par le plus ancien, maître initiateur et dépositaire des pouvoirs des ancêtres.

Pendant la danse rituelle *Minkeng mí mbón*, l'un des danseurs va tomber au sol et va mourir,

Photo 6: Disposition des danseurs



Source : Musée Ethnographique des peuples de la forêt Ydé-Cameroun, Février 2023.

ces camarades de danse vont former une ronde autour de lui pour lui porter secours. Le plus ancien, maître initiateur va se courber vers lui pour un examen, et ensuite, va lui administrer une potion et le mort va revenir à la vie, celui-ci va se lever avec l'aide de l'ancien. Nous soulignons ici qu'il s'agit d'une mort spirituelle. Les danseurs vont donc reprendre leur chorégraphie avec beaucoup d'énergie et de vivacité pour célébrer le retour triomphal des vivants de leur camarade de danse.

4.2.2.3. Parures du Minkeng mi mbon

Dans la danse rituelle du Minkeng mi mbon, les parures sont un ensemble de tous ceux qui participent pour embellir les danseurs et les joueurs. On peut citer les vêtements traditionnels, des ornements, les bijoux. Comme parures du *Minkeng mí mbón*, nous pouvons citer :

* *L'obóm* : Sorte de culotte traditionnelle fait à base d'arbre. Cet arbre est taillé et donne la forme d'un tissu.

Photo 7 : « *Obóm* » Tissu traditionnel



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

L'obom est une tenue traditionnelle réservée pour une certaine catégorie de personnes telle que les chefs traditionnels Beti-fang, les initiés. Les danseurs du Minkeng mi mbon aborent la tenue traditionnelle obom en signe de grandeur et le respect.

* le chasse-mouche (*kag*) : Le chasse-mouche est fabriqué à base des branches de raphia ou de palmier. Le chasse-mouche est utilisé par les danseurs du *Minkeng mí mbón*. Ce chasse-mouche permet de montrer l'autorité de ces danseurs après leur Initiation.

Photo 8 : « *kág* » Chasse-mouche



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

D'après Manga André, enseignant retraité âgé de 65 ans, les danseurs du *Minkeng mí mbón* utilisent le chasse-mouche pour chasser les mauvais esprits. Sous un autre angle, le chasse-mouche est utilisé comme balais dans nos ménages pour enlever la saleté au sol.

* Les bracelets (*mitheg*): Les bracelets sont fabriqués à base de l'arbre appelé *akouk*. Le sculpteur va tailler le bois en lui donnant une forme ronde, puis poser au soleil pour sécher.

Photo 9 : « **ntzék** » **Bracelet**



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Chaque danseur du *Minkeng mí mbón* porte quatre bracelets à savoir deux sur le poignet gauche et deux sur le poignet droit. Ces bracelets donnent un son pendant l'exécution des pas de danse des danseurs.

*Le collier (*ntchanga*) : Le collier est fabriqué en lamelles de bois d'*akouk*, réuni autour par une corde. Le sculpteur va tailler le bois en forme de lamelle et ensuite va mettre au soleil pour sécher.

Photo 10 : **colis** « **nsek** »



Sources : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Manga André nous renseigne que le collier porté par les danseurs du *Minkeng mí mbón* est terminé par un arc de cercle qui est symbole du rayonnement du soleil, symbole de l'épanouissement. Les danseurs du *Minkeng mí mbón* symbolisent cet arc de cercle comme clochette, pourquoi clochette, tout simplement parce que lorsqu'on parle de rayonnement, la lumière et le son ne sont pas distinct, la lumière et le son sont une émanation d'une seule chose, mais sauf que, ce qui contemple la lumière c'est l'oeil et ce qui écoute le son c'est l'oreille. Nous comprenons donc la liaison entre l'oeil et l'oreille.

* l'argile (*pém*) : l'argile est une roche sédimentaire, souvent meuble (glaise), qui inhibée d'eau peut former la pâte. L'argile a plusieurs couleurs, c'est la couleur blanche qui nous intéresse ici. Les danseurs du *Minkeng mí mbón* ont le corps recouvert d'argile blanche, symbole de la pureté de corps et d'esprit.

Photo 11 : « **wuúk** » **Argile**



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

La couleur blanche symbolise la vie chez les Beti-fang. Ils ont bravé les épreuves difficiles pendant leur parcours dans le rituel du so'o, ils ne sont pas morts, ils sont bel et bien en vie.

* Le chapeau (*ntóm*): Le chapeau porté par les danseurs du *Minkeng mí mbon* est fabriqué à base des plumes d'oiseaux et par la suite ces plumes d'oiseaux sont reliées par une corde.

Photo 12 : **Chapeau « ntəm »**

Sources : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

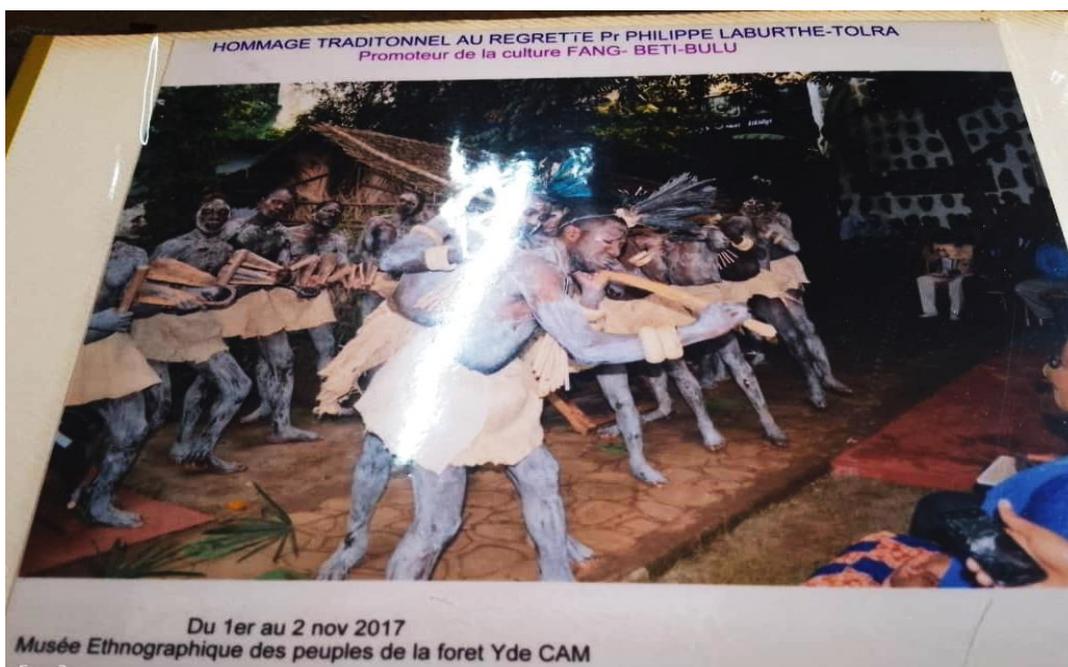
Le chapeau porté par les danseurs du Minkeng mi mbon ici est signe d'autorité, de supériorité et de sagesse. Permet de distinguer les membres d'une communauté religieuse ou spirituelle particulière. Il symbolise l'identification culturelle, symbole d'identification spirituelle. Les parures servent donc à montrer une appartenance à une tribu ou une ethnie.

4.2.2.4. Balancement

Le rythme commun soutient un balancement du corps, traduit au niveau des pieds, par une alternance régulière et symétrique, une pulsation continue qui pourrait bien constituer une de ces « homologues » entre les niveaux corporels et psychiques dont Lévi-Strauss fait le rapport de « l'efficacité symbolique ».

Il a un effet d'hypnose et Lacon souligne le fait que c'est dans la dé-prise (c'est-à-dire la transe), qui nous apparaît de l'ordre de « l'ivresse des contraires » découverte par Nietzsche dans la marche, que l'enfant accède à l'état de sujet.

Photo 13 : Illustration du balancement pendant la danse du *Minkeng mí mbón*



Source : Musée Ethnographique des peuples de la forêt Ydé-Cameroun, Février 2023.

C'est le balancement qui permet aux danseurs de désigner les figures géométriques pendant la danse. Dans le cadre de notre étude, les danseurs du *Minkeng mí mbón* forment une sinusoïde qui est égal à neuf comme le nombre de danseurs chez les manguisa.

4.2.2.5. Evolution et modification du *Minkeng mí mbon* chez les manguisa

Le *Minkeng mí mbón* chez les manguisa a connu une évolution et des modifications avec l'arrivée des européens au Cameroun. Pour mieux conquérir les villages, les européens se sont servis de la Bible pour adoucir les coeurs des Camerounais. Ils ont fait savoir à l'homme noir que tout ce qu'il avait qui le gardait et tous rites étaient mauvais. Il fallait donc anéantir l'homme noir. Les rituels et les pouvoirs permettaient à l'homme noir d'être physiquement fort, il pouvait disparaître dans le cas où celui-ci était menacé par l'ennemi. Avec l'arrivée de la modernisation, il y a eu une grande modification des rites, tel est le cas du *Minkeng mí mbón*. Le *Minkeng mí mbón* est maintenant exécutée dans tous les événements heureux comme malheureux. Les parures de cette danse ont changé, les acteurs du *Minkeng mí mbón* ne couvrent plus leurs corps avec de l'argile, mais s'ils mettent les tâches blanches. Les acteurs du *Minkeng mí mbón* exécutent la danse avec les pantalons ou même les culottes au lieu du port d'*obóm*. Cette évolution de la danse rituelle *Minkeng mí mbón* ne peut plus aboutir au même résultat qu'avant à cause de la modernisation.

4.2.3. Circonstances dans lesquelles cette danse est exécutée chez les manguisa

Cette danse est exécutée premièrement pour célébrer la bravoure des jeunes garçons ayant bravés le rituel du *so'o*. Dans la culture manguisa, on peut pratiquer plusieurs types de *so'o* à savoir le *So'o Esam* et Le *So'o Esong*.

Le *So'o Esam* est le plus important parce qu'il nécessitait la construction d'un grand hangar en brousse pour le pratiquer. On creusait un tunnel avec neuf (9) portes par lesquelles tous les *mvom* accédaient au tunnel avant de ressortir par la neuvième porte, la dernière à l'endroit où le *Nnom Ngi'i* les blindait. Les *Belo* (esclaves gardiens) qui gardaient les portes du tunnel, tuaient le *Okpen Esam* (le *mvom* qui sortait par une porte autre que la neuvième). Lorsque le *NNOM Ngi'i* finissait le *So'o Essam*, il disait. Le *So'o* regarde le palmier, le *So'o* regarde le fossé. Si j'attache, il s'attache. Si je détache, il se détache. Si le chien meurt, je libère le varan. Que le *So'o* se calme, que le *So'o* s'apaise totalement. Que la paix vienne. Je détruis tout ce qui est faux. Que tout ce qui était mauvais, tordu, se verse dans la rivière « awooooo » et c'était la fin des cérémonies.

Tandis que le *So'o Esong* était de moindre envergure et était pratiqué sous un grand buisson. Il n'y avait ni tunnel, ni poursuite. Le *Nnom Ngi'i* allait blinder le *Mvom* derrière ce grand buisson. C'est toujours derrière ce buisson qu'il achevait le travail. A la fin, il n'y avait ni *L'okpen Essam*, ni les *Midzom Mi So'o* (arbres abattus sur le tunnel). C'est pour cela qu'on disait que le *So'o Esong* n'était pas un vrai *So'o*. Ce rite se pratiquait lorsque la date du vrai *So'o* était encore loin et qu'il fallait préparer certains petits événements qui n'étaient utiles que pour un petit nombre de personnes.

Le *So'o* était pratiqué par un certain nombre d'acteurs et comptait plusieurs artifices. Parmi lesquels :

- Le *Nkpangos* : c'est l'initié ou le catéchumène devenu chrétien après son baptême.
- Le *Nnom Ngi'i* : administrait l'initiation du rite *So'o* ; il était devenu rare.
- Le *Nvom So'o* : était un catéchumène ; candidats au baptême ; il était le prochain porte bouclier.
- Les esclaves : étaient des prisonniers de guerre ; ils avaient des oreilles coupées et étaient réduits aux basses besognes.

Ceux sont donc ces esclaves qui armés de haches, montaient la garde aux huit (8) portes de sortie du tunnel avec consigne de frapper à mort quiconque tenterait de sortir avant la 9^{ème} porte. La victime devait porter le nom de lièvre de la cabane (*okpen esam*). Il était interdit de rapporter cela au village après la cérémonie.

- Le *NGi'i* : était dans les fonctions d'évêque.
- *L'okpen esam* : était le *mvom* tué par les gardiens du NYISSI (tunnel du *so'o*) parce qu'il aurait tenté de sortir par la porte interdite.
- *L'assuzoa* (la face de l'éléphant) : est le chef des *mvom* qui embrassait tous les dangers se trouvant au tunnel, raison pour laquelle il portait le nom de face d'éléphant.

Pour ce qui est des artifices, on avait :

- Le *nyissi* : qui était un tunnel creusé par les *mvom* en vue de la pratique du *so'o*. Il comptait neuf portes et était gardé par les esclaves. Dans ce tunnel était disposé des touffes d'orties et d'autres herbes piquantes suivantes :
- *Sàs* : Sorte d'ortie, une herbe aux feuilles irritantes.
- *Sàs Esana* : plante herbacée aux fleurs et feuilles irritantes servant à la danse ESANI.
- *Etotob* : plante herbacée ayant les mêmes qualités que les plantes indiquées.
- *Mebanga* ou *Engokom* : c'est un arbuste au fruit rouge possédant de larges feuilles sur les branches à l'alvéole. Dans ces alvéoles, il y a des fourmis piquantes (*sulug*).
- *Akon* : plante herbacée qui ressemble au haricot. Les fruits sont irritants.
- *Mintsidan* : (course-poursuite) c'est un miracle dans l'exécution du rite *so'o*. Un vieillard apparaît et l'on donne l'ordre aux récipiendaires (*mvom*) de le rattraper. Malgré leur acharnement, ils ne parviennent jamais à le rattraper, ni même à l'approche.

Lorsque le *so'o* est annoncé et programmé, les initiés ou *Minkpangos* se rendent dans le village indiqué et pénètrent dans la forêt pour y choisir un lieu approprié. Le choix fait, ils y construisent des huttes et des cabanes devant servir à leur hébergement durant leur séjour. Les *mvom* se mettent à creuser le tunnel, une longue fosse dans laquelle les récipiendaires subiront des épreuves harassantes, marchand courbé jusqu'à la porte où est assis le *Nnon Ngi'i*. Ce

souterrain avait neuf (9) portes de sortie. Chaque porte avait des touffes d'orties et d'autres herbes piquante telles que : *Sas Esana, Akon*, bref tout ce qui pique dans la forêt est déversé dans le souterrain. On construit une grande cabane de *so'o* ou tout le monde prend place le jour de la cérémonie, à l'exception de toutes les femmes accompagnées de leurs enfants. Ceux-ci restent barricadées dans les cases, car ils craignent que par inadvertance, ils arrivent à voir passer le coryphée (*nnom ngi'i*). Ce qui les exposerait à la peine de mort ou de cécité.

Les récipiendaires du rite du *so'o*, tous nus comme les vers de terre se ressemblent à l'endroit où ils ont préparé le hangar appelé *Esam*, en compagnie de plusieurs initiés. Un homme donne pour instruction de barrer à tout prix et à tous les prix la route au *Nnom ngi'i* qui arrive ; de peur que la cérémonie n'est plus lieu. Sur ces entrefaites apparaît comme par enchantement un vieillard tout nu. Aussitôt, les initiés crient en chœur, voilà le *Nnom NGi'* ; arrêtez-le ! Tous les récipiendaires s'ébranlent à la poursuite du vieillard. Après 30 minutes de courses, les récipiendaires entendent sa voix à plusieurs kilomètres : *Dzoli Dzo Li ; Dzoli Dzo*. Il crie comme ça deux fois. Cet instant les récipiendaires redoublent d'efforts pour le poursuivre, mais en vain. Une heure après cette course à travers bois et ronces, on l'entend crier à plus de 30 Kilomètres. Harassés, épuisés, les récipiendaires retournent à *L'Esam*, où ils retrouvent le *nnom ngi'i* orgueilleusement installé, attendant de recevoir chacun. Dès que les récipiendaires retournent à *l'Esam*, on les fait entrer dans le tunnel où se trouve déjà tout ce qui pique ou mord, tout ce qui peut irriter la peau, notamment les artifices que nous avons indiqués plus haut. Les récipiendaires entrent malgré tout et doivent parvenir chez le *Nnom NgI'i* installé à la sortie principale, c'est-à-dire la neuvième porte. Le *Nnom NgI'i* officiait en ces termes : Le *so'o* regarde le palmier et contemple l'arbre EBE. Je dénoue. Je délie et je délie. Le chien meurt, je rate le varan. Que le *so'o* reste tranquille, que le *so'o* reste en paix. Je dédie la paix, elle est là. Je détruis et je détruis. Que le *so'o* soit en paix, que le *so'o* soit dans la tranquillité. Que tout ce qui est néfaste aille à l'eau « *awooooo* » ! Et la cérémonie s'achève ;

Après tout cela, les nouveaux initiés et les esclaves recouvrent le tunnel avec les troncs d'arbres abattus après y avoir enseveli les lièvres de la cabane, s'il en a eu. Tous ces travaux s'exécutent nus. Ce qui avait poussé la religion catholique à conclure très tôt qu'il s'agissait d'un rite satanique. Lorsqu'on avait subi l'initiation au *so'o*, l'initié ne souffrait pas d'empoisonnement, il n'était jamais atteint de la sorcellerie ou d'envoutement. Il tenait toujours parole et restait à l'abri du besoin. Les actes suivants donnaient lieu aux purifications par le *so'o* : L'assassinat, l'inceste, l'envoutement, la sorcellerie, l'empoisonnement, la violence sur

l'ascendant ; manducation d'une viande taboue : biche (*so*) ; vipère (*akpé*) ; civette (*zoé*) ; renard (*mvag*) ou encore lorsqu'un jeune découvre la nudité de ses parents.

La danse du *minkeng mí mbón* peut aussi être exécutée dans la cour royale lorsqu'une autorité administrative est en tournée dans un village. Cette danse est aussi exécutée pendant les obsèques d'un danseur du *minkeng mí mbón*. Ces camarades viendront donc danser au rythme du *minkeng mí mbón* pour lui rendre hommage.

La danse rituelle du Minkeng mi mbon était aussi exécutée pour célébrer la bravoure d'un chasseur ayant tué un animal féroce tel que : zé (la panthère), nyat (le buffle).

4.2.4. Éléments gravitant autour du *Minkeng mi mbón*

Pendant la cérémonie rituelle du *minkeng mí mbón*, les éléments gravitant autour du *Minkeng mi mbón* sont l'alimentation et les mets associés, et ensuite les boissons.

4.2.4.1. Alimentation et mets associés à la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa

Les aliments gravitant autour de la danse rituelle *Minkeng mí mbón* : Nous pouvons citer :

- **Ntsengue menguisa** (feuille de gombo) : C'est un plat traditionnel chez les manguisa, l'on ne saurait donc faire une cérémonie traditionnelle sans faire intervenir ce plat. Le ntsengue manguisa se prépare avec les feuilles de gombo fraîches, avec les noix de palme. Pour préparer, on va découper les feuilles de gombo (*enem avul*) puis on prépare les noix de palme, une fois cuit, on va piler les noix pour obtenir la pulpe des noix, qui sera tamisée et gardée de côté. On va poser les feuilles de gombo découpées au feu, une fois cuit, on va ajouter la pulpe des noix et ceci doit être léger d'où le nom ntsengue menguisa.

Photo 14 : « *Ntsengue* » ou Feuilles de Gombo



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Le ntchengue manguisa étant un plat traditionnel de la communauté manguisa a un lien très intéressant avec le Minkeng mi mbon, car sa couleur verte met en contact les acteurs du Minkeng mi mbon avec la forêt.

- **Nnám owondo** (le mets d'arachide) : pour obtenir ce mets traditionnel, l'arachide est décortiquée, et faire sécher au grenier se trouvant au-dessus du feu au moins pendant deux à quatre semaines avant la cérémonie. Par la suite écraser l'arachide et obtenir la pâte, on va chauffer de l'eau qui servira de tourner la pâte pour obtenir une pâte bien homogène, on pourra ajouter le sel, les harengs, le piment est facultatif ; les feuilles de bananier sont flambées, car elles serviront à attachées le mets d'arachide, et poser au feu pendant au moins deux heures de temps.

Photo 16 : « *Minsoé owondo* »
Graines d'arachide



Photo 15 : « *Nnám owondo* » ou
Mets d'arachide



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

La couleur rouge des graines d'arachide traduit la vie des jeunes soldats ayant survécu aux épreuves difficiles en forêt. Le Dr Thérèse Fouda souligne que la couleur rouge chez les beti fang symbolise la vie.

- **Nkónngo ngoán** (le mets de pistaches) : Le pistache est décortiqué et séché au soleil,

Photo 17 : « Ngoán » ou Pistache pistache



Photo 18 : « Minsoé mingoán » Graines de pistache



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Ensuite, écrasé sur la pierre à écrasé, les femmes vont aussi écraser le *masep*, *l'osim* avec les oignons et le piment, les harengs sont trempés à l'eau chaude dans une marmite ou dans une bassine. Les feuilles de bananes sont coupées et flambées au feu de bois. Lorsque tout est près, l'eau tiède sera posée au feu pour qu'elle soit tiède, car elle sera utilisée pour tourner la poudre de pistache. La poudre de pistache sera donc versée dans une cuvette, on va y ajouter l'eau tiède progressivement ; ainsi que tous les condiments écrasés en avance ; puis le sel, mélanger le tout, ensuite ajouter les harengs avec la viande. Une fois que le mélange est homogène, les feuilles seront placées dans une cuvette vide, et la pâte obtenue sera versée dessus. Les femmes vont plier les feuilles en formant les plis de telle sorte que les plis des feuilles soient présentés comme une jupe plissées, elles vont se servir de la corde pour attacher le mets et natter le reste de corde comme une tresse ; on placera trois ou deux morceaux de bois au fond de la marmite qui permettront que même si l'eau finit dans la marmite, que le mets ne brule pas ; on va poser le mets sur ces bois se trouvant dans la marmite et la marmite sera posée au feu. Lorsque la marmite est posée au feu, certaines paroles sont dites par les doyennes en posant le balai sur la marmite. Les femmes passeront la nuit autour du feu en chantant et en dansant ; ces chants traduisent l'harmonie de leurs cœurs, et l'exhortation aux ancêtres pour que le mets puisse bien

cuir car le mets blanc est très délicat. Le matin le mets est déposé au sol, est cuit et près à être dégusté pendant la cérémonie.

- en chantant et en dansant ; ces chants traduisent l'harmonie de leurs cœurs, et l'exhortation aux ancêtres pour que le mets puisse bien cuir car le mets blanc, est très délicat. Le matin le mets est déposé au sol, l'est cuit et près à être dégusté pendant la cérémonie

Photo 19 : « Ebas é ngoán » Pâte de pistach



Photo 20 : « Nkónngo ngoán » Mets de



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

- La couleur blanche du pistache symbolise la pureté du coeur des jeunes soldats. La couleur blanche chez les Beti-fang symbolise la mort. Cette couleur met en relief la peinture blanche qui se trouve sur le corps des acteurs pour nous montrer qu'ils ne sont plus comme nous autres, car ceux-ci ont déjà quelque chose d'extraordinaire en eux qui est l'initiation.
- Nous pouvons dire que le mets d'arachide et le mets de pistaches permettent de sceller le lien entre les ancêtres et les danseurs du Minkeng mi mbon. Pour préparer ces mets, la préparation nécessite beaucoup d'attention, d'amour, de patience, d'endurance tout comme les jeunes soldats sont appelés à être patients, avoir de l'amour envers leur famille et leur village, avoir de l'endurance pendant le rituel. Ces mets doivent impérativement cuir, dans le cas contraire, c'est que pendant le rituel il y a quelque chose qui n'a pas marché.

Tous les mets sus-cités sont mangés avec des compléments tels que l'igname, macabos, manioc, ou le bâton de manioc.

Photo 21 : « Mbòng » Manioc



Photo 22 : « Ikoro » Igname



Photo 23 : « Mekaba » Macabo



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

4.2.4.2. Boissons et le Minkeng mi mbon

Pendant la cérémonie du *minkeng mí mbón*, la boisson utilisée est le vin blanc. Pour obtenir le vin blanc, le palmier est abattu puis taillé le tronc et accrocher le bidon pour recueillir le vin qui sortira du tronc du palmier.

Photo 24 : « mejók-medób » Palmier debout



Photo 25 : « aléng-si » Palmier couché



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Le vin de plame, une fois recueilli, est conservé dans des bidons autant que possible pour l'utilisation du rituel.

Photo 26 : « mejók-melén » Vin de palme



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Le vin blanc est utilisé pour la consommation des jeunes soldats qui présentent leur savoir-faire dans la cour ; le vin de palme est accompagné du *ndong* et de la kola. La kola et le *ndong* servent à rendre courageux les jeunes soldats et à solidifier les liens entre les membres de la communauté. Le vin de palme et ces fruits (kola ; *ndóng*) symbolise l'union entre les membres pendant la cérémonie ; la fraternité et la convivialité. Le vin de palme symbolise l'amour, la pureté qui relie la nature à la terre avec les joueurs et les danseurs.

4.2.5. Éléments associés au vin blanc

-Ndong (poivre de Guinée) est un ingrédient très présent dans les célébrations rituelles chez les manguisa. Sa présence est indispensable grâce à ces nombreuses vertus, soit il est mâché ou écrasé. Il permet aussi d'attirer certaines bénédictions. Associé aux autres plantes thérapeutiques qui vont servir à la préparation du breuvage aux esprits.

Photo 27 : « *ndóng* » Poivre de Guinée

Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Ce fruit guérit de nombreux maux tels que le mal de ventre, du nombril chez les adultes, personnes âgées et les petits enfants : associés aux herbes et plusieurs autres plantes, il est enveloppé dans une petite coque de couleur marron, la graine même à l'intérieure est de couleur noire. Lorsqu'il est introduit dans la bouche et le mâche il est un peu piquant : la couleur marron du symbolise le lien que la nature à avec la terre et la forêt étant donné que la terre a une forme circulaire qui renvoie à l'univers qui cadre avec le rituel du *Minkeng mi mbón*.

- *Abél* (la kola), est très utilisé dans les rites manguisa, elle symbolise de l'amour, de la paix, d'union, d'harmonie entre les personnes présentes pendant le déroulement de la cérémonie : elle a une forme ovale, ronde, elle est recouverte d'une peau de couleur marron, soit blanche, soit jaune. Considérée comme symbole de fraternité et de respect dans la culture manguisa,

Photo 28 : « *abél* » Kola



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

la kola joue un rôle important dans les cérémonies traditionnelles telles que la dot, le mariage, des rituels honorifiques dédiés aux morts lors de ses funérailles, et aussi dans l'initiation aux danses rituelles telle que le *Minkeng mi mbon*. Elle intervient également dans les cérémonies de veillées mortuaires. La noix de kola est la graine d'un arbre nommé le kolatier qu'on retrouve partout dans les villages manguisa. La kola crée un lien de fraternité entre les danseurs et les joueurs du *Minkeng mi mbón*. Tous les éléments gravitant autour du *Minkeng mi mbon* ont pour symbole l'amour, la fraternité.

L'ethnographie étant l'étude descriptive des activités d'un groupe humain déterminé, celle-ci nous a permis de faire la description de tous les éléments gravitant autour du *Minkeng mí mbón*. Nous présenterons par la suite les fonctions de cette danse rituelle.

CHAPITRE V : FONCTIONS DU //MINKENG MÍ
MBÓN// CHEZ LES MANGUISA

Dans la communauté beti-fang, la musique est un moyen de communication transcendante. À cet effet, pour s'adresser à la nature, aux ancêtres et à Dieu, le manguisa le fait par le biais de la musique, des danses. Ce présent chapitre nous conduira à analyser les fonctions de la danse *minkeng mí mbón*. Il sera donc nécessaire pour nous de mener une étude sur la fonction (ludique, sociale où populaire, thérapeutique, didactique, sacrée), et ensuite présenter le lien entre l'esani, le bikutsi et le *Minkeng mí mbón*.

5.1. FONCTION LUDIQUE

À l'instar du Messenger ou du conteur, la danse est utilisée de différentes manières dans les rituels Ekang en général et en particulier chez les manguisa. Bon nombre de rite comporte des étapes au début où à la fin desquelles on danse ou des mouvements stylisés qui facilitent le passage d'un acteur à un autre. Les danses tiennent lieu de jeu c'est le cas de la danse rituelle *Minkeng mi mbon* ou le danseur du *Minkeng mi mbon* stimule la mort et les autres lui apportent secours. (Entretien du 15/02/2024 à nkomo). Les mines, les pas de danse, la gestuelle effect les mouvements effectués par le Relèvent du jeu de corps. La danse rituelle du *Minkeng mi mbon* est une danse ludique c'est -à-dire laisse percevoir toute la beauté à travers la chorégraphie, l'esthétique instrumentale et vestimentaire.

5.2. FONCTION SACREE

M. Eliade définit le sacré comme étant « *une force qui s'exprime au travers d'une chose qui symbolise et manifeste* » Émile Durkheim (1917:5) quant à lui, dit que « *les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent ; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester distance des premières* ». Une danse sacrée est réservée aux personnes initiées et qui s'exécute pour des cérémonies rituelles comme la danse du *Minkeng mí mbón*, l'esani, l'intronisation du chef.

Les danses traditionnelles suivent une chorégraphie stricte et regroupent les danseurs par âge, profession, sexe ou statut social. Les danses sacrées exigent les costumes et des accessoires spéciaux tels que les peintures corporelles, les cornes des animaux féroces, *l'óbóm*, etc. Les sociétés secrètes peuvent être appelées pour participer à des cérémonies de levée de deuil. Ces danses ont pour but de faire venir l'esprit du mort qui repose toujours au tombeau (ou au cadavre), puis de l'expulser. Bien que selon Paulin Nguemaobam dans son ouvrage « les

tambours et la tradition » nous apprend que les danses trouvent essentiellement leurs fondements dans ses mythes et légendes, en écoutant les danseurs, nous constatons que les danses ont souvent pour origine, un songe, une apparition d'un défunt qui leur révèle la danse dicte la conduite à tenir pour exécuter. Le caractère ancestral des danses introduit une atmosphère particulière dictée par les valeurs qu'ils incarnent : Respect des coutumes et des anciens. On apprend par exemple que les usages relatifs à une danse sont transmis à l'individu ou à un groupe au cours d'une cérémonie rituelle. Le caractère de ce rite diffère selon qu'on a affaire à une danse d'hommes ou de femmes, selon qu'il s'agit d'une danse rituelle ou d'une danse récréative. Prenons le cas de la danse sacrée *Esani* qui est le rite d'accompagnement d'un défunt dans l'au-delà chez les *beti-fang*. C'est un moyen quelque peu mystique qui marque la condition d'existence de l'homme. C'est pourquoi auparavant la vie d'un *beti* était rythmée du berceau jusqu'au tombeau par un réseau de rites à l'exemple du rite *Esani*.

Le rite *Esani* se pratique à minuit, il dure 10 à 15 minutes. Pendant cet intervalle, on joue au tam-tam, une manière de demander aux ancêtres d'ouvrir les portes afin d'accueillir leur enfant qui a quitté le monde des vivants. Le tam-tam ici joue le rôle de clé. Et ceux qui tapent sur ce dernier jour de façon particulière, seuls les initiés y ont droit. Après cette cérémonie, la veillée mortuaire peut se poursuivre.

Photo 29 : « *Nkúl* » : le tam-tam



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

Cependant, comment comprendre ce genre de cérémonie ? Tout simplement, pour les beti, le rite est avant tout la preuve de son impuissance face à la condition humaine, face à l'incertitude, à l'insécurité, aux moments difficiles. Tout au long de leurs existences, il est clair et net que pour assurer la communion et vivre en harmonie avec le monde invisible, il faut pratiquer ce rituel pendant les obsèques d'un défunt. Le rite trouve donc toute sa place dans la société beti-fang car pour eux, l'être est vie et toutes les forces vitales n'interfèrent, m'interpellent, et communiquent entre elles. Le seul instrument de musique utilisé pour cette danse rituelle est le *nkúl* (tam-tam).

Mais sauf que depuis pratiquement 4 à 5 ans *l'esani* a été dénaturé, car certaines familles optent désormais pour l'usage d'instruments de musique moderne au détriment du tam-tam, instrument de musique traditionnel utilisé pour ce rite lors des cérémonies traditionnelles. *L'esani* est joué dans les bars, les boîtes de nuit et tente de faire disparaître sa fonction sacrée.

Cependant, Cette nouvelle façon de faire jouer cette musique traditionnelle par les instruments de musiques modernes s'oppose à cet appel de rassemblement dans la culture beti lors des célébrations funéraires. Cet *Esani* qui est pré enregistré par les instruments de musique moderne n'a pas de valeur. L'écrivain Eno Belinga souligne que les danses sacrées sont transmises à l'individu ou à un groupe au cours d'une cérémonie rituelle, à l'exemple de la danse rituelle *minkeng mí mbón* chez les Manguisa.

Le caractère de ce rite diffère selon qu'on a affaire à une danse d'hommes ou de femmes, selon qu'il s'agit d'une danse rituelle ou d'une danse récréative. Le rite de transmission de la danse consiste à consommer un mets rituel pour acquérir quelque chose, un pouvoir pour agir efficacement et pour posséder le secret de l'art. Au cours d'une danse sacrée, le ritualiste s'adresse aux dieux et aux esprits. Il s'agit d'une danse rituelle plus sérieuse et rattachée aux rites initiatique.

Le sacrée s'oppose au profane. Il est un univers de part, incompréhensible, qui échappe à la logique. Il est beau, sublime et merveilleux. Il est attachant et répulsif en même temps. Le sacré peut se manifester sous deux formes, l'une sauvage et l'autre domestiquée. Ce sacré sauvage devient alors le sacré de transgression où se manifeste la révolte contre les interdits. Le sacré domestiqué par contre, épouse les normes imposées, il se fonde à l'intérieur d'un cadre et ne dépasse jamais les limites. Au cours de l'histoire, l'homme a épousé les normes imposées, ils fondent l'intérieur d'un cadre sacré et ne dépassent jamais les limites. Au cours de l'histoire,

l'homme a épousé ces deux formes de sacré. Pour le sacré domestiqué, il crée des dieux et des religions. Il a bâti des temples, il sanctifie son monde et son espace. Il a suivi des rituels rompent avec le temps habituel et la monotonie de la vie. Cependant, l'homme a su générer le concept de la fête à travers le sacré sauvage, une transgression des interdits, une violence inconditionnée, mais non permanente. Le sacré de transgression où sacré domestiqué, le sacré reste lui-même. Les auteurs, qui ont écrit au sujet du sacré, le définissent chacun à sa manière, et celles-ci se complètent par les idées.

Selon Rudolf Otto (1869- 1937) qui a fait les études spécialisées en religieuses et divines, théologien allemand et chercheur en religions comparatives Otto écrit plusieurs ouvrages, dont son fameux livre « le sacré » explique le sacré comme étant numineux. Pour lui le numineux est quelque chose d'incompréhensible et de tout à fait différent.

Il est irrationnel et ne se prête pas à la logique humaine. Otto recourt au développement des sentiments que ce numineux crée chez l'être humain. Le numineux apporte des sentiments de reconnaissance, de confiance d'amour, d'assurance, d'humble soumission et de résignation. En face de lui, l'être ressent de la solennité et du saisissement Otto (1949 : 23). D'un autre côté, le numineux crée un sentiment de dépendance et d'effroi. L'homme se retrouve comme une nullité, un rien et cela fait sortir le sentiment de l'état de créature, une sorte de dépréciation de soi-même Otto (1949 : 24-27). De cette manière, le numineux se divise en deux catégories essentielles : Le fascinant et le *tremendum*. Le fascinant est le caractère attirant du numineux. Le fascinant séduit, entraîne, ravit étrangement, croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse, c'est l'élément dionysiaque du numineux Otto (1949 p.58). D'autre part, le *tremendum* est le caractère répulsif du numineux. Le *tremendum* forme avec le fascinant, une étrange harmonie de contrastes. Ce *tremendum* est alors cette terreur démoniaque, cette horreur, cette humiliation, ce trouble et ce tremblement d'effroi épouvantable, Otto (1949 : 57).

Mircea Eliade (1907- 1986), philosophe roumain et historien des religions. Elle serait même l'expérience du sacré « danse helps us and Space ».

De Sola (1989 : 3) la danse sacrée met l'homme en contact avec le sacré et le divin. Elle est une façon directe et rapide de communiquer avec les divinités, ces puissances incontournables et énigmatiques.

La danse sacrée peut être considérée comme une prière mettant le corps en état d'adoration et interprétant les mouvements jaillissant de l'initiation humaine. Ici le corps devient le

réceptacle de la puissance divine qui se manifeste et s'exprime à travers lui, et par là même le transforme Wosien (1974 : 106). La danse sacrée est une invocation des dieux, une adoration et un culte rituel. Elle transcende le corps par-dessus le monde matériel et lui ouvre les portes du monde spirituel et sacré, elle le rapproche du caractère divin.

La danse sacrée est exécutée par les peuples anciens, les autochtones et quantités de cultures contemporaines, la danse sacrée se manifeste partout de façon similaire. Ses buts sont les mêmes presque dans toutes les cultures et toutes les religions. Les hommes ont toujours dansé et dansent encore pour célébrer et glorifier les dieux. Ils dansent pour sanctifier les guerriers. Pour bénir les mariages, pour saluer, chaque civilisation adopte plusieurs formes de danses sacrées. Ces danses restent les mêmes malgré les siècles des siècles et les changements.

La danse sacrée est à la base une danse liturgique, tel est le point de départ de cette étude, pour cela, nous devons faire des recherches bien élaborée. Plusieurs auteurs ont été lus et pris comme référence à partir de leurs écrits sur la danse sacrée, ses formes et ses identités, la plupart de ces écrivains ont soulevé l'histoire de la danse liturgique chrétienne et son application au cœur de l'église depuis son fondement jusqu'à nos jours. Pour tous, la danse liturgique chrétienne d'inscrit comme une danse sacrée qui a son poids dans le monde de la danse, pourtant à la différence des auteurs spécialistes de la danse sacrée ont tout juste touché l'histoire de la danse chrétienne, sans approfondir ses formes et ses applications, comme ils l'ont fait pour toutes les autres danses sacrées.

Jacques Bonne (1644-1724) est considéré comme le premier théoricien et historien de la danse, son livre histoire générale de la danse sacrée et profane est pris comme référence pour le travail. D'autre part, Paul bouclier est spécialiste en critique en critique chorégraphie. Il a enseigné l'histoire de l'orchestrique. Son ouvrage danse sa première apparition sur terre jusqu'à nos jours.

La danse sacrée serait une expression de ce que l'homme retient tout au fond de lui. Elle révèle sa spiritualité, son âme, l'essence de ce qui est invisible et inexplicable.

5.3. FONCTION SOCIALE OU POPULAIRE

Le *minkeng mí mbón* est uen danse ancrée dans la vie quotidienne d'une communauté spécifique, au sein de laquelle elle joue différents rôles (travail, divertissement, religion).

Dans la fonction sociale, on note l'expression corporelle et l'intégration de l'être social, l'affirmation de sa gestualité, son appartenance sociale, M. Sow (19859. Il faut souligner aussi l'aspect ludique qui renforce les Ekgang, travailler, c'est aussi danser. Chez les Beti-fang en général et particulièrement dans la communauté manguisa, travailler c'est aussi danser. Les danses traditionnelles dans la communauté manguisa mettent en scène les activités de la vie quotidienne. Les mouvements qu'effectuent les danseurs rappellent le geste durant la journée de travail. Ainsi un pêcheur ne danse pas de la même manière qu'un cultivateur, qu'un chasseur.

La danse permet d'entrer en relation avec les autres, car danser c'est aussi prendre connaissance des autres. Aucun esprit de compétition ne s'installe dans le champ, car chacun travaille au rythme de la musique, ni trop vite, ni trop lentement. L'harmonie est préservée dans la sonorité (par exemple, le son des instruments retournant la terre) et les gestes (mouvements d'ensemble). Le travail répond alors aux mêmes critères que la chorégraphie. D'où la danse rituelle *Minkeng mí mbón* chez les manguisa, présentant une chorégraphie qui retrace la vie des jeunes garçons en forêt pour franchir l'initiation. Belibi Ndong Joël lors de du déroulement de notre entretien affirme que :

Le *Minkeng mí mbón* a une chorégraphie qui retrace la vie en forêt pendant l'initiation au so'o dans la communauté manguisa (épreuves pénibles telles que : la mort, le port des troncs d'arbres, le parcours à l'intérieur du tunnel pour ne citer que ceux-là) en dehors des deux cloches et le bâton utilisé par les joueurs, les danseurs quant à eux dansent avec les chasse-mouches qui serviront d'exemple de tronc d'arbre que les danseurs portent sur leurs épaules. Le chasseur dansera avec son arme de chasse à l'épaule dans le cas où l'on célèbre sa bravoure d'avoir tuer une bête féroce (extrait d'entretien du 09/07/2023 à nkolkanga).

5.2.1. Caractéristiques de la danse populaire

Sous le gouvernement colonial au Cameroun, les régimes allemand, britannique et français ont banni les danses qu'ils jugeaient menaçantes pour leur primauté. Entre temps, les missionnaires chrétiens découragent toutes sortes de danses et interdisent celles qui selon eux, relèvent du paganisme ou heurtent les sensibilités chrétiennes. Nombreux de ces danses depuis lors disparu. D'autres danses ont été oubliées lorsque les rituels qui étaient associés ont été interdits pour les raisons similaires.

5.2.2. Mécanisme social

Dans la fonction sociale, les danses populaires sont exécutées par tous et à toutes les occasions. La danse populaire connue de tout le peuple et vise le simple défoulement à l'exemple du bikutsi, kam, bol chez les beti-fang. La danse populaire qui réunit hommes et

femmes, sa pratique dans les bars, à la place du village, dans les boîtes de nuit et les soirées privées. Ce style de danse est étroitement lié à la musique populaire, notamment les genres du makossa, du bikutsi. La danse joue un rôle central dans les mouvements de contestation sociale et les rassemblements politiques à travers le pays.

La danse est aujourd'hui un important vecteur de débat social et de protestation politique. Alors que la presse populaire peut être muselée par le gouvernement, les danseurs de rue sont plus libres d'exprimer leur mécontentement ou leur soutien à l'égard des politiques gouvernementales ou des partis politiques. Les opposants du premier président du Cameroun Amadou Ahidjo ont dansé pour démontrer leur désaccord. D'autres danses populaires commémorent des événements de l'histoire du Cameroun.

La danse populaire apparaît comme une conduite individuelle qui permet aux interprètes de sélectionner, de reproduire ou de combiner les éléments du code de mouvements préexistant. Étant un moyen de communication artistique, les signes chorégraphiques de la danse populaire n'ont pas une individualité propre dans le processus de communication. Ils sont groupés dans des structures et formes suivant certains modèles établis par la tradition et déterminés par la logique de la pensée chorégraphique, constituant de cette manière les éléments expressifs capables de transmettre un message. Il va de soi que la langue chorégraphique populaire et la danse proprement dite se trouve dans un rapport dialectique d'interdépendance de conditionnement réciproque. Pour exécuter la danse populaire les instruments suivants sont utilisés : le balafon, le tam-tam et la guitare.

Photos 30 : « *Bedzem bikutsi* » Les danseurs du Bikutsi



Source : Carmen Lysette Ekassi – Juillet 2023.

La danse populaire apparaît comme une conduite individualisée qui permet aux interprètes de sélectionner, de reproduire ou de combiner les éléments du code de mouvements

préexistant. D'après M. Sow (1985), on note le mode d'expression corporelle et de l'intégration de l'être social, l'affirmation de sa gestualité, son appartenance sociale. Il faut souligner que l'aspect ludique qui renforce les rapports sociaux de la danse populaire éloigne de nous le stress et apporte la joie avec un défoulement.

L'expression de la pensée traditionnelle culturelle des communautés d'Afrique centrale est essentiellement fondée sur l'oralité. Cette uniformité culturelle est perceptible à travers la création artistique, notamment dans la littérature, la musique, les danses, la sculpture, l'architecture, les arts culinaires, les rites et croyances et dans tout ce qui constitue le creuset de la civilisation des peuples bantou et apparentés.

La danse exprime la vie, elle est une pulsion vitale et intervient dans des circonstances précises de la vie populaire (fêtes agricoles, naissances, mariages, funérailles, réjouissances) Eno Belinga rapporte de ce fait les propos d'un chef de village : « un village tranquille est un village mort ». Il est difficile dans ce cas d'appréhender une vie collective en Afrique noire sans ces différentes manifestations du rythme et du geste qui caractérisent la société traditionnelle. La danse matérialise la parole énoncée et réalise ses intentions et souhaits chez les beti-fang, la danse traditionnelle n'a pas une origine propre et spécifique, elle est liée aux facteurs de la vie sociale, culturelle et tout ce qui peut concourir à leur épanouissement.

Les danses à caractère politique et économique ne sont pas très nombreuses. Comme les épopées du *mvvet*, il s'agit dans la plupart des cas, de faire de l'apologie d'un grand homme politique, de guerre qui a marqué son empreinte, ou contribuer de façon efficiente au rayonnement du peuple beti-fang. Ceci s'inscrit dans l'univers des songes ou visions comme le signale un informateur sur une prétendue vision qu'aurait eu feu père Abang Ate me du village Nkolenyeng, dans les années 1940 sur la venue probable d'un grand homme de guerre « Mongo Mesis » patronyme qu'arbore fièrement aujourd'hui le général d'arme Asso'o Émane Benoît. Ce qui, bien évidemment reste à vérifier ceci s'apparente à l'univers prophétiques des prêtres juifs qui avaient le don de prédire l'avenir.

Les danses traditionnelles mettent en exergue des grands jeux de scène collectifs. Les chanteurs et les danseurs s'organisaient dans un espace codé où les chants, la gestuelle, moi es mouvements et les déplacements suivent un ordre chorégraphique précis, dont les participants gèrent le secret du jeu d'ensemble ou individuel. Ces spectacles dont la finalité est soit l'expression de la société idéale, soit la critique des mœurs. C'est notamment le cas avec la danse ozila qui fait la parodie des caractères sociaux. Son mode d'expression, le chant et la danse

associés au jeu de scène, constituent certains des multiples aspects de la culture et de la vie traditionnelle dès lors qu'ils sont expressions de quelque chose de caractéristique et de déterminant.

L'autre thème assez souvent évoqué la sexualité. Qu'il s'agisse de l'érotisme le plus élémentaire ou de l'expression des sentiments amoureux, il se réfère assez souvent sur un partenaire bien visualisé. D'autres chansons témoignent les promesses de l'amant (ma vie n'est que brouillard, je traverserais des lunes pour te joindre). Ainsi témoigne un chanteur et danseur de Ngan. Les allusions à la magie et sorcellerie sont ici très rares, alors que d'après les conventions courantes, ce sujet paraît être une des préoccupations dominantes.

Les groupes de danse se sentent, les ambassadeurs culturels de leur région d'origine. De manière concrète, chacun prend plaisir à se trouver en communion avec l'ensemble de l'association. L'appréciation est mutuelle entre les orchestres et les danseurs. Cette fraternité artistique est également perçue à travers le temps. Le séjour dans la région du Centre, localité de la lékié et plus précisément à sa'a chez les manguisa a permis de constater que les danses traditionnelles fang sont diversifiées.

Nous allons présenter l'une des danses beti-fang plus précisément les Eton -manguisa du centre. Il s'agit ici du bikutsi qui est une danse populaire. Le mot //bikutsi// signifie « battement de la terre », bi signifie dans le contexte si le fait de //kut// signifie « taper » ou « frapper » et //sí// signifie « sol » ou la « terre ». Littéralement, *bikutsi* signifie donc « le fait de taper la terre », sans doute en référence aux pieds des danseurs qui battent le rythme avec leurs pieds frappant le sol.

Le bikutsi est d'une danse basée sur un rythme à 6/8. À l'origine, elle est pratiquée lors de cérémonies sacrées ou lors des guérisons ou l'arrivée d'un administrateur, ainsi que dans les bars.

Dans le contexte traditionnel (sans orchestre moderne), la musique est assurée par les femmes assises en cercle autour de la piste de danse.

Elles chantent mélodies transmises de génération en génération par voie orale, tout en frappant de petits hochets ou des bambous coupés en deux dans le sens de la longueur. Certaines battent le rythme avec leurs mains. Une vision plus festive s'impose rapidement autour des années 70 avec une orchestration assurée par des groupes de balafon et de bambous. L'origine

féminine du bikutsi est attestée par des chercheurs comme Philippe Laburthe Tolra. Dans une société patriarcale où seuls les hommes avaient droit à la parole il était interdit aux femmes d'élever le ton en public au milieu des hommes. La femme avait le statut de mineure sociale : « la poule ne chante pas devant le coq ». Alors pour contourner ces différents interdits, elles organisaient des rassemblements festifs le soir au clair de la lune, après les travaux champêtres ou encore sur le chemin de retour du marché après avoir vendu leurs produits et fait des achats

Elles formaient un cercle dans lequel chaque d'entre elles entrait pour exprimer ses peines, ses frustrations, ses déceptions, ses mécontentements. Et ce tout en chantant (paroles imagées et allégoriques), en frappant des mains, sous les acclamations des autres femmes du cercle reprenant en chœur le refrain, en claquant les mains et en trépignant.

Biwolé Onomo Franck (entretien du 15 /02 /2024 à Nkom1) résumé cela comme un conseil en terme voilé aux jeunes filles adolescentes qui viennent de contracter une union conjugale, des quolibets à l'adresse des amants ou des maris trompeurs, mélodies idyllique où la femme décrit l'homme de ses rêves. Des cris d'exaltation et de reconnaissance vis-à-vis du régime du régime politique, des chants funèbres qu'on rencontre surtout chez les pleureuses de métier, les complaints des spleens où elle manifeste ses irritations et ses dégoûts. Ces rassemblements permettaient de s'écouter et écouter les autres qui sont dans la même situation. Didier /Larousse dans son ouvrage pratiques, langages, gestuels montre que la danse populaire apparaît comme une conduite individualisée qui permet aux interprètes de sélectionner, de reproduire ou de combiner les éléments du code de mouvements préexistants. Le patriarche mvondo gaston résidant à emana par monatélé dans le département de la lékié, pour lui, il ne s'agit pas d'un agencement des sons de tam-tam, mais d'une communication avec les ancêtres et ceci est bien différent du bikutsi.

5.4. FONCTION THERAPEUTIQUE

L'être humain danse depuis le commencement de son histoire, à toutes les époques et dans toutes les cultures. Considéré comme le plus ancien des arts, il faut admettre qu'il s'agit d'une activité qui produit des effets et un équilibre entre les différents niveaux qui constituent l'être humain. Elle se révèle comme un outil particulièrement indiqué, une articulation harmonieuse entre eux. Le niveau physique est le premier à bénéficier des effets dynamiques de la danse. Elle fait bouger le corps et engage une réelle dépense musculaire. En ce sens ou danser c'est

déployer de l'énergie. En plus de mobiliser les énergies. Ce sont ces trois dimensions bien connues (espace, temps et matière) qui fédèrent, établissent la connexion dans un état de quasi-trance avec l'au-delà. C'est un phénomène que nous identifions à la quatrième dimension. La danse dans son déploiement kinésique est un exercice rythmique qui décrit un espace géographique variable quasiment infinie sont imposés par les capacités physiques et créatives du danseur lui-même.

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

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

lorsqu'un danseur est en activité, il établit petit à petit une concordance entre la respiration, les battements de cœur des, les mouvements des bras, de la tête, des jambes des pieds et des hanches qui fait qu'à un certain moment, il se produit un dédoublement de la personnalité du danseur, ce dernier atteint un état second. Anaba Angeline, 58 ans, cultivatrice, entretien du 09/07/2023 à Nkolkanga.

Nous constatons que une fois ces conditions remplies, on voit qu'elle est susceptible de produire les effets de prévention et même de guérison (soins de troubles psychologique et psychosomatique).

De façon implicite, sans formuler le sens des opérations qu'elle propose, la danse offre donc au corps la possibilité de revivre et de rejouer des situations correspondant à des étapes traversées durant l'enfance : groupe, rythme de balancement entre des opposés et répétition constituent donc des homologies.

Selon le mécanisme chamanique, les homologues auxquelles le corps devra s'articuler pour qu'elles puissent avoir un effet structurant sur le danseur, sont proposées de l'extérieur, par imitation et apprentissage de formes gestuelles et rythmiques au niveau des plaisirs qu'elles procurent que des bénéfiques que le groupe et les individus peuvent en attendre. Il s'agit d'une symbolique « injectée » de l'extérieur et offerte au sujet qui pourra y brancher ses pulsions. Nous sommes là dans le registre chamanique si on se réfère à l'analyse de Lévi-Strauss.

L'articulation pulsionnelle est obtenue grâce à l'état hypnotique de transe dans laquelle le sujet se laisse emporter par la fusion groupale, la griserie de la musique, la répétition de gestes dédoublés qui le combent. Le moi et le surmoi baissent leur vigilance et le corps se laisse. « Posséder » par des mouvements qui vont réveiller des vécus très anciens et leur donner une issue dans les homologues, le langage de la danse.

Dans le cadre de l'individualisme, les mouvements, encore une fois sont codés, ce qui signifie que les danseurs reçoivent tout le même énoncé. Mais, bien entendu, chacun y répond avec son vécu personnel et y exprime son histoire propre, ses élans, ses refus, ses combats. C'est donc dans l'énonciation du mouvement dansé, et non dans l'énoncé lui-même, puisqu'il est collectif, que se glisseront la différence individuelle, l'interprétation, la création de chacun. L'individualisme consiste à extraire sa différence (individuelle) de la répétition d'un énoncé (collectif).

Dans la culture passée et présente la danse constitue un moyen d'exprimer les émotions, des idées et des coutumes importantes de la vie et de l'histoire des individus. Souvent la danse exprime des thèmes quotidiens comme le travail et les conflits. Elles sont aussi dans certains cas liées de façon intrinsèque à la religion, aux cérémonies, à la spiritualité, aux rites et aux célébrations prévalant au sein d'un groupe culturel particulier. La danse dans le contexte étudié demeure toujours un moyen d'expression validé pour un peuple ou un groupe culturel. En fait bien qu'altérées au cours des années, plusieurs danses culturelles comportent des vestiges du passé.

Par contre les danses sociales et les danses en production de danse d'un groupe concerné. Pour danser par exemple une danse folklorique, voici quelques suggestions :

- Utiliser les mots clés pour indiquer les pas où mouvements (marcher, sautiller, frapper les pieds) les changements de direction (sur le côté, en avant, en arrière) et aussi pour précéder le début de la musique.

- Travailler le mouvement global de la danse plutôt que de se concentrer sur les petites erreurs au niveau des pas de danse, ce sont des transitions, sa vigueur et son unité qui font l'importance de la danse.
- Travailler sur plusieurs possibilités en danse telles que danser seul, en ligne, en cercle, en groupe de trois ou plus.

5.5. FONCTION DIDACTIQUE

La danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa constitue une véritable école de la vie. Les hommes qui exécutent cette danse passent des mois, voir des années à l'initiation et à l'accès. Ils y apprennent le mystère de la vie et de la mort. Ils apprennent l'amour, la lutte, le travail de tous les jours. Tel qu'un écrivain, ils apprennent à la jeunesse et aux nouveaux initiés ce qui est indispensable pour détenir la sagesse. En effet à bien observer, le système langagier du Minkeng (les cloches) a pour fonctions essentielles d'éduquer, communiquer et informer l'homme manguisa. Voilà pourquoi l'information ou la communication du message peut susciter chez celui qui l'écoute un élan d'administration, de colère ou de joie par le biais du nkeng (la cloche) à travers son système langagier. Cette idée est illustrée dans les propos d'Ayissi ngono Denis :

En écoutant raisonner le nkeng (la cloche) qui est un instrument de musique traditionnelle utilisé pour jouer lors de l'exécution du Minkeng mi mbon, voyant la danse se dérouler : tout ceci me remplit de joie quelque soit les problèmes, les soucis, les frustrations, la colère, le stress qui m'accablent, je suis libéré de tout cela. Aussi Ngono Denis, 53 ans, cultivateur, entretien du 09/07/2023 à Nkolkanga.

5.6. Fonction religieuse

M. Eliade définit la religion comme la manifestation du sacré au travers de quelque chose que lui-même. La religion est définie comme l'aspect de la culture qui relie l'homme au sacré et au surnaturel. La religion s'intéresse également à la relation de l'homme avec le profane, en définissant comment et pourquoi un objet particulier devient sacré ou profane et en établissant des traditions ou des conventions sur la manière dont les humains doivent se comporter face au sacré (Bunnet, 1996). Plus précisément la religion peut se définir comme un système de croyances, de pratiques et de valeurs philosophiques concernant la définition du sacré, la compréhension de la vie et le salut problème de l'existence humaine. La religion est un système

de croyances impliquant des forces ou des êtres surnaturels qui donnent forme et sens à l'univers. Okopu (1978).

5.6.1. La prééminence du catholicisme

La fonction chrétienne qui pénètre le peuple manguisa de la région du Centre passe par la religion catholique. La danse rituelle ou religieuse est un moyen privilégié d'entraîner l'homme hors des limites que lui impose la conscience de la réalité quotidienne. Cette sorte de gymnastique mystique permet de communier avec la nature, avec le rythme auquel est soumis l'univers. Ceci pour nous montrer que la danse ne satisfait pas seulement les exigences physiques ou esthétiques. Elle n'a cessé depuis les origines les obscures de jouer un rôle important dans la vie religieuse de l'humanité. Certes les moyens employés comme les buts de recherche différentes selon les croyances. Toutefois on peut observer les constantes, par exemples les mouvements.

À l'origine, la danse est un art sacré, plutôt qu'un art social comme le souligne Pierre - paul Lagas dans *danse d'église*. Il est normal que l'église catholique ait connu quelques formes de danses même si au XIX^e siècle, une affirmation peut être surprenante. La bible présente la danse comme signe d'adoration de dépendance à établir les normes descriptives de l'expérience religieuse. Dans son livre *le sacré et le profane*, Eliade affirme que le sacré est la manifestation de quelque chose de tout autre, Eliade (1975, p.18), le sacré s'incarne dans notre monde en habitant un espace et un temps propre à lui. L'homme, pour sortir des normes du profane, se crée un espace sacré et un temps sacré. L'espace sacré est fort et significatif, il est le seul qui soit réel. Le sacré sauvage et le sacré de transgression, selon Roger Bastide (1898- 1974) sociologue, anthropologue, théologien, a étudié les systèmes religieux et analyser les origines du sacré et de la vie religieuse. Il s'est attardé aussi sur l'aspect spirituel de la vie.

Dans la bible, la danse est un symbole de joie et d'extase religieuse, elle met en confiance le chrétien et le créateur. Par ailleurs, certaines danses forment la partie essentielle du culte. D'ailleurs, dans le langage courant beti-fang, on dit danser le melan, le mevungu (syncrétisme entre le bwiti du peuple pygmée, le melan et le catholicisme) pour indiquer leur participation aux Cultes. Ce qui montre la liaison intime qu'ils font entre le culte et la danse qui en est un aspect. L'aspect chorégraphique est donc fort important, mais il n'a pas une existence autonome. Il est soutenu par tout un corps de croyances. La doctrine ici est l'élément déterminant, le groupe est également conçu en fonction des critères religieux : c'est selon les relations qu'ils ont reçues de la divinité que les fidèles sont amenés à jouer tel est le rôle. Il ne

s'agit pas plus ici de des spectacles ou de divertissement, mais de cérémonies auxquels le public sans être mal reçu, n'est particulièrement pas convié. La danse chrétienne est sacrée puisque le christianisme unit l'aspect physique à l'aspect spirituel tel est le cas de la danse rituelle du Minkeng mi mbon qui unit l'aspect physique avec l'aspect spirituel de la personne humaine, Davies (1984, p.29), pour lui, la danse est sûrement sacrée puisqu' elle est une communion avec Dieu. Tout ce qui permet à la spiritualité de se manifester est sans défaut sacré.

De ce fait, la danse rend visible l'état spirituel, elle devient alors sacramentale en rapport direct avec les sacrements (baptême, Eucharistie, confirmation, pénitence, onction des malades, mariage). Ainsi, Davies (1984) nous montre que la danse religieuse est pareil à toutes les autres danses sacrées issues des des religions du monde, puisqu'elle est présentée durant les célébrations et les Possessions suite à des occasions religieuses. Dans la fonction religieuse, les membres de la population peuvent aussi faire des exhortations, des prières pendant le rituel du Minkeng mi mbon. Ces prières sont de plusieurs ordres à savoir :

- La prière à pour but de remédier à un mal quelconque affectant un ou plusieurs membres du village. Il peut s'agir d'un cas de maladie, d'un envoûtement, d'un sort, d'un blocage, d'une poisse ou de la stérilité.
- La prière peut aussi être dite pour les cas de recherche d'emploi. Cette prière est dite lorsque les jeunes du village ayant fréquenté et ayant les diplômes, sans travail. Pendant le rituel du *Minkeng mí mbón*, la prière est élevée pour résoudre ce problème d'emploi.
- Lorsque les récoltes sont mauvaises durant plusieurs années dans ce village, la prière est une importante capitale pour que les habitants du village ne meurent pas de famine en permettant l'abondance des récoltes.
- *. La prière est dite aussi pour mettre fin à la mort précoce des jeunes du village. Car un adage dit ceci : « le potiron meurt en laissant les courges » juste pour dire que les vieux doivent mourir avant les jeunes. Mais nous constatons plutôt le contraire, où se sont les jeunes qui meurt avant les vieux, il faut élever les prières associées au rituel.

5.7. RAPPORT D'HOMOLOGIE ET ANALOGIQUE ENTRE L'ESANI, LE BIKUTSI ET LE *MINKENG MÍ MBÓN* CHEZ LES BETI-FANG

- L'esani est une danse rituelle exécutée pendant la cérémonie funéraire chez les Beti-fang. Danse exécutée par les plus proches du défunt. Dans ces propos Menye ngolo Judith :

Notamment chez les manguisa, l'esani est exécuté pour célébrer le défunt. C'est une tradition instaurée par les ancêtres Beti-fang. Cette danse glorifie un défunt. L'esani est exécuté par les enfants du défunt, ceux-ci vont porter les habits du défunt pour l'immortaliser et un chasse-mouche en main. Cette danse annonce aux ancêtres l'avenue de leur fils ou fille pour l'au-delà. Le patriarche ou matriarche doit avoir une femme où un mari, des enfants et une maison. Le rite de l'esani varie par clan beti. Il dit par la suite que chez les manguisa par exemple, on danse l'esani même au décès d'un jeune, alors qu'en général on pratique lors d'un deuil de patriarche ou matriarche. Pour jouer l'esani on utilise le nkul (tam-tam) qui est également un moyen de communication traditionnelle chez les manguisa. Menye Ngolo Judith, 78 ans cultivatrice, entretien du 08/09/2023 au village Elon.

Le lien entre l'esani et le *Minkeng mí mbón* se situe au niveau de la danse à savoir les mouvements de corps, l'utilisation de la parure telle que le chasse-mouche. La communication directe avec les ancêtres à travers un instrument de musique qui est le nkul (le tam-tam) pour l'esani et le *Nkeng* (la cloche) (Cf. Photo 1, p.47), pour le *Minkeng mí mbón*. Les deux danses rituelles ont pour objectif la communication directe avec les ancêtres, soit pour transmettre un message, soit pour une exhortation. L'esani et le *Minkeng mí mbon* sont des danses sacrées.

- Le bikutsi est une danse populaire qui apparaît comme une conduite individualisée qui permet aux interprètes de sélectionner, de reproduire ou de combiner les éléments du code de mouvements préexistant. D'après M. Sow (1985), on note le mode d'expression corporelle de l'être social, l'affirmation de sa gestualité, son appartenance sociale. Il faut souligner que le bikutsi éloigne de nous l'ennui, le stress et apporte la joie avec défoulement. Menye ngolo dans ces propos :

"Le bikutsi est joué et dansé dans les cérémonies telles que : le mariage, (alúg), le baptême (ndouni), la dot (ivegué), l'intronisation d'un chef (ibére nkunkuma). Les danseurs du bikutsi communiquent avec le public à travers son pas de danse et ses mouvements corporels. Les instruments utilisés pour jouer le bikutsi sont : le nkul (tam-tam), le medjang (le balafon) le mbêt (la guitare). Menye Ngolo, 78 ans, cultivatrice entretien du 08/09/2023.

Le bikutsi est une danse basée sur un rythme à 6/8. À l'origine, elle est pratiquée lors des cérémonies sacrées ou lors des rituels de guérison. Dans le contexte traditionnel, la musique est assurée par les femmes assises en cercle autour de la piste de danse. Le mot bikutsi signifierait

en Eton battement de la terre. « bi » signifie dans ce contexte le fait de ; « kut » signifie taper ou frapper et « sí » signifie le sol ou la terre. Bikustsi signifie donc littéralement « le fait de taper la terre », sans doute en faisant référence aux pieds des danseurs qui battent le rythme avec leurs pieds frappant le sol. L'origine du bikustsi est attestée par les chercheurs comme Philippe Laburthe - Tolra.

Dans une société patriarcale où seuls les hommes avaient droit à la parole, il était interdit aux femmes d'élever la voix en public au milieu des hommes. La femme avait un statut mineure sociale : « la poule ne chante pas devant le coq », autrement dit, la femme ne parle pas au milieu des hommes. Alors pour contourner ces différents interdits, elles organisaient des rassemblements festifs le soir au clair de la lune, après les travaux champêtres ou encore sur le chemin du marché après avoir vendu leurs produits et fait leurs achats. Elles formaient un cercle dans lequel chacune d'entre elle entrait pour exprimer ses peines, ses frustrations, ses déceptions et ses mécontentements.

Dans le mécanisme social, la danse populaire telle que le bikustsi est connue par tout le peuple et vise simplement un défoulement, la danse du bikustsi chez les manguisa rassemble les personnes de deux sexes. Olanguena Joseph affirme que :

La danse est aujourd'hui un important vecteur de débat social et de protestation politique. Alors que la presse peut être muselée par le gouvernement, les danseurs sont plus libres d'exprimer leur mécontentement ou leur soutien à l'égard des politiques gouvernementales ou partis politiques. Il affirme que les premiers opposants du tout premier président du Cameroun Amadou Ahidjo ont dansé pour montrer leur désaccord. Nous avons même les danses qui commémorent les événements historiques du Cameroun. Olanguena Joseph, 63 ans, cultivateur, entretien du 15/02/2024, village nkom1.

Le lien entre le bikustsi et le Minkeng mi mbon est la suivant : les deux danses permettent d'avoir une bonne santé. Pendant la danse du bikustsi, les danseurs forment la ronde qui renvoie à Aki Ngoss (l'oeuf de cuivre) qui renvoie au chiffre 9, tandis que pendant la rituelle *Minkeng mí mbón*, les danseurs forment une sinusoïde à 9 pieds, d'où le lien entre le bikustsi et le *Minkeng mí mbón*.

**CHAPITRE VI : SIGNIFICATION CULTURELLE DU
//MINKENG MÍ MBÓN// DANS LA SOCIOCULTURE
MANGUISA**

Après une étude sur les fonctions de la danse, ce chapitre sur la signification culturelle nous conduira à donner la signification du *Minkeng mí mbón* en mettant l'accent sur le *mbón*, le système numéral et enfin le symbolisme des formes et des couleurs.

6.1. MINKENG MI MBÓN

Le *Minkeng mí mbón* est une danse initiatique. Pour exécuter cette danse, les joueurs se servent du *Minkeng* (les cloches des initiés) pour permettre aux *mbón* (les jeunes garçons ayant survécu aux épreuves difficiles d'initiation dans la forêt) de célébrer leur bravoure après avoir traversé les rudes étapes dans la forêt. La cloche jumelée appelé gong est un instrument de musique de 10 à 25 cm de taille, essentiel dans l'orchestre de musique traditionnelle chez les beti pendant la danse du *Minkeng mí mbon*. Ce double gong dans sa simplicité constitue un instrument sacré et d'emblème. Le tintement des baguettes en bois sur le métal creux annonçait le début de la cérémonie. Pendant la cérémonie du *Minkeng mí mbon*, la communication était faite avec le monde surnaturel, ancêtres, divinité, pouvait s'y établir entre les joueurs et les danseurs.

Selon Assongmo Ncedem, chez les Eton et les manguisa, une fois les jeunes ayant réussi l'étape préparatoire du rite so'o, ils se consacrent à la danse *Minkeng mí mbón* pour célébrer leur bravoure. En langue Eton ou manguisa, les *mbón* désigne les nouveaux guerriers. Ces derniers ont suivi une langue préparatoire en forêt. A leur retour au village, après une longue absence, ces nouveaux combattants dansent le *Minkeng mí mbón* pour démontrer vaillance et leur courage.

Les *Minkeng* instrument de musique semblables à des balafons à plusieurs sons accompagnent les pas des danseurs.

Nkeng : instrument de musique traditionnel. Il est fabriqué à partir du fer. Une fois les deux gongs fabriqués, ils seront reliés par un crochet. C'est à l'aide de ce crochet que le joueur va se servir pour tenir le gong et le joueur pour faire danser les danseurs. Le *nkeng* est donc un instrument de musique qui sert à transmettre un message.

Dans la culture manguisa, le fer possède une valeur sacrée et positive. Chez les beti-fang, le fer permet de guérir les maladies telles que le bégaiement des enfants. Le traitement consiste à mettre de l'eau dans le *nkeng* et faire boire à l'enfant qui bégaie et tapant sur le *nkeng* en disant « kóló nkeng, kóló nkeng » traduction littérale (parle librement, parle librement).

Le *nkeng* est aussi utilisé pour extraire des sortilèges lancés sur le dos d'une personne. Le traitement consiste à couper l'endroit que le guérisseur trouve que le mal est localisé, par la suite après avoir frotté le remède traditionnel, et ensuite couper cet endroit avec la lame, il va coller le *nkeng* dessus pour mieux extraire le sortilège.

6.1.1. Etymologie et pratiques

Les *minkeng* désignent les cloches. Le forgeron va se servir du fer pour forger et obtenir deux cloches qui seront reliées par un morceau de fer d'où le nom « *minkeng* ». Le *Minkeng* a pour singulier *nkeng* qui est une expression utilisée en Manguisa : « *kolo nkeng* » qui signifie parler librement et rapidement. Le *minkeng* est un instrument de musique à plusieurs sons qui accompagnent les pas des danseurs.

Toujours sur le plan culturel, le *Nkeng* est utilisé pour soigner les enfants qui bégaièrent (Cf. Photo 1, p. 47). On va puiser l'eau dans le fleuve au niveau de la chute, c'est-à-dire là où l'eau fait les bruits. On verse de l'eau dans le *Nkeng* et l'enfant va boire, pendant que celui-ci est en train de boire, une personne sera entraîné de taper au-dessus du *Nkeng* avec un bâton en disant *Kolo Nkeng*, et après avoir fait le rituel plusieurs fois, l'enfant commence à parler normalement. Le *nkeng* est aussi utilisé comme un instrument de traitement pour extraire les mauvais sorts dans le dos des personnes malades.

6.2. MBÓN

Les *mbón* sont des nouveaux guerriers ; ils ont suivi une longue préparation dans la forêt. Une fois de retour au village, après une longue absence de ces nouveaux combattants ; ils vont montrer leur vaillance et leur bravoure au rythme de la danse rituelle du *minkeng mí mbón*. *Le mbón est donc celui qui a survécu à une épreuve d'initiation*. Chez les Manguisa, l'expression « *kù mbón* » est utilisée par les locuteurs de la langue. Ceci juste pour dire que tu avais été initié. Le *mbon* est réservé uniquement aux hommes, tandis que le *Mevungu* est le rite d'initiation de la jeune fille. Avant d'être *mbón*, on devient d'abord « *Ngós* » et ensuite « *Nkpangos* ».

6.2.1. Pratiques

Le *mbón* ne saurait être un rite d'initiation pour les femmes, car les étapes pour devenir un nouveau guerrier ne sont pas favorables pour la gente féminine. Les jeunes ayant passé avec

succès l'étape préparatoire au rite du *so'ò* sont des *Mbón* ; tout le monde venait acclamer les nouveaux défenseurs de la communauté. Les nouveaux guerriers dansaient chacun munis d'un chasse-mouche ou tout d'autre objet en guise d'arme. On devient d'abord *Ngóss* avant d'être *Npkangoss*.

6.2.2. Système numéral dans le *Minkeng mí mbón*

Le système de numération est l'ensemble de règles qui régissent une voir plusieurs numérations données. C'est un ensemble de règles d'utilisation des signes, des mots ou des gestes permettant d'écrire, d'énoncer ou de miner les nombres. Le peuple Manguisa utilise le système de numération pendant la danse rituelle *Minkeng mí mbón*.

Chez les Beti-fang, les nombres offrent un large champ aux élaborations symboliques. Comme pour eux, rien n'est attribué au hasard, le nombre de choses, d'objets ou de fait revêt en lui-même une grande importance et permet lui-même parfois à lui seul d'accéder à une véritable compréhension des êtres et des évènements. Les philosophes Antiques tels que Pythagore et ses disciples ont pensé que toutes choses à son nombre, celui-ci ayant une nature divine ou du moins assurant la permanence et la vérité des choses. Ils ont affirmé que :

"les éléments des nombres sont les éléments de tous les êtres, que le ciel est un nombre, que l'âme elle-même, destinée à la survie et aux migrations est un nombre. Ils ont ajouté que la prognose par le nombre est la forme la plus pure de la divination. Leur pensée toujours ingénieuse et profonde, divisa le monde en ternaires, quaternaires, et septénaires et les conduisit vers de nombreuses découvertes. Telles que la science moderne, qui peut définir une couleur par un nombre de vibrations qui vivant par un nombre de ses chromosomes, un métal par son nombre et son poids atomiques, leur a amplement donné raison", Fernand Lanoré, (1982, p.136).

Chez les manguisa, les nombres ne servent pas seulement à calculer, à hiérarchiser, ordonner, ils servent aussi à peser et à vivre ainsi qu'à exprimer des idées, des forces, des vertus. Le symbolisme des nombres s'inspire largement des observations, des phénomènes naturels. Concernant le *Minkeng mí mbon*, nous mettons un accent sur le chiffre (9-2).

Pendant cette danse rituelle, on totalise 9 danseurs, 9 graines du ndong. Le chiffre 9 est la marque de l'accomplissement final de l'universel, il permet d'ouvrir les horizons et d'élever les consciences, il est l'amour et le positif, associé à une personnalité, il est idéaliste et a le sens de l'absolu. Le chiffre 9 est considéré par certains peuples comme un porteur de chance et une source magique. Il est associé aux forces positives puissantes qui sont composées d'un élément invisible mais déterminant.

Le chiffre 9 est le symbole de la fécondité, le 9 donne la vie car la grossesse dure 9 mois. Il annonce la fin d'un cycle et le commencement d'une nouvelle vie. Le chiffre 9 harmonise les énergies des danseurs du *Minkeng mí mbón*. En numérologie, on l'associe également au voyage, à l'ouverture d'esprit, à l'altruisme et à l'utopisme. Le chiffre 9 est considéré comme le plus puissant en numérologie, il symbolise l'illumination spirituelle. Le professeur Paul Abouna dans son ouvrage intitulé *Anthropologie numérale*. Il affirme que dans la cosmogonie beti-bulu-fang Aki Ngoss est un cercle, et celui est remplacé par 369° , qui est égal à $3+6+0=9$. Les danseurs forme une sinusoïde soit $1/2$ cercle ce qui veut dire $180 : 1+8+0=9$.

Marc Angel (2020), nous fait comprendre que les nombres régissent l'univers. Le chiffre 9 est à l'instar des autres multiples de 3. Considéré comme un chiffre sacré, chez les beti-fang, tout être humain n'est complet que s'il est 9 ; parce que d'un côté, il est le produit d'un monde préétabli avant sa naissance, soit au 5 génération. Le chiffre 9 peut marquer une certaine finalité, il élève également les consciences. Le chiffre 9 est un symbole de l'universalité et de l'amour au sens large, il évoque la puissance divine et l'excellence. Le chiffre 9 appelle à la communication, à l'indépendance et au sacrifice personnel. Si le chiffre 7 est considéré comme sacré et que le chiffre 5 pousse à l'aventure, le chiffre 9 se pare d'une aura puissante qui peut-être utile à l'accomplissement de soi.

La signification du chiffre 9 en numérologie nous fait comprendre que le chiffre 9 aide à l'accomplissement de soi et à la finalité des objets. par exemple si vous croisez l'heure miroir 09h09, préparez-vous à d'éventuels changements dans votre vie pro ou perso. Cette heure révèle alors tout votre potentiel, ce qui peut être une bonne chose, que se soit en amour ou au travail. Notons aussi que le chiffre 9 n'est une fin en soi. Si ce chiffre peut marquer une certaine finalité, il élève aussi des consciences. Si vous avez calculé votre chemin de vie, vous apercevez que c'est le chiffre 9 qui vous guide, sachez qu'il s'agit un chemin rare. Le chemin de vie est celui des voyages intérieurs et de l'amour universel. Vous êtes téméraire et dévoué, vous apportez une grande importance aux autres, à vos amis et à votre famille. Malgré un chemin un chemin de vie semé d'embûches, vous n'avez pas peur d'avancer seul vers l'inconnu. Vous êtes attiré par les autres cultures et vous aimez voyager, que se soit votre esprit ou par delà le monde.

Le chiffre 9 est particulièrement riche sur le plan symbolique. En lien direct avec le chiffre 3, le chiffre 9 est de nature céleste plutôt que terrestre. Il est le triple ternaire. Il évoque encore la triple - ternaire :

- Esprit, corps et âme (plan humain) ;
- Dieu, Univers et homme (plan cosmique) ;
- Conscience, matière et vie (plan spirituel).

Dernier des chiffres de la suite décimale, il est celui qui a la plus forte valeur. Il symbolise l'aboutissement, l'achèvement, la totalité. Il possède des propriétés étonnantes, notamment celle de toujours se produire lorsqu'on multiplie par un autre nombre : par exemple la réduction théosophique de $9 \times 5 = 45$ est $4 + 5 = 9$. Il évoque les 9 mois de la grossesse, au terme desquels naît l'homme nouveau : c'est le chiffre des initiés. En tant que $3 + 3 + 3$, le chiffre 9 évoque la puissance divine déployée : la Trinité qui s'exprime sur les trois plans de la matière, de l'homme et de Dieu. Le chiffre 9 représente la totalité cosmique. Par ailleurs, le chiffre 9 est l'image du retour du multiple à l'unité. C'est ainsi qu'il évoque :

- L'oeuf du monde qui contient le tout ;
- L'ouroboros (serpent qui se mord la queue : l'image de l'auto fécondation et de la vie).

Le chiffre 9 est donc à la fois totalité et unité, Ennéade et normale, fin et recommencement. En outre, la forme du chiffre 9 peut évoquer la spirale, les cycles ou la germination placée à la fin d'un cycle décimal, il est le début de quelque chose de nouveau, de neuf, à ce titre peut représenter l'infini, notamment lorsqu'il est respecté sans fin.

Le *Nkeng* est composé de deux cloches ; le chiffre 2 représente la dualité, l'échange et la confrontation. Le chiffre 2 est la base de numération la plus simple dans lequel les nombres naturels peuvent être écrits de manière concise. Ce système est largement utilisé dans la musique traditionnelle, pour jouer le tam-tam et le balafon le beti se sert de deux bâtons.

Le chiffre 2 (*ba'a*) est un chiffre formé du 1 plus 1 qui se sont intégrés en un seul chiffre. Le chiffre est la participation de la pensée divine en un être. Le chiffre 2 représente l'homme il est le chiffre de la dualité, non seulement masculin et féminin mais de toutes les complémentarités épistémologie Africaine qui est la dualité fondamentale, complémentarité antagoniste, principes directeurs ou organisateurs de la vie dans les cosmogonies négro-africaine. Source : Michel Aurèle Avom Avom (2021).

Le chiffre 2 est synonyme d'une grande sensibilité, c'est le chiffre des émotions ; des sentiments et de la passion. Il évoque également le couple, l'union, la dualité. Le 2 est considéré comme porteur de significations spirituelles profondes ; le chiffre 2 symbole universel qui lui est consacré celui de yin et le yang. Ce dernier marque en effet une relation existante entre soi et l'autre et les possibilités de collaboration. Le tout en respectant scrupuleusement les différences de chacun. Le chiffre 2 est considéré comme représentant de l'union sacrée.

Le chiffre 2 peut-être le signe de l'équilibre (deux éléments opposés forment une complémentarité) ou au contraire le signe d'un déséquilibre (la différenciation mène au conflit, à la violence, à l'injustice). Par la différenciation, le 2 crée le temps et l'espace et véhicule autant l'idée de l'évolution que celle d'involution ou d'alternance. Le chiffre 2 : le bien et le mal, le péché originel. Nous l'avons vu, le chiffre 2 s'oppose à l'unité du 1. Il introduit la négation, l'opposition, certains diront le mal ou le diable.

Le mythe du péché originel illustre bien cela. Adam et Ève se sont écartés de l'arbre de la vie (symbole de l'unité) pour croquer du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, symbole du dualisme, de la souffrance et la mort. Le chiffre 2 représente la condition humaine pécheresse : l'homme est condamné à expérimenter tous les jours cette division intérieure, cause de souffrance intime, chemin de la mort. De fait, au quotidien, nous avons tendance à tout juger en bien penser et de bien faire, crée le malheur en nous et autour de nous. Or c'est le dépassant ce relativisme qu'il est possible de faire l'expérience du bonheur. Le sacrifice de Jésus sur la croix symbolise le dépassement de la division : le mal est réintégré au bien par l'amour. En numérologie classique, le 2 est l'association, l'écoute, la coopération, l'union, le couple. Adrien chœur, symbolisme, (2021).

Paul Abouna dans son ouvrage intitulé *Introduction numérale dans les cultures négro-Africaines*, ressort une réflexion sur les systèmes numériques négro-africains qui démontre que les chiffres constituent un lieu de sédimentation de la culture et que leur ordonnancement mime l'anatomie et la physiologie de la nature et de la culture. Nous constatons dans ce document que dans les cosmogonies africaines, l'élément premier de la création est le chiffre 9 (Ennéade) ; le chiffre 8 (Ogdoade), le serpent, l'œuf, la spirale, etc. Ces éléments primordiaux convergent tous vers une réalité unique : Le chiffre 9 se trouve au cœur des cultures négro-africaines.

Le chiffre 2 chez les Beti-fang exprimé l'opposition ou la polarité, l'entrée et la sortie, l'essentiel et le secondaire, le passé et l'avenir, le jour et la nuit, le masculin et le féminin, le bon

et le mauvais, etc. Il est symbole de toutes les ambivalences et les dédoublements. Toute la symbolique manguisa repose donc sur ce dualisme fondamental : il ya dans l'homme la vie et la mort, le bien et le mal. Toute chose a son aspect positif et son aspect négatif. Tout sens est ambivalent. Le chiffre 2 symbolise un dualisme, une source de tout mouvement, de tout progrès, de toute dialectique et de toute existence. Le chiffre 2 des bracelets que portent les danseurs du Minkeng mi mbon symbolise la solidarité des jeunes initiés durant les épreuves difficiles en brousse avant la sortie du so'o.

Le chiffre 2 a une signification symbolique et culturelle importante. Il représente l'harmonie, l'équilibre et la dualité présente dans l'univers. Cette dualité est souvent associée aux forces complémentaires et opposées. Le chiffre 2 représente la dualité, l'échange et la confrontation. Le chiffre 2 porte en lui la séparation, l'antagonisme et la violence. Mais il permet aussi la réconciliation. Le chiffre 2 est donc ambivalent. Le chiffre 2 peut-être le signe de l'équilibre (deux éléments opposés forment une complémentarité) ou au contraire le signe d'un équilibre (la différenciation mène au conflit, à la violence, à l'injustice). Par la différenciation qu'il introduit le chiffre 2 créé le temps et l'espace et véhicule autant l'idée d'évolution que celle d'involution ou d'alternance.

Par ailleurs, le chiffre 2 s'oppose à l'unité du 1. Il introduit la négation, l'opposition, certains diront le mal ou le diable. Le mythe du péché originel illustre bien cela.

Adam et Ève se sont écartés de l'arbre de la vie pour croquer le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, symbole du dualisme, la souffrance et la mort. Le chiffre 2 représente la condition humaine pécheresse. L'homme est condamné à expérimenter tous les jours cette division intérieure, cause de souffrance intime, chemin de mort.

6.2.3. Symbolique des formes

La symbolique des formes ici nous permet de présenter les différentes formes qu'on rencontre pendant la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*. Les formes présentes sont la forme circulaire et la forme sinusoïde. Une symbolique implique un système, c'est-à-dire une complexité variée qui comporte plusieurs éléments, interactive : ses éléments agissent les uns sur les autres, organisée et obéit à un ordre, tel que la succession, la priorité totale. Que on modifie un élément les autres sont modifiés.

La forme circulaire représente le tout fini et infini, l'unité et le multiple, le plein et la perfection comme l'est le créateur de l'univers. Le cercle est un symbole de féminin, de vie, mais aussi de protection. Il représente l'union, l'énergie, la circulation de l'énergie qui se concentre en son centre. Le cercle est aussi considéré comme symbole de l'infini, sans commencement ni fin. Tierou cité par Pfouna (1999; p.167) exposé la danse en forme de cercle en ces termes : pour les Africains, la danse en cercle est un moyen d'élever les vibrations afin de se mettre au rythme de la nature. Elle symbolise la danse cosmique. Les cercles en Afrique ont un sens et une direction précise : elles vont de droite vers la gauche. C'est celui de la marche apparente des grands Astres, le soleil et la lune. Ces danses constituent le reflet de l'univers.

Pendant la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*, les danseurs forment soit un circulaire qui symbolise le cercle qui est égal à 360° qui symbolise Aki Ngoss dans la cosmogonie beti-bulu-fang. Ensuite nous avons la forme sinusoïde qui est tracée par les danseurs lorsqu'ils sont entrain de porter le tronc d'arbre fabriqué à partir de leur chasse à. Cette sinusoïde forme aussi le chiffre 9 qui est symbole de l'univers chez les Beti-fang.

6.2.4. Signification culturelle des couleurs adaptées lors de la danse rituelle *Minkeng mí mbón*

La couleur influence en permanence nos perceptions et comportement composante visuelle le mieux assimilée. Les couleurs occupent une place importante dans les cultures Beti-fang, elles ne sont pas utilisées seulement comme signe esthétique, mais aussi comme des symboles chargés de sens et de signification représentant des aspects du destin humain ou les éléments de la création et du cosmos.

Paul Abouna "Anthropomorphisation métaphorique et mimétisme comme structure de présentation et de représentation des couleurs chez les beti-bulu-fang d'Afrique centrale ", 8 - 10 novembre 2010. L'environnement naturel des beti-bulu-fang d'Afrique centrale leur offre une bonne palette de couleurs : vert, rouge, jaune, bleu, noir, blanc, marron, etc. Contrairement à la langue française qui les désigne à travers des symboles neutres, les langues des peuples qui sont concernés dans cette réflexion empruntent au corps humain, à la comparaison et à l'imitation. En effet, le premier moment qui charpente la dénomination d'une couleur est Nyom, ce qui signifie littéralement « corps » (humain). Et les autres consistent à sacrifier la nature de cette couleur par une projection sur les éléments de l'environnement physique, projection fondée sur la ressemblance ou l'attitude numérique.

6.2.4.1. Symbolisme de la couleur Blanche (*pum*)

Le blanc (*pum*) est la couleur de la mort (*awú*), du deuil, des revenants (*bekón*). On utilise le blanc lors des rites funéraires. Les manguisa pensent que la couleur blanche est la couleur de l'esprit. La signification rituelle va plus loin encore : couleur des morts, il sert à éloigner la mort (*awú*). Le blanc (*pum*) est souvent utilisé pour les rites de purification, aussi dans les danses rituelles comme le *Minkeng mí mbón* et de lever d'interdits. Les jeunes initiés sont habillés en blanc pour montrer la différence entre eux et les autres, car ils ont déjà quelque chose d'extraordinaire que les spectateurs n'ont pas. Les jeunes guerriers sont purs, lavés de leurs péchés. Chez les manguisa, les veuves sont habillées en blancs et leur visage est couvert d'argile blanche pour montrer que celle - ci est sale et doit être lavé de toute impureté.

Pour avoir la couleur blanche, les jeunes garçons vont se servir de l'argile, la couleur blanche est donc retrouvée sur le corps des jeunes guerriers. Elle symbolise la mort chez les peuples de la forêt. Dans le cadre de notre travail, la couleur Blanche est ressortie sur les joueurs des *Minkeng* et les danseurs du *Minkeng mí mbón*. Cette couleur Blanche présente un lien entre les jeunes guerriers et la couleur Blanche des fantômes. Les jeunes guerriers sont totalement peints avec de l'argile. À première vue on dirait des fantômes, cette couleur Blanche sur les nouveaux initiés établie le lien avec notre Dieu suprême. Car ceux-ci ; sont lavés de leurs péchés et sont purs tout blanc comme neige. Thérèse Fouda explique :

Lorsque l'homme naît il est couvert de blanc et lorsqu'il grandit, les dents sortent de la bouche du nourrisson, elles sont de couleur Blanche, lorsque l'être humain décède, une fois que le corps pourri, la chair tombe et disparaît, les os qui restent ont la couleur Blanche. La couleur Blanche est aussi assimilée à l'innocence, à la simplicité. Le blanc est également la couleur d'absence, du dépouillement de l'inexistant et de l'immatériel. La peinture blanche sur le corps des danseurs symbolise aussi la paix, la bravoure d'être revenue dans le monde. Les danseurs sont donc confondus aux fantômes, car c'est la couleur des fantômes. Fouda Bandolo Thérèse, 69 ans, docteur, entretien du 19/02/2024 au musée ethnographique et d'histoire des peuples de la forêt d'Afrique centrale d'Elig-Essono.

Chez les beti-fang, l'histoire nous apprend que les fantômes ont la couleur blanche. Alors avec la couleur blanche de l'argile peint sur le corps des danseurs, l'on pourrait dire que ceux-ci sont des fantômes. D'autre part cette couleur nous amène à croire que ces personnes ne sont plus des personnes ordinaires. Cette couleur blanche traduit aussi la pureté de ces jeunes qui ont confessés leurs péchés pendant le rituel du *so'o*. Cette couleur blanche montre également la lumière blanche que ces jeunes guerriers ont atteint. La couleur blanche est symbole de la mort et de la pureté (décoration faite sur le corps des danseurs et des joueurs).

6.2.4.2. Symbolisme de la couleur rouge (véé)

La couleur rouge (véé) c'est la couleur du sang et de la vie sur tous les continents. Engelbert Mveng dans son ouvrage intitulé prière négro-africaine publié en 1961 démontre l'histoire des religions. L'église catholique romaine en honorant les martyrs par des ornements rouges veut signifier qu'ils ont offert leur vie en versant leur sang.

Pendant le rituel du *Minkeng mí mbón*, la couleur rouge (véé) est observée sur la kola, qui est utilisée pour la circonstance. La couleur rouge (véé) est la couleur de la vie chez les peuples de la forêt. Pendant la danse rituelle du *Minkeng mí mbón*, nous notons la présence de cette couleur à l'exemple de la kola qui est rouge, l'huile de palme qui a la couleur rouge. L'huile rouge ici symbolise la force supra humaine de la vie, l'éternité, l'unification de tous les peuples de la forêt ayant un même ancêtre. Il symbolise la force spirituelle et physique. Le beti pour faire des sacrifices pour ramener un être humain en vie doit sacrifier un animal et il y a permutation entre l'être humain et l'animal. Pour nous sauver de nos péchés, Jésus Christ a versé le sang sur la croix. Alors le sang est le signe de la vie.

Les différents éléments et mets traditionnels utilisés pendant la danse rituelle, symbolise la puissance des jeunes guerriers qui dansent, mais surtout pour montrer leur renaissance en leur personne. Cette renaissance est comparée à celle du soleil (*vián*) qui pâlit et meurt le soir et réapparaît le lendemain avec tout son éclat. La couleur rouge évoque des jeunes initiés (supra 142). Lors du rituel du *so'o* pour aboutir à la danse rituelle *Minkeng mí mbón*, la couleur rouge (véé) est utilisée pour montrer le signe d'une nouvelle vie que les initiés découvrent et leur puissance surnaturelle qu'ils obtiennent pendant leur Initiation. Le rouge (véé) est associé ici au feu purificateur et régénérateur à la lumière qui éclaire l'esprit et permet à l'initié d'accéder à la connaissance nouvelle. Le rouge (véé) chez les Beti-fang est symbole du pouvoir. Pour Anaba angeline,

la couleur rouge (véé) n'est pas seulement la couleur de la vie, mais elle incarne aussi la puissance et la force guerrière, elle peut aussi symboliser l'amour, la beauté de la richesse, symbole des préparatifs d'un mariage (*alúg*), symbole de l'initiation. La couleur rouge (véé) peut aussi être symbole de la menace, du danger. Anaba Angeline, 58 ans, cultivatrice entretien du 15/02/2024 à nkoml

Sur le plan anthropologique, le rouge est synonyme de noblesse. Le beti est noble. Chez les peuples de la forêt, le rouge traduit également la force, la puissance et l'expansion. La couleur rouge est de nature active, énergétique, masculine : c'est la force de la vie et le moteur du monde.

Étant donné que chez les peuples de la forêt, le rouge est la couleur de la vie, d'inspiration divine, le rouge peut être associé à l'esprit de Dieu, source de conscience et de connaissance. C'est aussi la couleur associée au saint-esprit, mais à l'amour de Jésus Christ pour l'humanité.

6.2.4.3. Symbolisme de la couleur noire (*vín*)

La couleur noire (*vín*), c'est la couleur de la nuit. La divination par l'araignée mygale (*nden bobo*) le considère comme symbole de la souffrance. C'est aussi celui du mystère, dans le grand conflit de la mort et de la vie, le noir (*véé*) représente le voile nocturne où l'adversaire peut se dissimuler. Dans son ouvrage la prière négro-africaine publié en 1961, intitulé le chemin de croix à la page 23, Engelbert Mveng présente la couleur noire comme étant la couleur de la souffrance. Le rouge et le noir dominent le chemin de croix, cette épreuve nous procure la vie et le pardon. Le jeune initié doit mourir pour renaître et devenir adulte. C'est pourquoi au début de son initiation, il se couvre aussi le visage avec de l'argile blanche.

La couleur noire représente l'obscurité, l'absence de la lumière, crainte ultime depuis l'époque où l'invention du feu a joué un rôle essentiel. Le noir a une connotation négative comme la peur, l'angoisse, l'inconnu, la mort, la perte et le vide. Nous notons ici que le noir favorise la confiance en soi et donne de la force. Elle est considérée comme très sérieuse et formelle, c'est pour qu'elle est souvent utilisée dans les cérémonies traditionnelles. Dans la bible, la nature du noir est double, il est primordial, mais il revêt d'emblée une connotation négative, car il est ténèbre, mort, néant, ténèbres d'où jaillit aussi la lumière. La couleur noire symbolise l'énergie spirituelle et maturité, ainsi que que les rites funéraires et deuil.

6.2.5. Signification culturelle des éléments utilisés pendant la danse rituelle *Minkeng mí mbón*

Les éléments utilisés pendant la danse rituelle *Minkeng mí mbón* sont tous importants dans la pratique de ce rituel, car ils jouent chacun un rôle essentiel. Si un seul de ces éléments manque, on ne parlera plus de culture, ni du *Minkeng mí mbón*. Les éléments utilisés peuvent donc être :

6.2.5.1. Symbolique du *Ndong*

Le *ndong* (le piment de Guinée) est entré au Cameroun depuis 1950, c'est un ingrédient très présent dans les célébrations rituelles chez les beti-fang, plus précisément chez les manguisa, sa présence est vraiment indispensable grâce à ces nombreuses vertus, soit il est écrasé, soit il est mâché. Les bienfaits du *Ndong* (piment de Guinée), il est utilisé dans la plupart

des rites dans la culture beti-fang, plus précisément chez les manguisa. La population utilise cette graine dans diverses pratiques culturelles pour favoriser une croissance saine. La taille s'attache et le paillage sont techniques courantes utilisés pour fournir un soutien structurel et minimiser la concurrence des mauvaises herbes. Des stratégies de gestion intégrée des ravageurs sont utilisées pour contrôler les parasites et les maladies sans recourir excessivement à des produits chimiques nocifs.

6.2.5.2. Symbolique du *meyok melen*

Meyok melen (vin de palme) est une boisson naturelle sucrée à la récolte et alcoolisée après fermentation spontanée. Le *meyok melen* est une boisson traditionnelle qui est largement consommé dans plusieurs pays Africains. Le vin de palme est utilisé pendant certains rituels traditionnels. Cette boisson est associée à des cérémonies de mariage, des rites coutumiers ou religieux. Ainsi dans certaines tribus, la dot exigée au futur marié comprend des dames Jeannes de vin de palme. Le vin de palme symbolise l'union éternelle entre les époux. La mariée en offrant un verre de vin de palme à son père scelle leur union à tout jamais. Au cours de la fête, le vin de palme est souvent utilisé en ouverture. Il est répandu sur le sol et est destiné aux ancêtres qui ne sont pas oubliés.

A ce propos, Biwole Onomo Franck nous fait savoir que :

Le vin de palme est versé un peu au sol pour montrer aux ancêtres qu'ils ne sont pas oubliés. Que nous ne pouvons pas agir sans leur faire appel. Par la suite, il nous fait savoir que boire le vin de palme chez les manguisa est une affirmation de la personnalité. Consommer le vin de palme est non seulement une façon une façon de s'affirmer en tant qu'individu, mais aussi une habitude alimentaire qui permet de s'insérer dans la vie sociale. Celui qui ne consomme pas la boisson alcoolisée va ainsi être marginalisé par ses pairs. Le vin de palme est une boisson excellence pour montrer que l'on est un vrai manguisa, un vrai Eton. Les éléments alimentaires qui permettent d'inhiber sérieusement les effets de l'alcool dans l'organisme sont le *ndong* (piment de Guinée) et l'*Abel* (la cola). Le vin de palme, le *ndong* et la cola sont aussi utilisés pour soigner certaines maladies à l'instar du *ndjiba*.

6.2.5.3. Symbolique des parures

Les parures sont un ensemble des objets assortis, des ornements portés par une personne. Pour ce qui est du *Minkeng mí mbón*, pour exécuter cette danse rituelle, les danseurs et joueurs ont besoin de l'*obom* porté sous forme de culotte fabriqué à base d'un écorce d'arbre, les bracelets portés autour des poignets, des colliers autour du coup en lamelles sont fabriqués à partir des arbres. le chasse-mouche à la main fait à base des feuilles de *zam* (raphia) ou les feuilles de *melen* (palme), des chapeaux fabriqués avec une corde et des plumes d'oiseaux et

tout le corps peint en blanc avec de l'argile. Ces différentes parures symbolisent la grandeur, la loyauté, l'amour envers son prochain. Ces objets symbolisent également l'appartenance de l'être humain envers sa culture, ses racines.

6.2.5.4. Symbolique des mets

Un mets traditionnel consiste à mettre en préparation des produits du terroir. Les mets traditionnels sont des recettes qui sont transmis de génération en génération ou qui sont consommés depuis de nombreuses années. Selon les chercheurs, les aliments traditionnels jouent un rôle primordial dans la façon dont les cultures et les régions préparent et consomment les repas pendant de nombreuses générations. Les méthodes de préparation, en particulier sont souvent liées au folklore d'une région ou d'un pays.

Les aliments dans certaines cultures ne sont pas seulement des sources de nutrition, mais des symboles spirituels. Par exemple le vin et le pain ont une signification religieuse profonde dans de nombreuses traditions. Ces aliments vont au-delà de leur simple consommation, ils incarnent des croyances et des valeurs. Les aliments utilisés et consommés pendant le rituel du Minkeng mi mbon ne sont choisis au hasard, ils sont chargés de signification et de symbolisme. Ces différents mets traditionnels renforcent les candidats en terme d'énergie. La variété de la cuisine du pays ou d'une région s'explique à travers la diversité de ses ethniques, par son histoire qui a amené des influences culinaires diverses et son climat contrasté qui donne accès à des produits végétaux et animaux différents selon le climat dans ces régions. Allant dans la même lancée, Ondobo Paul martelle que :

Les mets traditionnels ont une très grande importance car pour chaque rite, les mets présentés ne se choisissent pas au hasard. Les mets respectent la valeur culturelle, retracent l'identité culturelle d'une région et montrent l'importance de son utilité dans une région. Il souligne par la suite que le mets traditionnel pendant le rituel met en communion les acteurs avec les ancêtres. Ceux-ci vont donc répondre par rapport aux besoins sollicités. La couleur de ces mets traditionnels a une particularité. La couleur rouge, ou la couleur blanche de ces différents mets traditionnels sont symboles de la paix, de l'amour, l'union, et la communion entre les humains et les ancêtres. Ondobo Paul, 63 ans, cultivateur, entretien du 09/07/2023, village sa'a par nkolkanga.

6.2.5.5. Symbolique du balancement

Le balancement est un mouvement alternatif d'un corps en sens opposé autour de son centre d'équilibre. Le balancement est l'expression d'une culture traditionnelle, issue d'une région ou d'une tribu est une réponse possible au besoin d'épanouissement et de la communication de l'individu. Elle est aussi la construction d'un langage artistique, à partir d'une

démarche créatrice exigeante reliée aux œuvres patrimoniales. Pendant le balancement, les danseurs du *Minkeng mi mbon* forme une sinusoïde. Pour Olanguena Joseph,

Pendant le balancement, les danseurs du *Minkeng mí mbón* forme une sinusoïde en illustrant un tronc d'arbre à travers leur chasses-mouches. Ils produisent dont un balancement de gauche à droite au rythme de la musique. Le port du tronc d'arbre illustré ici montre les épreuves rudes traversées en forêt par les jeunes soldats. Olanguena Joseph, 67 ans, planteur, entretien du 15/02/2024, village Nkom 1.

L'étude de ce chapitre nous a permis de présenter la signification culturelle du *Minkeng*, ensuite mettre un accent sur le système numéral en ressortant la signification culturelle des couleurs qui étaient adaptées lors de la danse rituelle *Minkeng mí mbón*.

CONCLUSION

Il était question dans ce travail, de « //Minkeng mí mbón// « Danse rituelle » chez les Manguisa dans la région du Centre-Cameroun ». Cette thématique a été examinée à la lumière du site de témoin de la communauté manguisa que nous avons soumis à une grande analyse. Cette étude soulève le problème de celui de l'opinion publique et scientifique sur les éventuels risques que les beti en particulier les manguisa courent sur la mauvaise gestion de l'héritage culturel qui tend à sombrer. C'est ainsi qu'il apparaît que les parures étaient utilisées par la population et ne détruisaient pas les populations. Les techniques utilisées pour exécuter le *Minkeng mí mbón* étaient très culturelles sans aucun dommage sur la vie des pratiquants de cette danse. Le *Minkeng mí mbón* n'avait pas d'impact.

À cet effet, depuis des cycles avec l'arrivée des colons, la danse rituelle *Minkeng mí mbón* a pris une tournure avec un grand impact sur la culture beti fang plus précisément chez les manguisa. L'on fait généralement référence à la religion, ou la Bible est présentée avec le chapelet. Cependant, ce changement que les blancs sont venus avec ne préserve pas nos danses rituelles, en comparaison aux techniques traditionnelles. L'abolition des pratiques rituelles a fait disparaître la plupart de nos us et coutumes.

Le traitement de ce problème a bénéficié d'un ensemble de recherche, qui a induit un certain nombre de questions, composées d'une question principale qui est celle de savoir : Quelle est la signification culturelle du *Minkeng mí mbón* chez les manguisa ? À celles -ci il faut ajouter trois questions secondaires : Comment se passe la danse rituelle *Minkeng mí mbón* ? Quelles sont les fonctions culturelles de la danse rituelle chez les manguisa ? Quelle est la signification culturelle du *Minkeng mí mbón* ?

Par la suite, ces questions ont permis d'émettre des hypothèses dont la principale est formulée ainsi qu'il suit : Le *Minkeng mí mbón* est une danse rituelle exécutée chez les manguisa, elle reflète le mode de vie des manguisa à travers une croyance qui leur est propre et qui l'entoure depuis des décennies. Dans le même ordre d'idées, elle génère trois hypothèses secondaires à savoir : La danse *Minkeng mí mbón* on est pratiqué en plusieurs étapes, cette danse joue plusieurs fonctions, plusieurs éléments sont significatifs et porteurs de symboles dans le rituel du *Minkeng mí mbón* chez les manguisa.

Comme objectif général, il est question de mettre en exergue la signification culturelle du *Minkeng mí mbón* chez les manguisa. Quant aux objectifs secondaires : Décrire la danse rituelle *Minkeng mí mbón*, montrer les fonctions culturelles de la danse rituelle chez les Manguisa,

présenter les éléments significatifs et porteurs de symboles dans le rituel du *Minkeng mí mbón* chez les Manguisa. L'atteinte de ces objectifs nous a permis de construire une méthodologie de recherche qui avait deux axes : la recherche documentaire et la recherche de terrain.

La première nous a permis de collecter les données écrites en vue de la monographie de notre site de recherche en parcourant les ouvrages et tout autre document pouvant nous éclairer sur notre terrain de recherche dans diverses bibliothèques et musées de la ville de Yaoundé et *Sa'a*. En outre, la recherche documentaire a mis lumière des travaux antérieurs qui ont menés sur le *Minkeng mí mbon* dans un sens large. Ils nous ont permis de relever des limites tant sur la pratique de cette danse. Cela a permis de réorienter notre étude en faisant ressortir l'originalité.

En ce qui concerne la recherche de terrain, il était question dans un temps d'intégrer le milieu d'enquête et de familiariser avec la population bien qu'étant membre de cette même communauté. À cet effet, la collecte des données sur le terrain s'est faite à partir des techniques et des outils de la recherche qualitative à savoir : l'observation directe, les entretiens approfondis individuels et les récits de vie.

Concernant les entretiens, nous avons eu l'échange verbal entre un enquêteur et des enquêtés. Nous avons eu plus d'entretiens libres ce qui nous a permis d'avoir les résultats plutôt intéressants dans l'ensemble. Par la suite, nous sommes passés à l'observation qui nous a permis de comprendre les faits de la vie quotidienne ou encore des éléments qui cristallisent les pratiques de la danse rituelle du *minkeng mí mbon*. Après avoir recueilli nos données, pour interpréter les nos données, nous avons utilisé deux théories à savoir : la théorie de l'épistémologie Africaine qui étudie les fonctions de chaque phénomène et éléments de la culture. Et en suite la théorie anthropologique numerale qui nous a permis de montrer la signification de cette danse à travers les chiffres. Notre but est donc de comprendre comment la communauté Manguisa lutte pour la préservation du *Minkeng mí mbón*, danse rituelle. Cette méthodologie nous a permis d'obtenir les résultats suivants :

La méthode qualitative qui est une méthode qui nous permet de collecter les données non chiffrées, elle nous fournit les résultats permettant d'apprécier la variabilité d'une information. Dans ce cadre de notre étude, cette méthode nous permet de comprendre et d'expliquer un facteur social qui est là non valorisation des pratiques de la danse rituelle *Minkeng mí mbón* chez les manguisa. La méthode qualitative fait appel à plusieurs techniques parmi lesquelles

nous avons la recherche documentaire dans un premier temps. La recherche documentaire nous a permis non seulement de regrouper les travaux qui ont été effectués sur notre thème, mais aussi de faire ressortir les éléments communs et les éléments divergents. Cette opération ne consiste à faire une simple juxtaposition de citations, encore moins une série de résumé, mais bien une analyse critique qui met en exergue les constantes et les contradictions, les études les plus pertinentes étant décrites plus en détail. Nous avons pu bénéficier d'une bonne bibliographie renfermant de nombreuses informations. Nous allons à travers les ouvrages, les articles, les rapports de recherche, les mémoires et les thèses, explorer le département de la Lékié, plus précisément la communauté Manguisa. Par la suite nous avons utilisé les entretiens des données orales qui étaient obtenues à partir de l'enregistrement ou des prises de notes verbales rapportées par les informateurs. Les techniques qui nous ont servi à collecter ce type de données sont : l'entretien structuré, direct, semi-direct, semi-structuré. Par la suite, nous avons fait recours à la collecte des données iconographiques qui sont issues d'enregistrement vidéo, des prises photographiques, des images. Les techniques qui nous ont permis de collecter ce type de données sont : l'observation directe et les prises d'image. Pendant notre étude de terrain, nous nous sommes entretenus vingt-un (21) personnes dans le but de collecter les données. Les entretiens avaient chacun un temps entre deux heures et quatre heures. Nous avons eu plus d'entretiens libres ce qui nous permettait d'avoir les résultats plutôt intéressants dans l'ensemble. Nous avons aussi utilisé l'observation : L'observation qui est une technique très utilisée en anthropologie pour la collecte de donnée qualitative. Elle peut être participative, directe, indirecte ou libre.

Elle nous a permis de nous impliquer, de nous immerger et de nous imprégner de la vie de la population. Elle nous a permis de nous mélanger à la population manguisa afin de mieux comprendre les pratiques rituelles manguisa. Les récits de vie nous ont permis aux populations de nous raconter leur expérience et ceux de leurs aïeux.

Nous avons utilisé plusieurs outils pour collecter les données à savoir : l'appareil photo, le magnétophone, les carnets de notes, les stylos, l'appareil photo nous a permis de filmer les images en temps réel sur les faits, des plantes et des matériaux utilisés. Le magnétophone nous a permis à l'enregistrement des données orales procurées par nos informateurs sur le terrain, ce que l'on va encore appeler les verbatim.

Pour analyser nos données dans le cadre de notre étude, nous avons utilisé l'analyse de contenu et l'analyse de discours. Cette démarche visait à décomposer les faits et gestes et notions

recueillies sur le terrain afin d'en extraire ce qui devait nous permettre de mieux interpréter la réalité. Cette procédure nous a permis de parvenir aux résultats suivants : les jeunes garçons ne s'intéressent plus à cette danse rituelle et par conséquent, cette danse qui est un héritage culturel très important pour le peuple manguisa risque de disparaître. Ensuite la société manguisa subit actuellement des changements dans leur mode de vie en abandonnant la gestion de sa danse patrimoniale au profit de des colonialistes qui ne sont pas d'accord avec sa tradition. Le *Minkeng mí mbón* est un véritable patrimoine immatériel des manguisa et peut être un outil de mobilisation, mais aussi et surtout un acteur de l'émergence du Cameroun. Cette danse rituelle permet de résoudre les problèmes qui minent la communauté Manguisa et enfin le *Minkeng mí mbón* est une danse exécutée uniquement par les jeunes garçons, mais il y a toujours un ancien qui est maître initiateur.

Il en ressort que le *Minkeng mí mbón*, danse rituelle chez les manguisa est une danse rituelle qui protégeait la santé des populations sur tous les plans. Toutefois avec l'arrivée des colons au Cameroun, la plupart de nos rituels ont disparu au profit de la religion que ceux-ci ont présenté. Avec la disparition de nos us et coutumes, le Beti-fang rencontre plusieurs difficultés pour la survie de sa population. Pour résoudre ce problème, il faut tirer le meilleur parti de nos rites pour préserver la culture manguisa. Il s'agit ici de remettre sur pied le rite du so'o qui était un rite réservé pour les jeunes garçons ayant minimum 12 ans.

Parvenus au terme de notre travail, nous pouvons affirmer que nos hypothèses ont été vérifiées par le biais de la revue de la littérature, la cartographie, les informations sur le terrain, l'analyse et l'interprétation des données recueillies.

SOURCES

I. BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie c'est la liste des titres, des références d'ouvrages, de livres ou de périodiques relatifs à un domaine général ou spécialisé. Dans cette partie, nous présenterons les ouvrages, ensuite les articles scientifiques, les rapports, revues, journaux, textes de lois et enfin, les mémoires et les thèses.

1. Ouvrages

Ici, nous présenterons dans un premier temps les ouvrages généraux et dans un second temps les ouvrages spécifiques.

a. Ouvrages généraux

ABEGA S.C., (1987), *Esana chez les bétis*, Editions clé-Yaoundé.

(2005), *Introduction à l'anthropologie sociale et culture*. Afrédit, Yaoundé.

ABOUNA P., (2017), *Introduction numérale dans les cultures négro-africaines*. L'Harmattan.

ALEXANDRE, P. et BINET G., (1956), *Le Groupe dit pahouin (fang, bulu, beti)*, Paris.

AWONA, S., (1971), *Institutionnel, danses du Cameroun*.

BERTAUT, M., (1935), *Le Droit coutumier des Bulu ; monographie d'une tribu du Sud-Cameroun*, les éditions Montchrestien, Paris.

BILONGO, B., 1974, *Les Pahouins du Sud Cameroun*, inventaire bibliographique, Yaoundé.

(2021), *Guide sur les rites traditionnels du Cameroun*.

BOTOMOGNE, B., (2020), *Livre : légendes de la Sanaga, dans la pièce théâtrale NGAN MEDJA*. Harmattan, Cameroun.

ELONG, J. G., (2004), *Eton et Manguisa de la Lékié au Mbam et Kim : jeux et enjeux fonciers*, Centre Cameroun.

ELOUNGA, M., (1992), *Sémiologie des motifs décoratifs de céramiques actuelle d'un groupe Bantu du Cameroun : Beti de la Lékié*, Harmattan, Cameroun.

ENO BELINGA, S., (1979), *L'Epopée camerounaise : le Mvet*.

ESSONO, J. M., (2007), *Le Groupe dit « Pahouin » : Beti-Bulu-Fang*, inédit.

HOURANTIER, M-J., (1977), *La danse initiatique ozila*.

MINLA'ABA, (1981), *Les Seigneurs de la forêt : Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes ethniques des anciens beti du Cameroun*.

MVENG, E., (1985), *Histoire du Cameroun*, tome 2, CEPER, Yaoundé.

(1963), *Histoire du Cameroun*, Présence Africaine, Paris.

NDZOMO, MOLE J., (2021), *Identité culturelle, Eton, Essai anthropologique sur le groupe Eton-Manguisa-Batsenga*, Broché.

NGETSOP L., (2021), *Les Danses et les musiques traditionnelles du Cameroun*, édition clé, Cameroun.

NGON, C., (2022), *L'Exécution du rite Ngas chez les etons*, Presses universitaires d'Afrique, Edition Camerounaise.

NOAH, J.M., (2014), *Le Bikutsi du Cameroun*, Yaoundé, carrefour Erika.

NTSAMA OWONA, J., (1964), « Musique au Cameroun, des origines ».

OMBOLO Jean-Pierre, (1978), *Les Etons du Cameroun : essai sur leur structure sociale, leur généalogie et autres traits de leur culture tribale*, Open Library.

ONDOUA ENGUTU, (1956), *Dulu bon ben Afrikara*, Ebolowa, Elat, H.M.P.

TOLRA P. L., (1981), *Les Seigneurs de la forêt, Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes ethniques des anciens Beti du Cameroun*.

b. Ouvrages spécifiques

AUBERT L., (2001), *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève : Georgy éditeur.

COMMENGE, B., (1988), « La danse de Nietzsche », Gallimard.

DEJOURS, Ch., (1986), « Le corps entre biologie et psychanalyse », Payot.

ELONG, J. G., (2004), "Eton et manguisa, de la Lékié au mbam-et-kim : jeux et enjeux fonciers (Centre-Cameroun)", in *Cahiers d'outre-mer*, n° 226-227, avril-septembre 2004.

ENO BELINGA S-M., (1965), *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, éditions cryas.

(1978), *L'épopée camerounaise, mvét Moneblum ou l'homme bleu*, Yaoundé.

(1978), *Littérature et musique populaire en Afrique noire*, Yaoundé.

L'épopée camerounaise, Yaoundé.

(1978), *Mvet Moneblum ou l'homme bleu*, Yaoundé.

FRANÇOISE V. J., (1976), « Traditions et tradition, entretien avec les femmes bati du sud-Cameroun », ORSTOM, 24, Rue Bayard, Paris.

MESSIN, J. P., (2000), « Naissance et enfance de Jean Zoa : cadre familial et contexte ecclésial », in Jean Zoa, Prêtre, Archevêque de Yaoundé :1922-1998, Ed. Karthala, Paris.

MVIENA, P., (1970), « Univers culturel et religieux du peuple bati », Impo St Paul, Yaoundé, Cameroun.

NDONG NDOUTOUME, T., (1970), *Le Mvet épopée Fang*, Paris, Présence africaine.

NDZIE NOMO, (1986), L'« Evu » dans *La tradition Eton*, Yaoundé, centre d'édition, de production pour l'enseignement de la recherche (Ceper).

NGUMU P-C., (1972), *Cameroun : la messe à Yaoundé*, Action, Paris.

OBENGA, T. (1985), *Les Peuples Bantu migration, expansion et identité culturelle* (Tome 1), L'Harmattan ;

OMBOLO, J-P., (1984), *Eléments de base pour une approche ethnographique et historique des fangs beti, bulu (groupe dit pathouin)*, S.N., Yaoundé.

OSSAMA N., (2015), « Rites et Croyances des anciens beti », Yaoundé.

SCHILDER, P., (1963), « L'image du corps », Gallimard.

2. Articles scientifiques

AMOUGOU – OMGBA, J., (1984), « La circoncision chez les Ewondo du sud – Cameroun ».

CLARKE, J. I., (1966), « The trans – Cameroon raile way » *Geography*, vol. 51, n°1, Janvier 1966.

COMMENGE, B., (1988), « La danse de Nietzsche », Gallimard.

DEJOURS, Ch., (1986), « Le corps entre biologie et psychanalyse », Payot.

DESROCHES, M., (2011), « Musique touristique et patrimoine à la Martinique ».

FRANÇOIS, V. J., (1976), « Traditions et tradition, entretien avec les femmes bati du sud-Cameroun », ORSTOM, 24, rue Bayard, Paris.

FREUD, S., « Essais de psychanalyse », Payot.

GERVASI F., (2010), “La projection d’enjeux sur le patrimoine musical paysan : Analyse historique des phénomènes revivalistes au salento.”

LACAN, J., (1973), « Le séminaire », Livre XI, Seuil.

LEVI-Strauss, C., ©- (1958), « Anthropologie structurale », *Plan*.

LEVY-BRUHT, L., (1925), « La mentalité primitive », *Alcan*.

MEVOULA OLINGA, « La guerre de Mekemeze précédé de Aneng Bikale l'esclave au cœur de penthère ».

MONO NDJANA H., « Fossé des baobas ».

MUKUM MBAKU J., (2005), Culture and custom of Cameroon, Westport, Greenwood publishing group, coll “Culture and custom of Africa”.

MVIENA, P., (1970), « Univers culturel et religieux du peuple bati », Impo St Paul, Yaoundé, Cameroun.

NDZIE NOMO, (1986), L’« Evu » dans *La tradition Eton*, Yaoundé, centre d’édition, de production pour l’enseignement de la recherche (Ceper).

OSSAMA N., « Rites et Croyances des anciens beti », 2015, Yaoundé.

PETTANG C., (directeur), Cameroun : Guide touristique, Paris, Les éditions Wala.

SCHILDER, P., (1963), « L’image du corps », Gallimard.

SCHOTT-BILLMAN, F., (1989), « Le primitivisme en danse », *La recherche en danse*, Chiran.

SMITH P., (1979), « Aspects de l’organisation des rites », *La fonction symbolique*, Paris.

VON BACCARAT, E. (1918), “History of rail transport in Cameroon”, wikipédia, *die seehafenpolitik er deuts chen esenbahnen und die rohstoffvensorgung*.

(1966), “Chapter seven: the decline” Dans *The intercity electric rail way industry in CANADA*, University of TORONTO Press, 31 décembre 1966.

3. Rapports, revues, journaux, textes et lois

“Cameroun : Radios communautaires M'malli FM sur les ondes” sur Allafrica.com, 12 octobre 2016 (consulté le 10 décembre 2017).

Bikutsi : pop: The songs of so'o forest Naxos, World, Franklin (tenn), 2002.

Cameroun : la musique des pygmées baka, Auvidis UNESCO, Paris, 1990.

Cameroun : pygmées Bedzan de la plaine tikar antony, 2000.

Cameroun : Royaume Bamoun : musiques du palais et les sociétés secrètes, maison des cultures du monde, Paris, Auvidis, Antony, 1997-2001.

Chanteur-euse, choriste -fiche métier, 23 juillet 2012.

Collec. Nathalie Fernando et Fabrice Marandola Cameroun : flûtes des monts Madara, radio France, Paris, hermonia mundi, Arles, 1996.

Commune de Sa'a “Sa'a ville rose au cœur du mbola”, Mboak Wat 21 août 2009.

Document éducation artistique : Liste de ressources : Niveaux intermédiaire et secondaire pour les suggestions de ressources sur la danse folklorique et son enseignement.

Mbum Cameroun : Nord Cameroun (collec. Charles Duvlle), universel division Mercury, Antony, 2001.

Nord Cameroun : Musique des oudémé, au rythme des saisons, maison des cultures du monde Paris Auvidis, Antony 2001.

Percussions et danses du Cameroun, Arion, Paris, 1990.

Physical éducation Elementary SCHOOL dance and rhythmical activities. A teacher handbook for kindergarten, division 1 and 2-regina : Saskatchewan éducation, 1981.

Troisième récemment général de la population et de l'habitat (3e RGPH, 2005), Bureau Central des Recensements et des Etudes de Population du Cameroun (BUCREP), 2010.

« Les chemins de fer Africains », Annales de géographie, n° 72

La cité no 2964-12, la régie des chemins de fer au Cameroun, p.37, Cité internationale universitaire, Paris.

« Cameroun : Les secours mobilisés après la catastrophe ferroviaire », jeune Afrique, 22/10/2016.

Souci : le financement du transcamerounais dans l'Europe France outre-Mer de mai 1971.

4. Mémoires et thèses

LABURTHE – TOLRA, P., (1975), *Minlaaba : histoire et société traditionnelle chez les bati du sud Cameroun*, Université de Paris.

NDI-SAMBA, (1971). “The rituals of Ndongo and Mevungu and the beti outlook on life”. Yaoundé université.

ONGOLO A., (1986), « Fondement rationnel de l’idée d’evu Eton » (thèse), université de Grenoble-II.

5. Dictionnaires et encyclopédies

MOLINO J., (2006), “Pour une autre histoire de la musique. Les écritures de l’histoire dans la musique du XIX^e siècle”, in Jean-Jacques Nattiez, (dir) : *Histoires des musiques européennes. Une encyclopédie pour le XIX^e siècle*, Paris/Arles : Actes Sud.

II. WEBOGRAPHIE

<https://fr.NGUN.Org/> **OBAM ZO’O, S.** (s.d.) Récupéré sur NGUN YA BOBETO.

<https://blogostelle.com.Histoire> du sacré, alchimie, forgeron, les métaux, mythes, rites, symboles, symbolisme du fer, tradions, 2012/04/03, Maryse marsailly.

III. LISTE DES INFORMATEURS

N°	Noms et prénoms	Âges	Professions	Dates et lieux des entretiens
1.	ANABA Angeline	58	Cultivatrice	15-02-2024, Village Nkom I
2.	ANDJONGO Mathieu	62	Planteur	15-02-2024, Village Nkom I
3.	ATEBA ONANA Martin	52	Planteur	15-02-2024, Village Nkom I
4.	AYISSI NGONO Denis	53	Cultivateur	09-07-2023, Village Sa’a (Nkolkanga)

5.	BELIBI NDONGO Joël	65	Cultivateur	09-07-2023, Village Sa'a (Nkolkanga)
6.	BINGONO BINGONO	55	Journaliste / enseignant	19-02-2023, Ecole Normale Supérieur de Yaoundé
7.	BIWOLE ONOMO Franck	62	Planteur	15-02-2024, Village Nkom I
8.	FOUDA BANDOLO Thérèse	69	Docteur	19-02-2024 / 22-02-2024 au Musée Ethnographique et d'Histoire des peuples de la Forêt d'Afrique centrale à Elig-Essono
9.	MANGA André	65	Enseignant retraité	07-09-2023 Village Nkom II
10.	MENYE NGOLO Judith	78	Cultivatrice	08-09-2023 Village Elon
11.	MISSI Pierre Daniel	58	Planteur	09-07-2023, Village Sa'a (Nkolkanga)
12.	MVOGO Athanase	60	Planteur	09-07-2023, Village Sa'a (Nkolkanga)
13.	MVONDO Adrien	67	Planteur	15-02-2024, Village Nkom I
14.	NDJIE Elie Paul	53	Délégué des Arts et de la culture de la Lékié	16-02-2024, Monatéle
15.	NGABA BELLA Marius	74	Planteur	9-7-2023 à la chefferie Nkom 1 (Sa'a)
16.	NGONO AYISSI Jeanne	71	Cultivatrice	09-07-2023 Village Nkom I
17.	NOAH Jean François	42	Homme de culture	19-02-2024 Village Obala

18.	NOUKEU Serge	48	Docteur	19-02-2024 au Ministère de la Culture
19.	OLANGUENA Joseph	67	Planteur	15-02-2024, Village Nkom I
20.	ONDOBO Paul	63	Cultivateur	09-07-2023, Village Sa'a (Nkolkanga)
21.	TSALLA Jean	46	Enseignant au privé	18-08-2023 Village Elésogué

ANNEXES

ANNEXE N°1 : GUIDE D'OBSERVATION ET GUIDE D'ENTRETIEN**1. Guide d'observation****Université de Yaoundé I****Faculté des Arts, Lettre et Science Humaines****Département d'Anthropologie.**

Thème de la recherche : DANSE RITUELLE CHEZ LES MANGUISA : CAS DU *MINKENG MÍ MBÓN*

GUIDE D'OBSERVATION

Dans le cadre de cette recherche, l'observation ici ne concerne que des aspects suivants :

1. L'espace et le temps ;
2. Les sites des célébrations de la danse du *Minkeng mi mbón* ;
3. Les différentes étapes du processus (le rythme, la chorégraphie) et le déroulement ;
4. Les différents acteurs (joueurs, danseurs et chanteurs) et leurs rôles ;

Pour mener à bien un tel exercice, nous nous ferons aider par un journal de terrain, des crayons et stylos concernant la prise des notes. Nous ferons également usage d'un appareil photo pour la prise des vues.

2. Guide d'entretien

Je m'appelle EKASSI Carmen. Je suis étudiante en Master au Département de Linguistique à l'Université de Yaoundé I. Je mène cette étude sous la direction du Dr TIKERE Exodus MOFFOR, Chargé de cours au Département d'Anthropologie de l'Université de Yaoundé I

Le but de la recherche est de comprendre la représentation des danses rituelles dans les sociocultures fang du Département de la Lékié. Le présent document vous est obtenu pour vous garantir sur les précautions prises par nous afin que vous ne soyez exposés ou heurtés.

NB : pour ce qui est de l'anonymat, nous vous assurons de taire votre identité à moins que vous-même le permettiez.

Cette recherche sera menée en passant par des entretiens et l'observation directe sur le terrain. Avoir des entretiens sur les différents rites relatifs aux danses rituelles, précisément à la danse du *Minkeng mi mbón*.

I. IDENTIFICATION DE L'INFORMATEUR

Nom (s) et prénom (s) :

Sexe :

Age :

Religion :

Niveau d'instruction :

Situation matrimoniale :

Statut Social :

1. Généralité sur les danses rituelles

- Connaissance sur la Culture
- Qu'est-ce que le *Minkeng mi mbón* ?
- Quelle est l'origine du *Minkeng mi mbón* ?
- Cette danse rituelle peut-elle être exécutée par toutes les couches de la société ?
- Pourquoi seulement ceux les hommes qui exécutent cette danse rituelle ?
- Combien de personnes exécutent cette danse pendant la cérémonie rituelle ?
- Quelle est le rôle de cette danse dans la société Manguisa ?

- Cette danse peut-elle se pratiquer dans tous les évènements ?

2- Organisation économique chez les Manguisa

- Quelles sont les activités économiques chez les Manguisa ?
- Quelles sont de nos jours leurs activités
- Quelles sont actuellement les formes de résilience adoptées par ce groupe ?
- Quelles sont les techniques adoptées pour faire face à leur nouvel mode de vie ?
- Quelles sont les difficultés rencontrées ?

3- Pratique rituelle au sein des Manguisa

- Quels étaient les différents rites que pratiquaient les Manguisa avant l'arrivée des colons ?
- Comment ces rites se pratiquaient ?
- Ces coutumes se pratiquaient à quelle fréquence ?
- Comment est-ce que les Manguisa contribuent à la conservation du patrimoine culturel ?

4- Connaissance sur la Gestion environnementale

- Comment le *Minkeng mi mbón* était géré par les communautés locales ?
- Quelles étaient la place du *Minkeng mi mbón* dans le mode de vie de ce peuple ?
- Comment le *Minkeng mi mbón* était géré avec l'arrivée des colons ?
- Quels étaient l'impact de la danse rituelle du *Minkeng mi mbón* face aux colons ?
- Les Manguisa pratiquent-ils encore la danse rituelle du *Minkeng mi mbón* ?
- Comment les Manguisa se sont-ils adaptés au nouveau changement produit au sein de leurs cultures avec l'arrivée des colons ?

ANNEXE 2 : FICHE DE CONSENTEMENT LIBRE ET ECLAIRÉ

Dans le cadre du Mémoire de Master en Anthropologie, nous conduisons une étude intitulée DANSE RITUELLE CHEZ LES MANGUISA : CAS DU *MINKENG MÍ MBÓN*.

Je m'appelle EKASSI Carmen. Je suis étudiante en Master au Département de Linguistique à l'Université de Yaoundé I. Je mène cette étude sous la direction du Dr TIKERE Exodus MOFFOR, Chargé de cours au Département d'Anthropologie de l'Université de Yaoundé 1

Le but de la recherche est de comprendre la représentation des danses rituelles dans les sociocultures fang du Département de la Lékié. Le présent document vous est obtenu pour vous garantir sur les précautions prises par nous afin que vous ne soyez exposés ou heurtés.

NB : pour ce qui est de l'anonymat, nous vous assurons de taire votre identité à moins que vous-même le permettiez.

Cette recherche sera menée en passant par des entretiens et l'observation directe sur le terrain. Avoir des entretiens sur les différents rites relatifs aux danses rituelles, précisément à la danse du *Minkeng mi mbón*.

PROCEDURE

Notre recherche consiste à obtenir un entretien verbal avec vous afin que vous nous éclairiez sur votre relation aux traditions de la communauté à laquelle vous appartenez surtout le cas des danses initiatiques ou rituelles

RISQUES POTENTIELS

Nous avons minimisé les risques pouvant être générés de notre recherche à votre égard. Il en reste le risque de vulnérabilité communautaire. Ceci pourrait advenir par le fait que, la communauté à laquelle vous appartenez se sentirait trahit par vous au cas où vous vous inscrivez en faux contre ses traditions régissant ses normes de valeurs.

DUREE DE L'ENTRETIEN

Notre entretien avec vous durera une heure au maximum, bien sûr si cela ne gêne aucune activité sur votre programme.

PROCEDURE ALTERNATIVE

Le moyen second que nous avons élaboré et trouvé juste d'obtenir les informations sont des récits de vie et des entretiens, des groupes de discussion, ceci réduirait le risque de vulnérabilité communautaire, pour le simple fait que plusieurs membres de la communauté auront participés en votre présence aux entretiens, ce qui fera qu'un seul individu ayant eu un entretien individuel n'assume à lui seul la responsabilité d'avoir mis à nu ou trahit la tradition ou la religion.

LES BENEFICES ANTICIPÉS

Nous préconisons comme profit une introspection de vous sur votre relation à la tradition dont vous êtes issue, et à la religion à laquelle vous appartenez. De mettre chacun de ces deux réalités sur une échelle de valeur pour établir l'antécédent et le précédent. Afin de faire un retour aux sources si jamais vous ne reconnaissez l'efficacité de vos traditions face aux limites de la religion.

CONFIDENTIALITE

Les informations que vous nous obtiendrez seront gardées en toute sécurité pour besoin d'analyse et d'interprétation. Cependant, en ce qui concerne votre vie privée, nous nous gardons de les exposer dans notre travail, car nous pourrions être poursuivis en justice par vous selon les lois en vigueur.

COÛT DE LA RECHERCHE

Notre recherche vous coutera du temps. Il vous est obtenu une doléance par nous formulé, afin que vous nous permettiez d'utiliser de votre temps pour cet entretien.

COMPENSATION

Nous proposons de vous accompagner au champ pour vous procurer un coup de main en compensation pour le temps que vous aurez perdu pour votre activité.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Il est à noter que vous devez viser ce présent document pour soutenir qu'aucune force contraignante ne vous est soumise afin de participer à ce travail de recherche, que vous êtes conscient et responsable de votre participation ou que vous autorisiez quelqu'un d'autre à participer.

CONDUITE DE LA RECHERCHE

La conduite que nous tenons de cette recherche est un suivi à la fois d'un Directeur de travail et d'un comité d'éthique. Comme Directeur ou Superviseur général, nous avons le Dr TIKERE Exodus.

UTILISATION ET PUBLICATION DES INFORMATIONS

L'utilisation des informations se fera par nous-même, selon que vous nous aurez permis de comprendre le phénomène en donnant vos avis. Dans le respect de votre intimité, nous nous réservons de divulguer les vies privées.

CERTIFICATION DU CONSENTEMENT

Nom du participant.....

Signature

date.....

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT	i
DÉDICACE.....	ii
REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES ABREVIATIONS, ACRONYMES ET SIGLES	iii
LEXIQUE	v
LISTE DES ILLUSTRATIONS	vii
I. CARTES.....	vii
II. PHOTOS	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT	x
SOMMAIRE	xi
INTRODUCTION.....	1
0.1. CONTEXTE DE LA RECHERCHE	2
0.2. RAISONS DU CHOIX DU SUJET	3
0.2.1. Raisons personnelles	3
0.2.2. Raisons scientifiques.....	4
0.3. PROBLÈME DE RECHERCHE	4
0.4. PROBLÉMATIQUE	5
0.5. QUESTIONS DE RECHERCHE.....	7
0.5.1. Question principale	7
0.5.2. Questions spécifiques.....	7
0.6. HYPOTHÈSES DE RECHERCHE.....	7
0.6.1. Hypothèse principale	7
0.6.2. Hypothèses spécifiques.....	7
0.7. OBJECTIFS DE RECHERCHE.....	8

0.7.1. Objectif principal	8
0.7.2. Objectifs spécifiques	8
0.8. CADRE METHODOLOGIQUE.....	8
0.8.1. Collecte	9
0.8.2. Recherche documentaire	9
0.8.3. Collecte de données sur le terrain	10
0.8.3.1. Entretiens.....	10
0.8.3.2. Observation	11
0.8.4. Analyse des données	11
0.9. INTERET DE L'ETUDE	12
0.9.1. Intérêt scientifique	12
0.9.2. Intérêt personnel.....	12
0.10. CONSIDERATION ETHNIQUE	13
0.11. DIFFICULTES RENCONTREES	13
0.12. PLAN DU TRAVAIL	14
CHAPITRE I : MILIEUX PHYSIQUE ET HUMAIN DE LA RECHERCHE.....	16
1.1. MILIEU PHYSIQUE	17
1.1.1. Plan géographique.....	17
1.1.2. Plan administratif	20
1.1.3. Plan démographique.....	23
1.2. MILIEU HUMAIN	25
1.2.1. Langue.....	25
1.2.2. Mode de vie.....	26
1.2.2.1. Musique	27
1.2.2.2. Littérature	27
1.2.2.3. Agriculture	27
1.2.2.4. Elevage	28
1.2.2.5. Commerce	28
1.2.2.6. Artisanat	29
1.2.2.7. Chasse.....	30
1.2.2.8. Pêche	30

1.2.3. Toponymes.....	30
1.2.3.1. Ossananga.....	30
1.2.3.2. Ebebda.....	31
1.2.3.3. Sa'a.....	32
1.3. RAPPORT ENTRE LE MILIEU PHYSIQUE ET LE MILIEU HUMAIN.....	32
CHAPITRE II : REVUE DE LA LITTÉRATURE, CADRES THÉORIQUE ET	
CONCEPTUEL	34
2.1. REVUE DE LA LITTÉRATURE	35
2.1.1. Typologie des rites	37
2.1.2. Rituel.....	38
2.1.3. Limites et originalité du travail	39
2.1.3.1. Choix et orientations.....	39
2.1.3.2. Originalité du travail	40
2.2. CADRE THÉORIQUE	41
2.2.1. Principe de l'épistémologie Africaine	42
a) Principe du multi - symbolisme	42
b) Principe d'actualisation / potentialisation.....	43
c) Principe du pan - vie	43
d) Principe de complémentarité / antagoniste	43
e) Principe du comme si.....	43
f) Principe de l'être -soi et être autrui	44
g) Principe de du micro / macro	44
h) Le principe de plein-de-puissance.	44
i) La permanence de vie et de force.....	44
j) L'absence – présence.....	44
k) La théorie de la représentation sociale.....	45
l) L'ethanalyse	45
2.2.2. Théorie de l'anthropologie numérale sur le Minkeng mí mbón	46
2.3. CADRE CONCEPTUEL	47
CHAPITRE III : HISTORIQUE DU MINKENG MÍ MBÓN	51
3.1. SEMANTIQUE.....	52
3.1.1. Définition	52

3.2. HISTORIQUE	53
3.2.1. Origine du Minkeng mí mbón.....	53
3.2.2. Causes de la danse rituelle Minkeng mí mbón	55
3.2.1.1. Déroulement du rite Só : présentation de Mvôn	56
3.2.1.2. Nlag So'o.....	57
3.2.1.3. Abattage	58
3.2.1.4. Purification et l'édification de l'Esam So'o	59
3.2.1.5. Fête du NdzomSo'o.....	60
3.2.1.6. Vie dans l'esam	60
3.2.1.7. Jour de la sortie de l'Esam so'o	63
3.2.2. Minkeng mí mbón.....	63
 CHAPITRE IV : ETHNOGRAPHIE DE //MINKENG MÍ MBÓN// CHEZ LES	
MANGUISA.....	66
4.1. DESCRIPTION	67
4.2. DIFFERENTS ACTEURS DU //MINKENG MÍ MBÓN//	68
4.2.1. Joueurs	68
4.2.2. Danseurs.....	69
4.2.2.1. Instruments de musique utilisés pour jouer la danse rituelle du Minkeng mí mbón.....	70
4.2.2.2. Chorégraphie du Minkeng mí mbón	70
4.2.2.3. Parures du Minkeng mi mbon	72
4.2.2.4. Balancement	75
4.2.2.5. Evolution et modification du Minkeng mi mbon chez les manguisa.....	76
4.2.3. Circonstances dans lesquelles cette danse est exécutée chez les manguisa.....	77
4.2.4. Éléments gravitant autour du Minkeng mi mbón	80
4.2.4.1. Alimentation et mets associés à la danse rituelle Minkeng mi mbon chez les manguisa.....	80
4.2.4.2. Boissons et le Minkeng mi mbon	84
4.2.5. Éléments associés au vin blanc	85
 CHAPITRE V : FONCTIONS DU //MINKENG MÍ MBÓN// CHEZ LES MANGUISA	
.....	88
5.1. FONCTION LUDIQUE	89

5.2. FONCTION SACREE	89
5.3. FONCTION SOCIALE OU POPULAIRE	93
5.2.1. Caractéristiques de la danse populaire	94
5.2.2. Mécanisme social	94
5.4. FONCTION THERAPEUTIQUE.....	98
5.5. FONCTION DIDACTIQUE.....	101
5.6. Fonction religieuse	101
5.6.1. La prééminence du catholicisme	102
5.7. RAPPORT D'HOMOLOGIE ET ANALOGIQUE ENTRE L'ESANI, LE BIKUTSI ET LE MINKENG MÍ MBÓN CHEZ LES BETI-FANG	104
CHAPITRE VI : SIGNIFICATION CULTURELLE DU //MINKENG MÍ MBÓN// DANS LA SOCIOCULTURE MANGUISA	106
6.1. MINKENG MI MBÓN	107
6.1.1. Etymologie et pratiques	108
6.2. MBÓN.....	108
6.2.1. Pratiques.....	108
6.2.2. Système numéral dans le Minkeng mí mbón	109
6.2.3. Symbolique des formes	113
6.2.4. Signification culturelle des couleurs adaptées lors de la danse rituelle Minkeng mí mbón	114
6.2.4.1. Symbolisme de la couleur Blanche (pum)	115
6.2.4.2. Symbolisme de la couleur rouge (véé)	116
6.2.4.3. Symbolisme de la couleur noire (vín)	117
6.2.5. Signification culturelle des éléments utilisés pendant la danse rituelle Minkeng mí mbón	117
6.2.5.1. Symbolique du Ndong.....	117
6.2.5.2. Symbolique du meyok melen	118
6.2.5.3. Symbolique des parures	118
6.2.5.4. Symbolique des mets.....	119
6.2.5.5. Symbolique du balancement	119
CONCLUSION.....	121

SOURCES.....	126
I. BIBLIOGRAPHIE.....	127
1. Ouvrages.....	127
a. Ouvrages généraux.....	127
b. Ouvrages spécifiques.....	128
2. Articles scientifiques.....	129
3. Rapports, revues, journaux, textes et lois.....	131
4. Mémoires et thèses.....	132
5. Dictionnaires et encyclopédies.....	132
II. WEBOGRAPHIE.....	132
III. LISTE DES INFORMATEURS.....	132
ANNEXES.....	xii
ANNEXE N°1 : GUIDE D'OBSERVATION ET GUIDE D'ENTRETIEN.....	xiii
1. Guide d'observation.....	xiii
2. Guide d'entretien.....	xiv
ANNEXE 2 : FICHE DE CONSENTEMENT LIBRE ET ECLAIRÉ.....	xvi
TABLE DES MATIÈRES.....	135