

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

UNIVERSITE DE YAOUNDE I

ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE
YAOUNDE

DEPARTEMENT D'HISTOIRE



REPUBLIC OF CAMEROON

THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER'S TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF HISTORY

LES DANSES PATRIMONIALES BULU : DES ORIGINES A 1972

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de l'Enseignement
Secondaire Deuxième Grade (DI.P.E.S II)*

Par

MENGUE ME NLOM Valérie Nathy

Licenciée en Histoire Economique et Sociale

Sous la Direction de

Dr. Lucie ZOUYA MIMBANG

ENS YAOUNDE

Année académique: 2014-2015

SOMMAIRE

SOMMAIRE	1
REMERCIEMENTS	i
ABREVIATIONS	ii
LISTE DES ILLUSTRATIONS	iii
A-CARTE.....	iv
B-PHOTO.....	iv
LISTE DES ANNEXES	iv
RESUME	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GENERALE	1
CHAPITRE I :L’UNIVERS SOCIO- CULTUREL DES BULU	10
I. LA SOCIETE BULU	10
II- L’ART CHEZ LES BULU.....	16
CHAPITRE II :PRESENTATION DES DANSES PATRIMONIALES BULU ..	20
I- REPERTOIRE OU INVENTAIRE DES DANSES	20
II- L’ESTHETIQUE DANS LES DANSES PATRIMONIALES	32
CHAPITRE III :LE ROLE DES DANSES PATRIMONIALES DANS LA SOCIETE BULU.	39
I- LA CONTRIBUTION DE LA DANSE A L’EPANOUISSEMENT DE LA FEMME	39
II- LA DYNAMIQUE DES DANSES ET LEUR ROLE SOCIO ECONOMIQUE.....	42
III- L’APPORT DES DANSES DANS LES DOMAINES SPIRITUEL ET LUDIQUE	44
CHAPITRE IV:DEVALORISATION DES DANSES ET PERSPECTIVES	47
I- LES FACTEURS DE DEVALORISATION DES DANSES BULU	47
II- PERSPECTIVES.....	53
CONCLUSION GENERALE	56
SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	58
ANNEXES	63
TABLE DES MATIERES	89

A

Ma feuè mère Geneviève Ekoto

REMERCIEMENTS

Il nous plait d'adresser nos très sincères remerciements et notre vive reconnaissance au Dr. Lucie Zouya Mimbang qui, en dépit de ses occupations a accepté de diriger notre travail. Elle l'a fait avec dévouement, constance et méthode.

Notre gratitude va aussi à l'endroit de tous les enseignants des départements d'histoire et de géographie, particulièrement les professeurs Salvador Eyizo'o, Jean Paul Ossah Mvondo, Michael Ndobegang, Robert Kpwang Kpwang, Eugene Désiré Eloundou, et aux docteurs Joseph Tanga Onana, Souleyman, Jeanne Mbarga des sciences de l'éducation et d'anglais, Monsieur Rameau Deluz Mbida, Jean Pierre Ntamack qui nous ont apporté les enseignements nécessaires pour notre formation.

Nous témoignons toute notre reconnaissance à tous nos informateurs particulièrement Jean Maurice Noah, Jean Owoundi, Pierre Nlom Bikomo pour leur disponibilité et leurs témoignages.

ABREVIATIONS

ACF : Association Chrétienne des Femmes

APA: Affaires Politiques et Administratives

DEA: Diplôme des Etudes Approfondies

DIPES II : Diplôme de Professeur de l'Enseignement Secondaire 2^{ème}
Grade

Dr : Docteur

ENS : Ecole Normale Supérieure

HMP : Halsey Memorial Press

LCC : Langue et Culture Camerounaise

MPA: Mission Presbytérienne Américaine

UTNK: Union Tribale Ntem Kribi

P: Page

PP: Pages

PUF: Presses Universitaires de France

UYI: Université de Yaoundé I

LISTE DES ILLUSTRATIONS

A-CARTE

Carte 1 : localisation des Bulu du Cameroun.....	4
---	---

B-PHOTO

PHOTO 1 : danseuse d' <i>Ozila</i>	23
PHOTO 2 : Assomo Ngonon Ela.....	24
PHOTO 3 : entrée en scène d'une danseuse	26
PHOTO 4 : position assise des danseuses	27
PHOTO 5 : gestuelle de la danse <i>Mengane</i>	27
PHOTO 6 : danseuses d' <i>Enyengue</i>	32
PHOTO 7 : tambour.....	33
PHOTO 8 : tam-tam.....	34
PHOTO 9 : invitation à la danse <i>Ozila</i> par O Azombo pierre de Meba-Zoétéélé.....	36
PHOTO 10 : Femme en <i>kaba nkuk</i> ,exécutant l' <i>Eyengue bebuni</i>	50

LISTE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : guide d'entretien	64
---	----

ANNEXE 2 : répertoire de titre de chant et de danses.....	65
ANNEXE 3 : le <i>Mvet</i>	85
ANNEXE 4 : décret portant création de l'Ensemble National des Danses du Cameroun 1968.....	86
ANNEXE 5 : groupe de danses de l'Ensemble National des Danses du Cameroun	87

RESUME

Les danses patrimoniales sont un aspect de l'activité artistique du peuple Bulu. Elles déterminent une représentation des activités quotidiennes et sont de deux ordres :

- les danses rituelles, qui appartiennent à une catégorie sociale précise. Leur apprentissage nécessite des prédispositions personnelles et une initiation particulière.
- Les danses populaires sont des simples divertissements exempts de toute connexion mystique.

Les danses Bulu sont la synthèse de tous les arts. Loin d'être un simple divertissement, elles sont à la fois une école de vie et une sacralisation de la nature. Le constat fait de nos jours révèle une richesse totalement dévaluée. Tout comme notre musique, ces danses cherchent à ce jour à retrouver leur originalité pour mieux s'affirmer en tant que patrimoine.

Pour cela, les danses Bulu partie importante du patrimoine culturel camerounais sans perdre leur identité doivent sortir de la léthargie et des oubliettes.

ABSTRACT

The patrimonial dances are an aspect of artistic activity of Bulu people. They determine a performance of daily activities. Ritual dances are distinguished. They belong to a very restricted social category. Learning requires specific personal predispositions and a very special initiation. Popular dances are simple entertainment free of any connection to the afterlife.

The Bulu dances are the synthesis of all the arts. Far from being mere entertainment, they are both a school of life and sacredness of nature. Today, they represent a wealth totally devalued. Just like our music, these dances are seeking a new expression and more suited to the new company.

For this, the Bulu dances important part of the Cameroonian cultural heritage without losing their identity must leave lethargy and oblivion.

INTRODUCTION GENERALE

Présentation du sujet

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. Le temps aidant, des éléments fondamentaux de la culture traditionnelle africaine ont perdu de leur valeur quand ils ne sont pas simplement tombés dans les oubliettes. Tel est le cas des danses traditionnelles camerounaises en général, mais plus précisément celles de la grande zone forestière du Sud 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 tant d'autres pratiques, à une mystique si trouble, que faute d'être suffisamment éclairé, et parfois même à l'instigation de leurs missionnaires, ils le rejetèrent comme partie intégrante de leur paganisme d'hier¹.

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

Autrefois, les danses traditionnelles camerounaises : initiation (rites), danse (pas, gestes 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 patrimoniales Bulu sont avilies. Tout comme nos langues nationales, ces danses

¹ E. Mveng., *Histoire du Cameroun*, Tome I, CEPER, 1984, p. 255.

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: « **les danses patrimoniales Bulu : des origines à 1972** ».

La danse est un ensemble de mouvements du corps volontaires et rythmés par la musique. C'est un phénomène universel immémorial qui varie dans ses formes.

Les danses en Afrique sub-saharienne sont généralement le fait de la communauté. Ces danses sont fréquemment liées à des cérémonies traditionnelles telles que la célébration d'une naissance, d'un mariage, l'intronisation d'un chef ou les rites de purification.

Les Raisons du choix du sujet

La première raison qui a motivé le choix de ce thème est l'introduction de l'enseignement des cultures traditionnelles dans notre système éducatif. Originaire du Sud-Cameroun et particulièrement de l'aire culturelle Bulu, nous avons été fascinés par l'apprentissage des danses patrimoniales dans le cycle primaire des établissements de la ville d'Ebolowa.

La deuxième raison réside sur le fait qu'il y a un besoin de comprendre le rôle joué par les danses traditionnelles dans l'éducation, la religion et le divertissement des peuples du grand sud forestier.

Le constat sur le vécu quotidien établit que les danses traditionnelles ont été dévaluées. Notre souci est donc de mettre en lumière la place de la danse dans la société traditionnelle Bulu. Cette raison réside dans la volonté d'œuvrer à la survie des danses traditionnelles face aux aléas de la modernité.

La troisième raison 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 Bulu.

L'intérêt du sujet

L'intérêt de ce sujet se situe à différents niveaux. D'abord il permet d'examiner la place des danses dans la vie quotidienne des Bulu. Ensuite il permet de découvrir à travers les différentes chorégraphies de la danse, les aspects indissociables à cet art à savoir le chant, le costume l'instrument et le message². Enfin présenter les traits marquants de la dévalorisation des danses à travers l'influence des facteurs endogènes et exogènes.

Délimitation spatio -temporelle

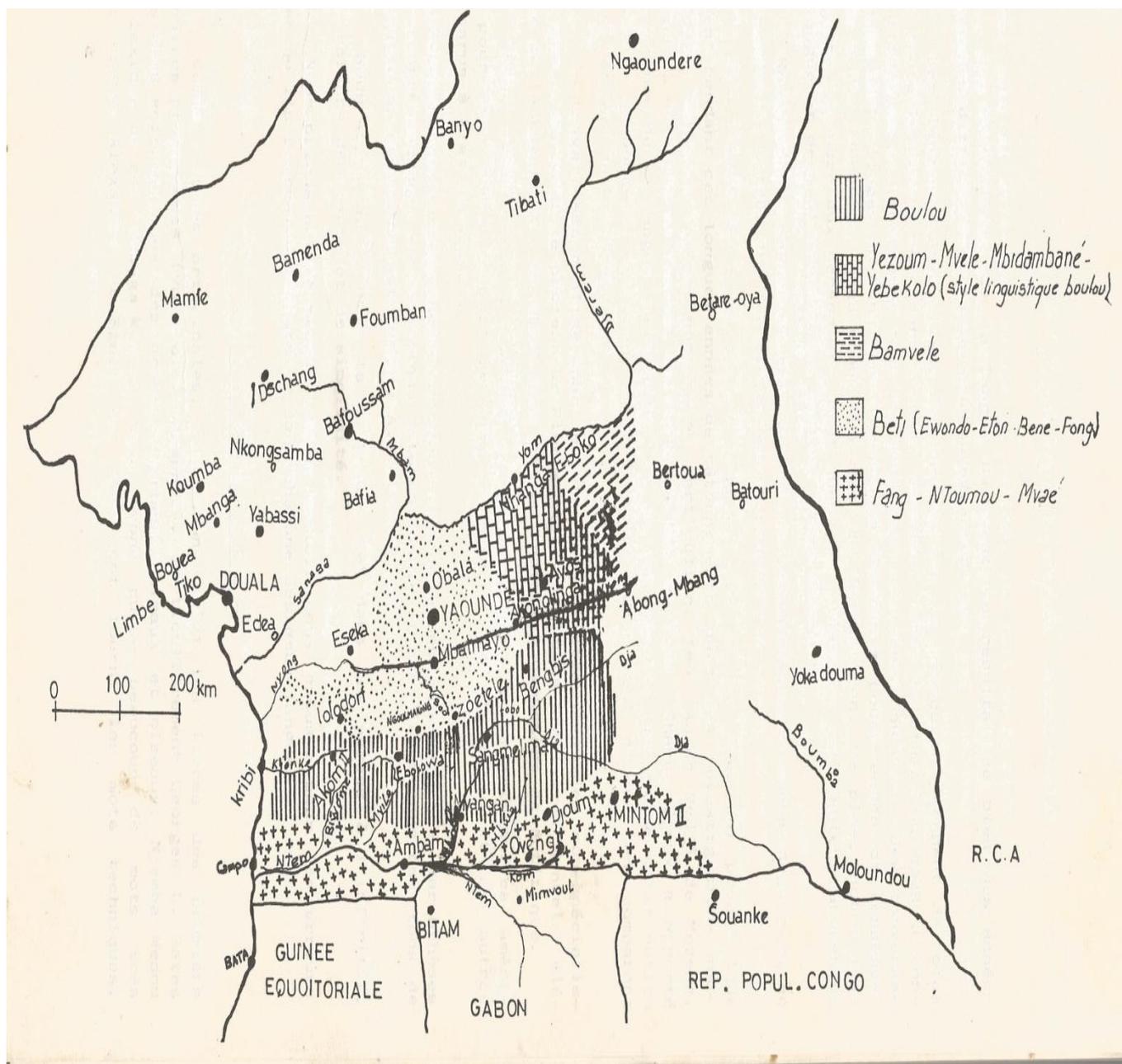
Pour mener à bien notre étude, nous avons procédé à une délimitation de l'espace dans lequel nous entendons la conduire.

Notre espace porte sur le sud Cameroun. Il est limité au nord-ouest par la région du Littoral, au nord par la région du Centre, puis à l'est par la région de l'Est. La partie méridionale est limitrophe de trois pays à savoir : la Guinée Equatoriale, le Gabon et la République du Congo. C'est dans cet espace du territoire qu'on retrouve les Bulu. Ils occupent la région de Bengbis et tout le long du Dja au Sud, vers le Sud-Est à côté de Djoum. Plus au Sud, on les retrouve à Mvangan. Vers l'Ouest, ils se retrouvent du côté d'Ebolowa et Kribi³.

²P. Gaillard., *Le Cameroun*, Tome II, Paris, l'Harmattan, p.188.

³ P. Alexandre et J. Binet, *Le groupe dit pahouin .*, Fang-Béti, France, PUF, 1958, p.14.

Carte 1 : localisation des Bulu du Cameroun.



Source :S.Yanes etM. Eyinga Essam, *Dictionnaire Bulu-Français/Français-Bulu avec grammaire*, Sangmélima, Ed P. Monti, 1987, p.01.

Le Bulu est une langue Bantu. L'aire culturelle Bulu s'étend principalement dans trois départements à savoir la Mvila, le Dja et Lobo et l'Océan. Dans la Vallée du Ntem, les Bulu occupent quelques petits villages. 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, l'origine des Bulu, les conditions géographiques qu'offre leur environnement, ainsi que leur mode de vie sur le plan religieux et sociologique.

Quant aux bornes chronologiques, Le choix temporel part des origines à 1972. Les Bulu ont connu des migrations comme tous les autres peuples bantous. Quant à la date de 1972, elle marque les prémices d'une urgence de redynamisation des danses patrimoniales Cameroun⁴. A ce sujet E. Mveng chargé des affaires culturelles au Ministère de l'Education de la Culture et de la Formation professionnelle déclare :

L'Ensemble National Camerounais traverse une crise profonde, il faut rajeunir ses rangs, les réorganiser, et surtout il faut dédoubler la formule actuelle et créer à côté de l'ensemble traditionnel représentant toutes les régions du Cameroun, un groupe moins nombreux, plus entraîné, plus mobile, initié aux danses des différentes régions du pays⁵.

Il en ressort que les danses patrimoniales Bulu laissent percevoir une dégradation.

Revue critique de la littérature

Nous avons distingué deux grandes catégories de sources écrites : la première regroupe les chercheurs qui n'accordent pas un intérêt particulier aux danses traditionnelles. E. Betobo Bokagne dans sa thèse de doctorat d'histoire intitulée : « christianisme et croyances africaines : processus d'un antagonisme

⁴L'ensemble national est créé par le décret n°68/DF/335 du 28 août. Voir annexe

⁵ Anonyme., *Danses du Cameroun*, 2^eédition, Yaoundé, Ministère de l'Education et de l'information professionnelle, 1972, p .5.

historique (XV- XX^eS)⁶ » nous fait ressortir dans le cinquième chapitre intitulé : la mission civilisatrice, 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 II 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 matériel (objets d'art, sites et monuments historiques) et le patrimoine immatériel (langues, contes mythes, légendes et danses traditionnelles⁷). Il ne met pas un accent particulier sur les danses patrimoniales.

La deuxième catégorie comprend les travaux qui ont accordé une importance certaine à l'histoire de la musique et des danses. Parmi ceux-ci, la thèse de Jean Pierre Ghomda intitulée : « le *Mvet*, Evolution, déclin et conditions pour sa renaissance⁸ ». L'auteur nous présente le *Mvet* 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 *Mvet*⁹. Il ne s'attarde pas sur son aspect chorégraphique.

Maurice Akwa dans la première partie de son mémoire intitulé « les transformations socio-économiques des populations du Sud Cameroun, le cas

⁶E. Betobo Bokagne, « Christianisme et croyances africaines : processus d'un antagonisme historique (XV- XX^eS) », mémoire de DEA, Yaoundé, 2007-2008.

⁷G. Gouajeu Kameni, « Le patrimoine culturel camerounais : identification et protection de 1960 et 2000 », Mémoire de DIPES II, ENS- Yaoundé, 2001- 2002.

⁸J. P. Ghomda, « Le *Mvet*, évolution, déclin et condition de renaissance », Thèse de doctorat de 3^e cycle en études théâtrales, Université de Yaoundé, P332, 1985.

⁹J. Owona Ntsama, « Musique et société au Cameroun, des origines à 1964 : Le *Mvet* des Fang- Beti- Bulu », Mémoire de maîtrise en Histoire 2002-2003.

des Bulu : 1884- 1939. » présente en gros la situation sociopolitique et économique de cette région avant l'arrivée des colonisateurs. Il ne souligne pas aspect culturel en général et des danses en particulier.

M. Bertaut¹⁰ retrace la vie des peuples Bulu avant la pénétration européenne, leur organisation socio-politique, économique et culturelle. Il cite quelques danses comme partie intégrante de la vie des Bulu¹¹ mais, il n'en fait pas un centre de préoccupation.

A côté de ces sources écrites, nous avons procédé à la compilation des textes, ouvrages, revues et articles. Et dans le souci de compléter nos informations, nous avons eu 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.

Problématique

Le rôle de l'historien étant de mettre en lumière, au mieux de saisir l'évolution des sociétés dans tous les domaines (littérature, art, politique et économie), notre travail de recherche se propose, de découvrir ce qui est à l'origine de la détérioration des danses traditionnelles en pays Bulu. Cette recherche n'a jamais fait l'objet d'une étude complète dans les bibliographies et les répertoires consultés. Néanmoins, les travaux et ouvrages de nos prédécesseurs vont apporter des suppléments d'informations servant de socle et repères à notre étude. Comment comprendre cette dégradation des danses patrimoniales ? En d'autres termes, comment les danses traditionnelles ont-elles perdu leur originalité ?

¹⁰M. Bertaut, *Le droit coutumier des Bulu ; Monographie d'une tribu du Sud-Cameroun*, Paris, les éditions Montchrestien, 1935.

¹¹Ibid, p.140-141.

Méthodologie

Tout travail de recherche s'élabore par le biais d'une méthode. Cette dernière peut être définie comme étant une démarche raisonnée, suivie pour parvenir à une vérité historique. La méthodologie est donc la démarche employée pour l'élaboration d'un travail scientifique et qui exige des résultats.

La recherche est une sorte d'investigation minutieuse en vue de découvrir des faits nouveaux, des informations additionnelles afin de présenter des connaissances novatrices sur un sujet. Dans le cas spécifique de notre étude, nous avons adopté une démarche pluridisciplinaire qui passe par l'utilisation de différentes sources : primaires, secondaires et tertiaires.

L'élaboration de ce sujet a été faite sur la base de la synthèse de plusieurs sources à savoir les sources orales et les sources écrites. Au cours de nos recherches, nous avons consulté les mémoires de Maîtrise et de DIPESII soutenus à l'Université de Yaoundé I et à l'ENS de l'Université de Yaoundé I ainsi que les Thèses de Doctorat en Histoire.

Ces documents se retrouvent dans les centres de documentation de Yaoundé notamment la bibliothèque de l'Université de Yaoundé I, la bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé et la bibliothèque de l'Institut Français de Yaoundé.

Les difficultés

Tout travail de recherche ne saurait se faire sans difficultés. Des difficultés se sont posés à nous au cours de nos recherches. Nous signalons de prime à bord que les documents traitant des danses patrimoniales Bulu sont rares.

Ensuite les informateurs pouvant nous apporter des meilleurs données sur les danses patrimoniales se font de plus en plus rares. Aussi l'absence de l'intérêt de leurs descendants.

En ce qui concerne les documents iconographiques et écrits, la mauvaise conservation des archives à la fois personnelles et nationales a constitué un obstacle majeur à cette recherche.

Plan

Dans le premier chapitre intitulé : L'univers culturel chez les Bantu nous nous proposons de présenter le milieu culturel Bulu.

Le deuxième chapitre de notre travail nous présente les danses patrimoniales Bulu. Ici, il est question de faire un recensement des danses patrimoniales en mettant l'accent sur la danse *Eyengue* qui présente la vie quotidienne.

Le troisième chapitre, présente les danses comme un facteur d'épanouissement de l'individu.

Enfin le quatrième chapitre présente les facteurs de dévalorisation des danses et les perspectives.

CHAPITRE I : L'UNIVERS SOCIO- CULTUREL DES BULU

L'univers socio-culturel des Bulu met en exergue le génie créateur des Bulu, qui s'illustre par la maîtrise de la science, l'expérience et les connaissances nécessaires. Nous allons ici analyser les questions relatives à l'organisation de la société en mettant l'accent sur le volet artistique.

I. LA SOCIETE BULU

La société Bulu est homogène. Les tribus ont une même origine et une organisation non centralisée (expliquer).

A- Le peuplement

Le peuple Bulu appartient au grand groupe Bantu (Fang-Bulu-Beti). On ne peut valablement comprendre l'histoire des Bulu que lorsqu'on aura préalablement inséré ce peuple dans le grand ensemble Bantu. Ils seraient venus du Haut Nil, à l'Est de l'Afrique mais en contournant la forêt équatoriale par le Nord. Ils se seraient installés dans le Sud-Cameroun au XIX^e siècle après un séjour à l'Adamaoua. Sous la poussée des troupes d'Ousman Dan Fodio conduite par son fidèle Adama¹², ils descendent vers le Sud en rencontrant plusieurs obstacles.

Le premier, les empêchant de traverser fut un énorme arbre situé au milieu de la falaise. Ils y sont restés longtemps. Ils ont frayé un chemin dans le tronc d'un arbre. Ils ont appelé cet endroit *Ojambo 'a*¹³.

Le deuxième obstacle fut le *Yom osoe*¹⁴. Ne sachant pas traverser, les Bulu invoquèrent leur Dieu. Le lendemain, les deux rives furent reliées par une

¹²M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p.21.

¹³C'est le tronc du moabi qui a servi de passage.

¹⁴ Très grand fleuve : la sanaga.

passerelle appelée *Ngan Meja*.¹⁵

La marche migratoire après la traversée de la Sanaga va se poursuivre en direction de l'Est. Sous la pression des populations bété. Ils auraient traversé la Sanaga aux environs de Nanga Ebogo vers 1840. Puis ils se dirigèrent vers le Sud en repoussant les Maka et en se mélangeant aux Mvele. En contournant le Nyong, ils atteignirent Lomié, Messamena et Akonolinga avant de reprendre la direction de Sangmélima, Ebolowa, Ambam et Djoum¹⁶. Aujourd'hui les Bulu peuplent la majeure partie de la région du Sud.

Les Bulu ont eu moins de chance car c'est vers 1890 que la migration vers la côte donc du côté de Kribi est arrêtée par les Allemands alors que les Bulu ne sont plus qu'à quelques kilomètres de cette localité¹⁷.

Comme pour les autres populations, la colonisation fixa ce peuplement Bulu à l'endroit où on les trouve aujourd'hui¹⁸. L'éparpillement des clans est la règle. D'un village à l'autre, ils alternent sans ordre apparent et se dispersent sur des distances variables (5 et 20 km)¹⁹.

De nos jours, l'aire culturelle Bulu s'étend des rives du Dja, jusqu'à Ebolowa, En pays Fang, dans la Vallée du Ntem, ils occupent quelques petits villages situés près de la frontière Gabonaise. Les départements de la Vallée du Ntem et du Dja et Lobo comptent 48 clans. Les deux départements de nos jours présentent des différences significatives. Le Dja et Lobo est largement dominé par les Bulu. Les différents clans forment de petites unités territoriales, allongées le long des pistes montrant ainsi clairement les anciens axes de migration.

¹⁵Entretien avec Samuel Ebono Akono, 86 ans, fonctionnaire retraité, Melan, 15Avril 2015.

¹⁶C. Santoir et A. Bopda, *Atlas regional*, p.7.

¹⁷P. Alexandre et J. Binet, *Le groupe*, p.16.

¹⁸M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p.42.

¹⁹R. K. Kpwang, " Les associations régionales à caractère traditionnelle et l'évolution socio-politique du Cameroun. Le cas de l'union tribale Ntem-Kribi (NTNK) ou *Efoulameyon* des origines à 1966" Thèse de doctorat 3^e cycle en histoire, Université de Yaoundé I, 1997, p.48.

On observe l'éparpillement des clans, ils sont en désordre, et se dispersent sur des distances variables entre 5 et 20 km. Les Bulu se retrouvent principalement dans trois départements de cette région, à savoir le département de la Mvila, le département du Dja et Lobo et le département de l'Océan.

C'est vers 1890 que la migration vers la côte donc du côté de Kribi est arrêtée par les Allemands alors que les Bulu ne sont plus qu'à quelques kilomètres de cette localité²⁰.

La colonisation fixa ce peuplement Bulu à l'endroit où on les trouve aujourd'hui²¹. L'éparpillement des clans est la règle. D'un village à l'autre, ils alternent sans ordre apparent et se dispersent sur des distances variables (5 et 20 km)²². Les différents clans qui occupent l'aire géographiques ont *Biyem, Esabikula, Esaebeng, Esakoe, Esel, Esaela'an, Esaman, Esamelongo, Esamvan, Esantonda, Esatolo, Esawo, Ndong, Yekombo, Yemeyema, Yengondo, Yeminsem, Yeminfek, Yemvak, Yemveng, Yendam, Yendjock, Yenfek, Yengap, Yetotan, Yetyang, Yevol, Zaman, Ndong*²³.

Certains de ces clans comptent des milliers de membres tandis que d'autres n'en ont que quelques centaines.

Il faut noter ici que ces clans pour la plupart ne peuvent s'unir par des mariages car ils seraient de la même souche. Exemple les clans, *Esabikula, Esatolo, Esamelongo*, sont issus d'une même souche, qui est *Esse*.

²⁰R. Kpwang, "Les associations régionales à caractère traditionnelle et l'évolution socio-politique du Cameroun", p.16.

²¹M. Bertaut., *Le droit coutumier*, p.42.

²²R. Kpwang, "Les associations régionales à caractère traditionnelle et l'évolution socio-politique du Cameroun", p.48.

²³M. Bertaut., *Le droit coutumier*, p.45.

B- Organisation

Plusieurs ethnologues ont considéré la société Béti comme une société acéphale²⁴. Ils pensent que les sociétés béti étaient anarchiques. D'autres ethnologues à l'instar de Ph. Laburthe-Tolra vont étudier la structure sociale Béti et aboutir au résultat selon lequel les Béti ont une organisation sociale²⁵.

En fait, les Bulu ont organisés en groupements appelés groupe- patri-local (*Nda-Bot*)²⁶. Il est particularisé par une maison commune qui se rassemble sous l'autorité de l'ainé (*Ntôlmôt*). Celui-ci est rattaché à ses cadets et ses oncles paternels par des liens de parenté et d'adoption. Il s'étend sur un domaine plus vaste appelé tribu (*Ayong*) dont plusieurs membres se sont éparpillés dans le pays Bulu. Ce dernier constitue le groupement le plus ancien. Les membres sont unis par un ancêtre légendaire (*Emvam ou Mvamba*)²⁷.

Le phénomène migratoire a conduit à l'éclatement de la tribu en clan. C'est un groupement constitué des lignées remontant à un ancêtre réel (*Esa*). Le clan se trouve dans une ayant une même souche (*AbialeBôt*). Le clan rassemble les individus qui ont un ancêtre commun et mythique ou réel²⁸, d'où l'importance de l'arbre généalogique (*Endan*) grâce auquel chacun peut établir son identité ou son appartenance clanique. Les individus sont organisés par classe d'âge et par génération. L'ainé (*Ntôl*) s'impose au cadet. Cette prééminence s'applique à l'héritage.²⁹

²⁵ Ph. Laburthe-Tolra., *Les seigneurs de la forêt : Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes ethniques des anciens Béti du Cameroun (Minla'aba I)*, Paris, Publication de la Sorbone, 1981.

²⁶ E. Mveng, *Histoire du Cameroun*, p.258.

²⁷ P. Alexandre., " Proto-histoire du groupe Béti-Bulu-Fang : essai de synthèse provisoire ", in *cahiers d'Etudes Africaines*, n°20, Vol 5, Paris Mouton, pp.519 - 520.

²⁸ Ibid.

²⁹ M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p.44.

Les membres d'une même famille restreinte ou élargie soit elle, d'un même clan ont des considérations communes du monde à savoir la même devise (*endan*), les mêmes interdits alimentaires (*bityi*), un moteur commun. Il faut comprendre que cette communion vise l'intimité des relations régissant le groupe. La fille ou le garçon ne peut évoluer en dehors de cette arène délimitée. Les hommes âgés (*benyaboto*) veillent ainsi scrupuleusement à ce que l'éducation reçue par l'adolescent puisse faire ressortir l'importance de l'élément du groupe auquel il appartient. Les garçons et les filles partageaient la même case maternelle jusqu'au début de l'adolescence. C'est à cet âge précisément que devait se passer une grande transition de leur vie.

Les garçons devaient désormais habiter dans le corps de garde (*aba*) où le guérisseur (maître de l'initiation) se chargeait de leur donner des leçons d'éducation sexuelle. Tandis que les aînés (*mintol*) vérifiaient leur connaissance à travers des salutations (*mebatan*) et le respect de la généalogie.

Comme chez tous les peuples africains, en pays Bulu l'existence d'un dieu n'était pas nouvelle avant l'arrivée des colons. Nous voulons dire que, en termes de besoins, que ce soit sur le plan physique ou spirituel, les Bulu faisaient recours à une entité puissante qui n'était rien d'autre que les ancêtres. Suivant une hiérarchisation précise, c'est le plus âgé ou le plus sage reconnaissable ici par les cheveux blancs ou la barbe blanche, qui servait de relais entre les ancêtres et les membres du clan.

Les ancêtres et le clan étaient étroitement indépendants. C'est pourquoi R. Dimi indique que :

En vertu de la toute-puissance des ancêtres, la communauté clanique doit tout faire pour avoir leurs faveurs. Aussi organise-t-elle des festivités. Ces festivités se doublent d'un rituel qui a pour but de rendre les ancêtres bienveillants. La bienveillance ancestrale s'obtient assez aisément, puisque les ancêtres qui vivent sous terre ne sont rien sans le clan sur terre. En effet toute extinction de la communauté clanique sur terre constitue un

désastre pour la communauté.

Il s'agit de manger toutes les forces vitales humaines qui perturbent, par leur parler ou par leur faire, le clan dans son existence. Affranchis de l'exigence des besoins vitaux, les ancêtres ont besoin d'une nourriture symbolique que les membres du clan déposent aux bas des portes avant tous les repas du soir³⁰.

L'homme n'existait que par le groupe. La pérennisation de la culture se faisait oralement et s'exprimait à travers les contes, les épopées, les récits, les proverbes, les chants, les danses et les rites exotériques.

Comme tout peuple de la forêt, les Bulu animent leur quotidien par la fabrication des objets usuels, statuettes, masques, chasse-mouches, cuillères, peignes, toiture en feuilles de raphia pliées en deux et épinglée avec des éclats de bambou sur des voliges³¹.

A toutes occasions et événements familiaux, se produisent rythmes et mélodies, chants et danses rituels. Les Bulu passent volontiers des nuits entières à écouter le *mvet*³².

Chaque activité a un leader, chez les Bulu (chef de chasse, pêche, guerre, sculpteur) les chefs de clan se regroupaient pour résoudre les problèmes du clan.

C.Afane citant Ebah Sola Ada affirme que:

Contrairement aux autres bétis, les Bulu désignent leur clan d'une façon particulière. La plupart de tous les clans sont formés à partir d'un préfix en *esa* ou en *yeau* auquel on ajoute une racine. exemple : *ye-ndjock*, *Esa-yo*. Certains clans pouvaient avoir des noms sans *esa* et *ye* comme *Ndong*, *Ngoé*, *Biyeng*³³.

Pour être à la tête du clan, il fallait témoigner d'une certaine équité, d'un pouvoir d'exécution, et d'une maîtrise de la parole qui permettaient

³⁰R. Dimi, *Sagesse Bulu et philosophie*, Paris, Silex, 1982. pp. 45-46.

³¹ M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p108.

³² P. Gaillard, *Le Cameroun*, p.187.

³³P.C Afane, Conception et création des attributs du chef (*Nkukuma*) en pays Bulu : cas du design des trônes, mémoire de master en arts plastiques, 2010, p.45.

l'augmentation de la force vitale. Tout cela nécessitait une grande sagesse. Chez les Bulu pour être *mfan*, il faut avoir un enfant de sexe masculin³⁴.

La solidarité est l'une des caractéristiques de la communauté Bulu., c'est le (*Nda Bot*). Le système était organisé de telle sorte que l'autorité était assurée par les hommes. Les femmes et les enfants avaient un statut secondaire³⁵. Les Bulu comme la plupart des peuples du grand sud forestier croyaient en l'existence d'un être suprême, créateur souverain et maître de l'univers : *Zambe*³⁶, mais à côté de ce monothéisme, il existait des pratiques traditionnelles basées sur des rites.

Ces rites varient. Il existe des rites, de protection et de purification d'initiation Chez les hommes, les rituels tels que le *sô*, le *bekoungou*, le *ngi*³⁷ sont pratiqués. Et chez les femmes, il y a le *mevungu*, le *ngas*, l'*evodo*, l'*onguda*. Tous ces rites disparaissent avec la colonisation et l'implantation des missionnaires.

II-L'ART CHEZ LES BULU

Les Bulu ont des grands artistes car comme ailleurs en Afrique, il n'y a pas de distinction entre art et artisanat ; toute production plastique est symbolique ou sacrée : masques, statues et instruments rituels, mais aussi pirogues, armes, outils, parures, cases et décorations domestiques. J.P Ombolo dit des Bulu qu'ils sont:

³⁴ Ph. Laburthe-Tolra, *Les seigneurs de la forêt : Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes ethniques des anciens Bété du Cameroun (Minla'abaI)*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1981.p.359.

³⁵Entretien avec Daniel Pierre Engolo, 65 ans, Enseignant retraité, Ebolowa, 17Avril 2015.

³⁶ J.V. Slageren, *Histoire de l'église en Afrique*, Yaoundé, clé, 1969.

³⁷ Ibid, p.111.

Ingénieux, intelligents...ils ont un sens de l'émulation qui leur permet de réaliser de grandes choses souvent avec peu de moyens, mais aussi hélas, des fanfarons nés, des vantards³⁸.

A- L'Art culinaire

Il est très riche et varié. Il est constitué des spécialités alimentaires qui peuvent se diviser en trois grands groupes.

- *Bidia* ou compléments : le manioc *mbôn*, le bâton de manioc *ebobolo*, les ignames *ékoto 'o*, le plantain pilé *ntuba ékon*.
- *Minnam* ou les mets :les mets de pistaches ou *Nnam Ngon*, le met d'arachide ou *Nnam owôndô*, le met de feuilles de manioc ou *Mbom Pkwem*, le met de maïs ou *Eba fôn*.
- *Minfian* ou les sauces sont reparties en deux grands groupes : les sauces salées qui se font avec du poisson et de la viande, les sauces sans sel ou fades avec le *Kpwem*, le *folon*, le *zom*. Les Bulu mangent principalement l'arachide qui peut encore se faire sous forme de pâte :*Esankana*.³⁹

B- L'Art décoratif

A travers son mobilier et ses vêtements, l'homme Bulu ou *ekang* comme l'aime si bien appeler l'anthropologue Bingono Bingono fait ressortir son art à travers son espace de vie traditionnelle⁴⁰, de la case principale *Aba*⁴¹ qui représente le milieu de l'homme et le *kisine*⁴² (emprunt venant de l'anglais *kitchen*) représente le milieu de vie de la femme.

³⁸ J.P. Ombolo, in *Eléments de base pour une approche ethnologique des Fangs-Beti-Bulu, 1984*, p.243. Cité par J.M. Essono, "Le groupe dit « Pahouin » : Béti-Bulu-Fang", inédit, p.5.

³⁹ Entretien avec Bingono Bingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC ENS de l'Université de Yaoundé I, Yaoundé, Yaoundé, 10 Mai 2015.

⁴⁰ Entretien avec Bingono Bingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC de l'ENS de l'Université de Yaoundé I, Yaoundé, 10 Mai 2015.

⁴¹ M. Bertaut, *Le droit couturier*, p.107.

⁴²Cuisine.

La structuration au mieux l'organisation de la cuisine de la femme Bulu nous laisse découvrir quelques aspects de ce grand milieu artistique Pahouin. Nous avons trois axes.

Le premier axe concerne *Atoumnké* où l'on retrouve le *ntaka'a* (étagère) sur lequel seraient disposés les *bikat* (corbeilles), ustensiles qui servent de transport de certaines denrées telles que les arachides séchées, les noix de palme. L'*angun* (grenier) où étaient conservées les denrées à provision pour de longues périodes telles que les arachides séchées. Au-dessus du feu était disposé l'*étang* (console au-dessus du feu). On conservait tout ce qui était utile à la cuisine à savoir les allumettes, le sel, le piment sec. l'*akâng* (grenier au-dessus du foyer dans une cuisine). Ici sont conservées toutes les denrées périssables (piment, viande, arachide etc.) en grandes quantités.

Il ressort de cette présentation que la pensée selon laquelle l'homme Bulu n'est pas prévoyant est basée sur les préjugés, car les formes de grenier *angun*⁴³, *akânget étâng* servaient à faire des provisions.

Le deuxième axe porte sur le *Zasi*⁴⁴. C'est un espace libre ou séjour occupé par des lits en bambous. Cet espace est réservé aux lits en bambou.

Le troisième axe renvoie à l'*Atak* (étagère subdivisée en trois compartiments). Plus haut on retrouve les seaux d'eau, au centre, les assiettes, les gobelets, les louches, et en bas les marmites.

En ce qui concerne de l'art vestimentaire, les Bulu aiment la parure. Les hommes portaient un pagne d'écorce, l'*obom*⁴⁵. Ils passaient le pagne entre les jambes soutenu à la hauteur des hanches par une corde tissée solide. Au niveau des bras et des poignets, ils portaient des bracelets d'ivoire appelés *Akom*⁴⁶

⁴³ Grand panier en moule des bambous pour garder les récoltes et les semences.

⁴⁴Le séjour

⁴⁵ Pagne obtenu en martelant l'écorce de certains arbres.

⁴⁶ Bagues en métal.

Les femmes avaient un cache- sexe en feuilles qui n'était fixé que sur le devant. Les fesses étaient recouvertes d'un *ebui*⁴⁷. Le pagne fut introduit par la colonisation.

C- L'Art instrumental

Les Bulu ont également l'art de confectionner les outils usuels, utilisés comme instruments ménagers ou domestiques. Les produits de la nature tels que le raphia ou *Zam* et le rotin ou *Nlôn*, le roreau ou *Nden* permettent de fabriquer les ustensiles nécessaires ou utiles à la pêche, le transport des produits, à la conservation, à la chasse, au mobilier, à l'habillement et à la danse.

On fabrique entre autre : les *bika* (corbeilles), *nkoe* ou hotte et le *gnass* (castagnette).

Ils sculptent également le bois et l'ivoire. Cette activité les place au rang des travailleurs du bois. Nous pouvons distinguer les objets domestiques et les instruments de musique tels que le mortier ou *Ntyôp* et le pilon ou *ntum*, tam-tam *Nkul* et tambour *Ngom*. Ceci s'explique par la nature de la forêt équatoriale avec sa flore abondante et diversifiée.

Au terme de l'organisation socio-culturelle, il apparaît que les Bulu ont une structure bien organisée. Pour domestiquer leur environnement, ils ont un ensemble de moyens parmi lesquels l'art décoratif, culinaire et instrumental. Dans cette création esthétique figurent les danses.

⁴⁷ Sorte d'étoffe en fibre de raphia entièrement courte maintenue très bas sur les hanches par une ceinture composée de plusieurs rangs de verroteries.

CHAPITRE II :

PRESENTATION DES DANSES PATRIMONIALES BULU

La société traditionnelle Bulu était rythmée par les danses. A chaque type de danse correspondait une mélodie particulière et des aspects spécifiques. Au centre des danses on utilisait un instrument particulier. La tradition Fang-Beti-Bulu ou *Ekang* ne fait pas de distinction entre le champ, la danse et l'instrument. La musique est en fait une communication à part entière, transcendante et parfaite⁴⁸. Ainsi, comme toute civilisation noire, pour s'adresser à la nature, aux ancêtres ou à Dieu, il le fait par sa musique qui englobe le champ, la danse et les paroles poétiques.

I- REPERTOIRE OU INVENTAIRE DES DANSES

En effet, de par ses origines sacrées, la danse africaine a ses racines fermement implantées au cœur de l'homme parce que tous les êtres humains sans exception, ont la danse dans le cœur ; elle est présente dans le repos, dans le travail, dans la joie, dans les peines, dans l'allégresse, dans les échecs et dans les victoires⁴⁹. Rythmes et mélodies, chants et danses rituels, tam- tams et balafons, flûtes et clochettes bercent villes et villages. Les Fang Bulu et Beti passent volontiers des nuits entières à écouter le *mvet*⁵⁰.

C'est dire que les danses tenaient une place importante dans la société traditionnelle Bulu. Nous avons pu identifier, par le biais de nos informateurs, ces quelques danses pratiquées par les Bulu.

⁴⁸Entretien avec Bingono Bingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC de l'ENS de l'Université Yaoundé I, Yaoundé, 10 Mai 2015

⁴⁹ Idem.

⁵⁰*Mvet* : opéra traditionnel qui vient des civilisations Fang- Ntumu- Mvaè.

A- Les danses rituelles

Les danses rituelles appartiennent à une catégorie sociale bien restreinte. Leur apprentissage nécessite des prédispositions personnelles particulières et une initiation bien particulière qui peut durer trois à un an, sous l'aide d'un maître d'initiation. C'est le cas:

1- Du *Mevungu*

C'est une danse traditionnelle animée par les chants et qu'accompagnent les tam-tams et les tambours ainsi que les cymbales en bambou de raphia.⁵¹ Danse initiatique fétichiste réservée exclusivement aux femmes. Elle avait pour but de préparer la jeune fille à la vie adulte à travers l'initiation à la vie sexuelle, la préparation au mariage, la purification, la guérison, la protection et la pratique de la vertu⁵². L'objectif recherché était de créer un lien solide entre toutes les femmes mariées d'un village.

2- De l'*Ozila*

D'origine Fang du Woleu Ntem au Nord du Gabon, elle fait partie du patrimoine culturel Bulu, elle fut introduite par le biais d'Ambam, localité qui relie le Gabon au Cameroun. Cette danse fut pratiquée dans la plupart des localités Bulu et fut diffusée par la suite dans la partie Beti plus particulièrement dans l'actuel Nyong et Sô et Ngomezap, arrondissements voisins des Bulu. L'*Ozila*, comme le *mvét* fait partie de l'antique patrimoine culturel Bulu.

L'initiation à l'*Ozila* comportait plusieurs phases. On passait des mois, voire des années de réclusion, consacrés à l'apprentissage des chants, des légendes, des pas de danse, des cérémonies religieuses. Cette période était interrompue par des passages dans les villages qui permettaient aux apprenants de démontrer leur savoir. Ainsi, la maîtresse de la danse pouvait relever les

⁵¹S. Yanes et M. Eyinga Essam., Dictionnaire Bulu-Français/Français-Bulu avec grammaire, Sangmélima, Ed P. Monti, 1987, P 424.

⁵²J. Noah, *Le Bikutsi du Cameroun*, Yaoundé, Carrefour Errika, p.28.

talents et le niveau de formation atteint. L'initiation s'achevait par un concours public.

Voici quelques passages d'un dialogue de l'*Ozila* :

A mfanekié, mfanekié

Bot bentoayaabui

A emgbwembwakunduk

Bot bentoayaabui

Biwoleabomo a dan dindinbikie

Bidzannyièaneodzoe

Zin yak ke, ngbwayake

O tóbôtôbô

*He o kebekon*⁵³.

Traduction:

O toi surnommée arbalète de fer,

Déjà les spectateurs sont nombreux.

O toi, semblable au toucan empanaché

Déjà les spectateurs sont nombreux.

C'est que Biwolo Abomo rafole de Bikié

(Sa femme) coquette comme une banane pourrie

La haine se perd tout comme l'amour

Tu as beau vivre longtemps,

Tu descendras au royaume des morts⁵⁴

Dans le pays Bulu, cette diffusion s'est faite par une certaine *AyonNtem*⁵⁵ venue du Gabon. Les danseurs étaient habillés d'une couronne de plumes d'oiseaux sur la tête et des jupes tissées de peaux de bêtes. Plusieurs danseurs

⁵³Anonyme., *Danses du Cameroun*, p .28.

⁵⁴La traduction est de nous

⁵⁵Entretien avec Etitane Myriam, 84 ans, femme d'un *Kapele*, Ebolowa, 15Avril, 2015 .

d'*ozila* se sont distingués dans le Dja et Lobo dans la zone de Sangmélina et d'Ebolowa. On peut citer Azombo Pierre, Ella Luc, Ngambida Salomè, Mekom Marée, Etougou Jean, Ntoubu Jean⁵⁶. La photographie qui suit présente une danseuse d'*Ozila*

PHOTO 1 : Ngambida Salomè, danseuse d'*Ozila*



Source : Anonyme., *Danses du Cameroun*, p 22.

3- Le *Mvet*

Le mot *Mvet* vient d'*ebet* qui signifie croître. Ainsi pratiqué, le *Mvet* revient à accomplir une mission sublime, qui élève. Son origine en pays *ekang* serait attribuée à Oyono Ada Ngonu qui aurait perdu la mémoire pendant quatre jours⁵⁷. Pendant cette période d'inconscience, elle serait entrée en contact avec le dieu créateur qui lui aurait montré :

- La création de l'univers *Akoma 'amfububu*
- La théogonie ou étude de Dieu *elan endan zambe*

⁵⁶Anonyme, *Danses*, p .28.

⁵⁷S. M. Eno Belinga, *l'Épopée camerounaise : le Mvet*. Moneblum ou l'Homme bleu ,Yaoundé, CEPER, 1978, p. 30.

- Les arts *mamm'atyen*
- La science et la technologie *nbondan*⁵⁸

Habillé de peaux de bêtes, coiffé de plumes d'oiseaux et le corps zébré de blanc, de noir et rouge, le joueur de *Mvet* réalise à lui seul un opéra total car il chante, il danse et il adopte le comportement de chacun des personnages qu'il imite. Sous ses trois genres à savoir : *Mvetbibom* , *Mvetengombé* et *Mvetekang*, il chante et danse tous les aspects du pays *ekang* aussi bien le monde visible qu'invisible⁵⁹. La photographie qui suit présente Assomo Ngonon Ela chanteuse et danseuse de *Mvet* dans le Dja et Lobo.

PHOTO 2: Assomo Ngonon Ela



Source : Anonyme, *Danses du Cameroun*, 2^e édition, Yaoundé, Ministère de l'Education et de l'information professionnelle, 1972, p.99.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ S. M. Eno Belinga, *l'Épopée camerounaise* , p.36.

B- Les danses populaires

Les danses populaires sont des simples divertissements exempts de toute connexion avec l'au-delà. Elles n'excluent aucune catégorie sociale. Les danses populaires sont réservées à tous, mais font l'objet d'une initiation : ici l'initiation renvoie à une forme d'apprentissage qui permet d'acquérir une aptitude à pratiquer quelque chose. Cependant elles excluent toute sacralisation.

1- La danse *bilaba*

C'est une danse au cours de laquelle deux adversaires passent en vedette à tour de rôle en rivalisant d'adresse et de dons (avoirs). Elle est animée par des tam-tams, des tambours et des chants aux propos outrageants à l'égard de l'adversaire⁶⁰.

2- Le *Bibom ou Anyen*

Essentiellement pratiquées par les femmes lors de l'accompagnement de la mariée dans le clan de son époux *eliiti*. Deux camps s'affrontaient : celui de la mariée contre celui du marié. A travers les chansons, les messages étaient véhiculés tantôt comme des conseils tantôt comme des moqueries⁶¹.

La gestuelle accompagnait ces chansons, les tambours et les battements de mains assuraient la rythmique.

3- *Emvala* ou la danse rythmique des jeunes filles

L'initiation des jeunes filles à la danse se fait au moyen de la danse *Emvala*. La rythmique *Emvala* est le jeu le plus populaire aujourd'hui au Sud Cameroun dans les moments de divertissement des jeunes filles. C'est rare, certes, mais il arrive que de petits garçons se joignent aux filles. Mais l'*Emvala*

⁶⁰ S. Yanes et M.EyengaEssam, *Dictionnaire Boulou-Français Français-boulou*, Ed P. Monti Sangmélina (1987), p.125.

⁶¹Entretien avec Pascaline Mengue, 42 ans, fille d'un *Kafele*, Ebolowa, 15Avril 2015.

est un jeu spécifiquement réservé aux fillettes⁶².

4- Le *Mengane*

Danse ludique pratiquée par les femmes, elle fut inventée par les infirmes pour exprimer leur joie malgré les peines que leur imposait leur handicap.

Le *Mengane* se danse en position assise, avec des sonnettes attachées aux pieds et sur les bras des danseuses. Les chants et les tambours conduisent la gestuelle du corps qui va des pieds à la tête. Les danseuses sont coiffées de plumes qu'elles portent également sur les avant-bras⁶³. Ces photographies présentent l'exécution de la danse *Mengane*.

PHOTO 3:entrée en scène d'une danseuse



Source : album personnel, Valerie Mengue Me Nlom

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

PHOTO 4: position assise des danseuses



Source :album personnel, Valerie Mengue Me Nlom

PHOTO 5: gestuelle de la danse *Mengane*



Source :album personnel, Valerie Mengue Me Nlom

5- Les *Medjan*

Loin d'être fixés sur des banquettes comme l'instrument joué dans les églises catholiques de nos jours, les *Medjan* étaient suspendus au niveau des reins ou alors disposés sur les troncs de bananiers. On taille des traverses d'épaisseurs différentes de l'arbre appelé *Esi*, bois léger qui donne tous les types de sons d'un solfège⁶⁴. Ces rythmes étaient orientés selon les particularités et les circonstances de l'événement organisé.

6- *Le Mekoé*

Créé par des jeunes filles, l'instrument utilisé est appelé *ékôkoeKoe* (coquilles d'escargots). Les filles assises tapaient la coquille d'escargot sur le genou et la poitrine en rythmant avec une chanson.

C- Le cas spécifique de l'*Enyengue*

Le dictionnaire Bulu définit l'*Enyengue* comme une danse animée par un chef appelé *Kafele* qui commande, donne les pas de danse et entonne les chants repris en chœur par les femmes placées en rond. Le *kafele* vogue au milieu de ce cercle et les danseurs s'exécutent au rythme du tam- tam et des tambours. Cette danse est à la fois initiatique et ludique.⁶⁵

Les Bulu exécutaient la danse *Enyengue* lors des périodes des grandes joies et des grandes peines. Voici quelques paroles d'un chant d'accueil :

A soya a soya a soya

Elu'u mi Nlam a soya

Mon ya Nlam a soya

*Elu'ee*⁶⁶.

⁶⁴Entretien avec Roland Bekane Ango, 77 ans, Enseignant retraité, Ebolowa, 17Avril 2015

⁶⁵Anonyme., *Danses*, p .28.

⁶⁶ Ibid.

Traduction:

Il est arrivé

Celui qui fait danser les villages

Le fils du village

Célébration.⁶⁷

La danse *Eyengue* a des nuances selon les clans. Chaque clan lui donne une appellation spécifique⁶⁸. Ainsi chez les *Ndoñ*, on parlait d'*elongo Ndoñ*⁶⁹, chez les *Esel*, on appelait *mebutu Esel*⁷⁰, chez les *Yemisse*, on avait la *rumba Yemisse*.

Voici l'illustration de la danse *Enyengue* du clan *Yengap* appelé *Bikoula Ntu*, suivant l'opéra⁷¹ d'Owoundi Essiane. L'appel des ancêtres se fait par le tam-tam. Tous les ancêtres sont évoqués, les fils et filles de *Menvônme Ebe* et tous les descendants :

- *Bedjindi Menvôn = Esa Bedjindi*
- *Betômtôm Menvôn = Esa Betômtôm*
- *Ebôndane Menvôn = Esa Ebôndane*
- *Engap Menvôn = Esa Engap*
- *Kuk Menvôn = Esa Kuk*
- *Mbas Menvôn = Esa Mbas*

Nous dansons tous le *Bikoula Ntu* !

⁶⁷ La traduction est de nous.

⁶⁸ Entretien avec Jean Owoundi, 70 ans, Fils d'un *Kafele*, Ebolowa, 12 Aout 2014.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Œuvre dramatique mise en musique.

La danse s'organise autour de trois groupes distincts mais complémentaires. Le premier groupe est un demi-cercle, composé de femmes qui chantent et dansent. En face de ce groupe se trouvent les percussionnistes. Au centre, on retrouve les danseuses et les batteurs avec deux coryphées : un homme et une femme⁷².

La chorégraphie commence avec le chœur des danseuses, *le Mbak Enyengue*. L'exécution des chorégraphies se fait avec un fanion dénommé *Abusa* tantôt en formant un bloc uni. Les danseuses sont excitées par les batteurs, les percussionnistes, *Be Bôm, Mengom*. Ils se présentent ainsi qu'il suit : le petit tambour *A na jée nne jôm*. Il est accompagné par le tambour moyen *Tun-Tun*. Le tam-tam qui s'intercale entre ces deux tambours le *Nkul*. Il honore les notables du clan *Yengap* en jouant leurs divers codes indicatifs. À côté du tam-tam intervient le tambour mâle, le *Nnôm Ngom* qui joue la basse et enfin le tambour fétiche *Minfet a Ngom* qui est une virtuose de la percussion, qu'on joue des mains et des pieds le *Minfet a Ngom* communiquant avec les coryphées, leur indiquant les chorégraphies à exécuter⁷³.

Le rôle des deux coryphées ou *Kafele Enyengue*, un homme et une femme dirigent la danse en donnant des ordres avec un sifflet ou à travers des phrases rituelles. Avant chaque série de chansons le coryphée invoque les grands noms de ceux qui ont fait la force et l'honneur du clan *Yengap*. Le récit continue par les chants des thèmes des autres chansons qui dépendent des grands moments de célébration la communauté⁷⁴.

⁷²Entretien avec Jean Owoundi, 70 ans, Fils d'un *Kapele*, 12 Août 2014 Ebolowa.

⁷³Idem.

⁷⁴Idem.

On pouvait retenir trois moments solennels à savoir : l'accueil du chef de clan, que l'on exécute aujourd'hui lors de l'accueil des autorités administratives et politiques. L'accueil de la mariée ou son intégration dans la communauté et enfin les adieux à un notable décédé. Plusieurs chansons meublaient les soirées récréatives traitant les thèmes de la vie quotidienne tels que la saveur de la paix, les lamentations d'un amoureux, les pleurs de la femme stérile.

Quelque soit le clan et l'appellation, nous pouvons retenir que la danse *Enyegue* s'exécutait de la manière suivante :

Le retentissement du Tam- Tam comme signal d'appel, l'entrée en scène des groupes de danseurs, l'exécution des chorégraphies. Comme instrument on retrouvait un fanion dénommé *abusa* chez les danseurs, et chez les percussionnistes *bebôm mengom*. Des instruments tels que le petit tambour, le tambour moyen, le tambour mâle *nnôm ngom* qui jouait la basse. Le dernier tambour qui retentissait provenait du tambour fétiche *minfet a ngom*.

Un homme ou une femme dénommée *kafele Enyegue* donnait des ordres avec un sifflet à travers les phrases rituelles. C'est un véritable chef chargée de la mise en valeur de *l'Enyegue* qui organise cette danse. Son équipe est constituée des batteurs, des danseurs. A ce sujet, G.V Akoumba Banga écrit : « Celle-ci est semblable à une compagnie militaire. Le chef de danse est le commandant et les danseurs sont les soldats ⁷⁵ ». Les thèmes des chansons dépendaient des grands moments que célébrait la communauté. La photographie qui suit présente une entrée en scène du *kafele enyengue* et des danseuses.

⁷⁵G.V.Akoumba Banga., Monographie historique d'un clan du Sud-Cameroun : les *Ngoe* des origines à 1960, mémoire de DIPES II, ENS- Yaoundé, 2011- 2012.p.60.

PHOTO 6: danseuses d'*Enyengue*



Source : album personnel, Valerie Mengue Me Nlom

II- L'ESTHETIQUE DANS LES DANSES PATRIMONIALES

La particularité des danses patrimoniales en pays Bulu repose sur l'utilisation de deux instruments à savoir le *nkul* ou tambour d'appel et le tam-tam car l'invitation aux danses se faisait à travers les codes de ces instruments.

A- L'esthétique instrumentale

1- le Tambour ou *ngom*

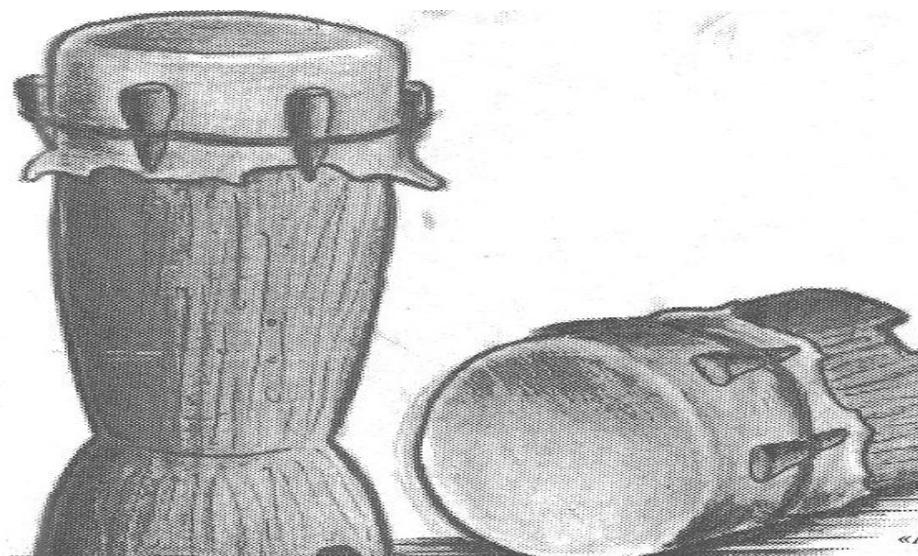
La grande richesse de la forêt dense tropicale a permis à ces peuples à travers plusieurs activités quotidiennes de s'épanouir dans la fabrication des objets de musique comme le tam-tam., les balafons, le *Mvet*, des statuettes, les lits, les sièges. Et beaucoup d'objets ont été fabriqués depuis la conversion du peuple Bulu au christianisme à la période coloniale pour louer Dieu⁷⁶.

Les Bulu rythmaient leurs danses par des instruments de musique. Ils n'avaient pas d'instruments à vent à part une sorte de tuyau à bois léger percé

⁷⁶J. Noah, *Le Bikutsi du Cameroun*, p. 25.

d'un seul trou par lequel on souffle⁷⁷. Ils ne connaissaient pas non plus le balafon. Les instruments servaient à l'accompagnement de la musique et donnaient une certaine chorégraphie à la danse. Leur instrument de musique principal était le tambour ou *Ngom*. On distinguait des tambours de peaux, grands et petits *ngom* ou *ngomso*⁷⁸, qu'on frappait avec la pomme de la main ou à l'aide de bâtonnet de bois léger. La photographie qui suit présente le tambour.

PHOTO 7: tambour



Source :J. M, noah, *Le bikutsi du cameroun*,Yaoundé, carrefour erika, 2014, p.33.

2- Le tam-tam ou *Nkul*

Le terme tam-tam vient de la langue chinoise. C'est un instrument qui faisait le bruit « tom-tom »⁷⁹. Il est en même temps diffuseur de musique et d'informations dans la tradition *Ejang*. Nous avons le tam-tam mâle *nnom Nkul* le tam-tam femelle *nyia Nkul*, et le plus petit, *mon Nkul*, il est encore appelé tambour d'appel ou tambour téléphone. Le *Nkul* est attrayant. Les messages du

⁷⁷ Ibid.

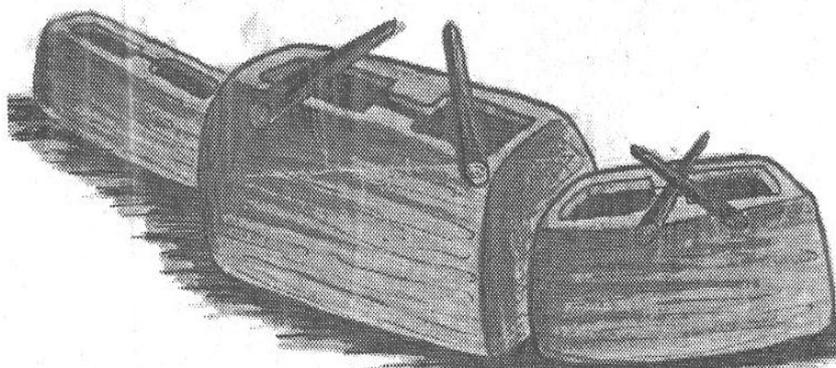
⁷⁸M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p .142.

⁷⁹Entretien avec BingonoBingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC de l'ENS de l'Université de YaoundéI, Yaoundé, 10 Mai 2015

tambour sont des codes qui se présentent comme des indicatifs. Le tambour est fabriqué sur un morceau de tronc de bois vidé en longueur. Les deux lèvres émettent deux sons au ton haut et au ton bas ; un troisième son peut-être produit sur les côtés ou sur les flancs de l'instrument. C'est tout à fait comme le langage parlé des Bulu avec ces trois tons : le haut, le moyen et le bas. C'est pourquoi on peut jouer toutes les phrases sur le *Nkul*⁸⁰.

Le *Nkul* en dehors de son rôle d'instrument de la danse, aide à transmettre des informations qui ont des significations particulières en fonction du message qu'il véhicule. On bat le *Nkul* lorsqu'on lance l'appel à la grande chasse au filet. Mais aussi pour alerter les gens qu'une femme est en fuite. On peut également le battre pour annoncer une situation critique comme une bagarre grave dans le village⁸¹. La photographie qui suit présente le tamtam ou *nkul*.

PHOTO 8: tam-tam



Source : J. M, Noah, *Le bikutsi du Cameroun*, p.33.

Chaque danse a un code rythmique bien connu. Ce code est joué par les différents instruments d'un groupe donné. En début d'une danse, les musiciens se mettent d'abord en forme en s'essayant sur leurs instruments respectifs. Ainsi

⁸⁰Idem.

⁸¹Idem.

donc le rythme de la danse est porté au loin jusqu'à l'oreille des amateurs. L'instrument fait l'annonce et l'invitation à la danse. Il y a des invitations formelles. Voici un exemple de l'invitation de la danse *Ozila* joué par Pierre Azombo du village Meba près de Zoétéélé.

Code 1: *bôt be zu jem abok*

*bese besebese*⁸²

Traduction: que les gens viennent danser

Tous tous tous⁸³

Code2: c'est l'appel des quatre musiciens d'ozila par leurs noms de tambour qui sont :

môt te tabe, mô t te nambe.

môt mfe mina, mô t mfe minga.

Anga dan benvôé.

*Bebela nye a ne mô t*⁸⁴.

Traduction : nul ne s'assoie, nul ne touche.

Un autre menteur, un autre avec la femme.

Il a dépassé ses amis.

La personnalité repose sur la vérité⁸⁵.

Code3 : c'est pierre Azombo, organisateur de la danse, qui signe les messages ci-dessus en jouant son propre nom de tambour qui est :

*Bôt b'avini Azombo, b'aye m'abo jé*⁸⁶?

Traduction : ceux qui détestent Azombo me feront quoi⁸⁷?

Code4 : les musiciens invités arrivent et jouent simultanément les parties suivantes sur leurs instruments respectifs :

⁸²M.S, Eno-Belinga, *Mvangan*, s.d, p.212.

⁸³ La traduction est de nous.

⁸⁴M.S, Eno-Belinga, *Mvangan*, p.212.

⁸⁵ La traduction est de nous.

⁸⁶M.S, Eno-Belinga, *Mvangan*, p.212.

⁸⁷ La traduction est de nous.

Grand tambour horizontal : *aja 'a bidi, afuti ntu tan, wô na nnôm wu.*

Qu'il mange, qu'il mette dans la veille nasse et que le vieillard meurt

Grand tambour vertical : *za nyu?*

Traduction: qui es-tu⁸⁸?

Tebege! Jemek: A-A-A!

Traduction: lève-toi ! Danses⁸⁹!

La photographie qui suit présente une scène d'invitation à la danse *Ozila* par Azombo pierre.

PHOTO 9: invitation à la danse *Ozilapar* OAzombo pierre de Meba-Zoétélé



Source : Anonyme., *Danses du Cameroun*, p.21.

⁸⁸ M.S, Eno-Beling, *Mvangan*, p.212.

⁸⁹ La traduction est de nous.

A travers cette invitation à la danse *Ozila*, il apparaît que chaque danse avait un code bien établi. L'instrument est un moyen par lequel le message est véhiculé. Pour le profane, ce message paraît complexe mais d'une simplicité pour les danseurs.

B- L'esthétique vestimentaire

Les danseurs portaient des peaux de bêtes, les velours de fibres végétaux et des plumes d'oiseaux⁹⁰. Quelle que soit la danse, le décor vestimentaire laissait percevoir la sacralisation de la nature à travers sa faune et sa flore (jupe en raphia, masque en bois et chapeaux de plumes d'oiseaux, torses zébrés). Le costume identifiait l'aire culturelle Bulu.

Les danseurs portaient un pagne flottant à la ceinture. Ils attachent également aux poignets, aux coudes et au haut des bras, de longs mouchoirs faits de raphia pour donner de l'ampleur à ses mouvements. Ils portaient également de gros bracelets en bois blanc légers aux bras et aux jambes pour faire du bruit. Quant aux femmes elles étaient vêtues d'un costume composé d'un *ébui*⁹¹. Il était indispensable pour la danse. L'un était attaché au rein et l'autre au niveau de la poitrine. Sur la tête était fixée une étoffe appelée *olume*. Les reins étaient entourés de chapelet formé de coquilles d'escargot de différentes grosseurs. Au niveau des genoux, on retrouvait des petits paniers en rotin remplis de graines dures ou de graviers qui jouaient le rôle de castagnettes⁹².

En exécutant l'*Ozila*, on célèbre le passage de la mode antique à l'habillement moderne. Cet habillement a changé. On porte des pagnes aux couleurs chatoyantes. Le tam-tam évoque les habits : *ekop kabat*, peau de chèvre et *ekop abang*, peau de mangouste⁹³.

⁹⁰ J. M, Noah, *Le bikutsi du Cameroun*, Yaoundé, carrefour erika, 2014 p.30.

⁹¹ Une étoffe de fibre de raphia.

⁹² Instrument de musique composé de deux pièces concaves qui s'attachent aux doigts et que l'on frappe l'une contre l'autre.

⁹³ Anonyme, *Danses*, p.20.

Au fil du temps, les femmes ont opté pour le *kaba nkuk* avec deux poches pour exécuter la danse *enyengue* ou alors un haut et une jupe. Le *kafele* porte une tenue de couleur différente de l'ensemble du groupe. Il avait les *Eboe* attachés au niveau des deux bras, sur la tête, un chapeau ou *azom* et aux pieds des chaussures.

Les danses rituelles sont exécutées afin de protéger leurs acteurs contre des maux et malheurs éventuels. Certaines danses sont liées par exemple à des rites de fertilité.

Ainsi, chaque danse a un code rythmique bien connu. Ce code est joué par les différents instruments d'un groupe de danse donné. En début de cérémonie, les musiciens se mettent d'abord en forme en s'essayant sur leurs instruments respectifs. Ainsi le rythme de la danse est porté au loin jusqu'aux veilles des amateurs. C'est ainsi que se fait l'annonce et l'invitation à la danse.

CHAPITRE III :

LE ROLE DES DANSES PATRIMONIALES DANS LA SOCIETE BULU.

Dans la culture de L'homme *Ekang* ou Bantu, grand groupe dans lequel s'inscrivent les Bulu la musique est un moyen de communication transcendantal et parfait à part entière. A cet effet, pour s'adresser à la nature, aux ancêtres et à Dieu le Bulu le fait par le biais de cette musique qui englobe chants, danses et paroles poétiques. Vu sous cet angle, il nous revient d'examiner le rôle joué par les danses traditionnelles en pays Bulu à travers l'épanouissement de la femme, son rôle didactique, économique et enfin son apport dans le domaine spirituel et ludique.

I- LA CONTRIBUTION DE LA DANSE A L'EPANOUISSEMENT DE LA FEMME

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

A- L'Acquisition de la liberté d'expression

Elle n'avait pas de parole ou d'espace d'expression ailleurs que parmi ses compères. La femme fut marginalisée. Dans la société Bulu, la femme avait un statut secondaire et de nombreux interdits sociaux avant l'arrivée des missionnaires. La femme ne devait pas manger la vipère elle ne devait pas parler en public⁹⁴. Elle fut réduite en silence et fut soumise à des multiples interdits⁹⁵.

⁹⁴L. Djemba Medou, *Nnanga Kon*, p.72.

⁹⁵Ph. Laburthe-Tolra, *les seigneurs de la forêt*, Paris, PUF, 1981, p..354.

La femme ne donna pas de la voix parmi les hommes. Elle se tenait à l'écart. A travers les chants et les danses, elle trouva une manière de s'épanouir.

En effet, pendant et après des activités ou des cérémonies comme les travaux champêtres, les tenues de palabres, les réjouissances pour une naissance ou un mariage, un enterrement, les femmes chantaient et dansaient⁹⁶.

Les thématiques des chansons tournaient autour de l'amour, les grandeurs et les misères de la d'une femme au foyer. Ces thématiques sont résumées en ces termes : « conseils en termes voilés aux jeunes adolescentes ou à celles qui viennent de contracter une union conjugale »⁹⁷. C'est dire qu'à travers les paroles qui accompagnaient la mélodie, certains chants étaient une école pour la préparation de la nouvelle mariée à la vie de couple. Les danseuses d'*Ozila* par exemple à travers leur initiation étaient capables de traiter n'importe quel sortilège en amour⁹⁸.

Ainsi dans la société Bulu, il ne fallait jamais demander à une femme ce qu'elle pensait en amour. Elle ne disait jamais rien. Mieux, il fallait lui demander de chanter. Les paroles chantées traduisaient et reflétaient leur pensée⁹⁹. Certaines danses mettaient la femme à l'abri de tout soupçon. Par exemple, si un mari soupçonne sa femme d'avoir des relations avec un homme du village, alors dès que les femmes exécutent la danse *Anyen* avec le chant *Bi tame lan bilélé*, comptons nos amours, le mari jaloux tend l'oreille et écoute avec attention¹⁰⁰.

Les danses ont permis aux femmes d'avoir une liberté d'expression. Elles ont pu même se constituer en groupe de danse.

⁹⁶Entretien avec Jean Owoundi, 70 ans, Fils d'un *Kafele*, Ebolowa, 12, Aout 2014 .

⁹⁷Anonyme, *Danses du Cameroun*, p.87.

⁹⁸Entretien avec Pascaline Mengue, 42 ans, fille d'un *Kafele*, Ebolowa, 15Avril 2015.

⁹⁹Entretien avec Jean Owoundi, 70 ans, Fils d'un *Kafele*, Ebolowa, 12Aout 2014 .

¹⁰⁰Samuel Ebono Akono, 86 ans, fonctionnaire retraité, Melan, 15Avril 2015.

B- La formation des associations : *Akumba Mba*

Les femmes longtemps marginalisées trouvèrent dans la danse un cadre de regroupement et de solidarité. Ainsi, les danses pratiquées dans les différents groupes furent destinées à la simple distraction¹⁰¹. Les femmes Bulu se regroupaient en village ou en clan pour s'exprimer à travers la danse¹⁰².

Il existait dans la plupart des villages Bulu des associations de danseuses *Akumba Mba*¹⁰³. L'organisation de ces associations tourna autour du *Kafele*¹⁰⁴. Ces associations parcouraient les villages pour distraire les populations. Les danseuses étaient accueillies et nourries par leurs hôtes. Les rencontres musicales d'Endengue par Mvangan en sont un exemple. Ces dernières furent un grand moment d'expression des *Akumba Mba*¹⁰⁵.

Aussi les sociétés *Akumba Mba* rendirent de grands services à l'agriculture car elles se chargèrent moyennant un paiement fixe d'avance de l'entretien saisonnier des cacaoyères et des récoltes (cultures vivrières et de rente). Les danses traditionnelles féminines avaient surtout lieu à la fin des travaux de champs¹⁰⁶. Ainsi, le même esprit de groupe fut préservé par l'Association Chrétienne des Femmes (ACF) de l'Eglise Presbytérienne Camerounaise (EPC). Les femmes exécutèrent les danses traditionnelles lors des assemblées¹⁰⁷.

¹⁰¹Entretien avec Myriam Etitane, 84 ans, femme d'un *Kafele*, Ebolowa, 15Avril 2015.

¹⁰²Entretien avec Jeanne Asse, 70 ans, Enseignant retraité, Ebolowa, 16Avril 2015.

¹⁰³M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p. 14.

¹⁰⁴Ibid.

¹⁰⁵Entretien avec Jeanne Asse, 70 ans, Enseignant retraité, Ebolowa, 16Avril 2015.

¹⁰⁶ H. Zoula Nlom, L'association chrétienne des femmes de l'Eglise Presbytérienne. Camerounaise dans le consistoire Ntem (Sud-Cameroun) : Genèse, œuvre et impact (1892-1992), Mémoire de DIPES II, ENS-Yaoundé, 1998- 1999.

¹⁰⁷Entretien avec Philomène Abomo, 51 ans, membre de l'ACF, Ebolowa, 17Avril 2015.

II- LA DIDACTIQUE DES DANSES ET LEUR ROLE SOCIO-ECONOMIQUE

Les danses constituent une véritable grandeur basée sur l'oralité. Leur caractère instructif et l'esprit associatif sont d'un apport indéniable ans l'économie des familles et de la région.

A- Sur le plan didactique

Les danses dans la société Bulu constituent une véritable école de vie. La femme et l'homme danseurs d'*Ozila* passent des années à l'initiation et à l'ascèse. Ils y apprennent les mystères de la vie et de la mort. Ils apprennent l'amour, la lutte, le travail de tous les jours, les jeux et les distractions. On y enseignait aussi l'histoire évènementielle.

Le *Mvet* avec ses multiples styles, lyrique, tragique, didactique, satirique, oratoire et dramatique varie selon les circonstances. Le poète, chanteur et danseur du *Mvet* est le porte-parole de sa communauté. Tel qu'un écrivain, il apprend à la jeunesse et aux non-initiés, ce qui est indispensable pour détenir la sagesse à travers les devinettes, proverbes, chants récits, migrations, arbres généalogiques et les itinéraires migratoires. En effet, à bien y regarder, les récits du *Mvet* ont pour fonction essentielle d'éduquer l'homme Bulu. Ils permettent de savoir ce qui est important et nécessaire pour l'harmonie des Hommes en communauté mais aussi pour son devenir¹⁰⁸.

Voilà pourquoi le récit du poète doit susciter chez celui qui l'écoute un élan d'admiration, de colère ou la pitié. Par le biais du *Mvet*, on pouvait A travers ses contes et légendes, il prodiguait des conseils aux couples en période de crise. Il donnait des conseils aux adolescents qui traversaient la période tumultueuse¹⁰⁹ de la puberté.

¹⁰⁸S. M. Eno Belinga, *l'Epopée camerounaise*, p.36.

¹⁰⁹ Ibid.

Dans cette vocation éducative, le joueur de *Mvet* permettait de découvrir les joies immenses de certaines danses. Les danses avaient également un rôle économique.

B- Sur le plan économique

Comme tous les aspects de la vie du peuple *Ekang*, les échanges font partie intègre des danses dans cette société.

La danse *Bilaba*, pratiquée par tous les groupes Bulu est une forme d'échange de biens entre les Hommes. Ici les chants et la danse se présentent comme un pacte pour la fortune. L'exécution du *Bilaba* se déroulait comme suit : l'appel, l'offre et le retour. Dès l'arrivée, celui qui vient offrir les biens entonne un chant agressif à l'endroit de la personne qui reçoit ses biens. L'un des chants d'appel a pour titre *Bi tame loen emijalé-é* qui signifie nous faisons appel au grand homme de ce village¹¹⁰.

Viens par la suite le don des biens lorsque le destinataire s'est présenté. La danse *Bilaba* est un véritable spectacle à connotation économique au cours duquel on compte les biens tels que les ivoires, le bétail, la volaille, les colliers, les étoffes et les pagens. L'offre des biens par l'hôte correspond en retour à une réplique avec surenchère¹¹¹. Voici un chant qui accompagne ce spectacle :

Môt ézin ane nkobô nkobô, ayiane wô

Traduction :

A certains il sied bien de proférer de vaines paroles.

M'aloen Asô'ô

Traduction :

J'appelle Asô'ô.

Ndenele meyon, ndenele.

¹¹⁰Entretien avec Bingono Bingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC de l'Université de Yaoundé I, ENS Yaoundé, Yaoundé, 10 Mai 2015

¹¹¹Idem

Traduction :

Le tourment des clans et tribus.

Nne m'abo na me tebe na, me bebe na, me beta me yene meyon éngogol.

Je suis venu, j'ai vu, j'ai trouvé la misère de certains clans.

Me nga jô na m'ajaé mimban ba bilolé.

J'ai déjà déclaré que l'on m'offre ivoire et canards¹¹².

L'Homme Bulu étant marqué par l'esprit d'entraide, pour se soutenir et apaiser les labeurs des travaux champêtres, les groupes de danse s'intéresse aux activités économiques. Comme exemple, les sociétés *Akumba Mba* rendent de grands services à l'agriculture. Elles se chargent, moyennant un paiement de l'entretien saisonnier des cacaoyères et des récoltes¹¹³.

III- L'APPORT DES DANSES DANS LES DOMAINES SPIRITUEL ET LUDIQUES

La danse est une exaltation de la nature. Les louanges et les invocations contribuent à la liturgie et en même temps préparent les mouvements du corps et les pas de danse. Les Bulu s'accordent ainsi des moments de divertissement et de réjouissance.

A- l'Apport liturgique des danses

Les danses Bulu sont des danses ludiques. C'est-à-dire qui laissent percevoir toute la beauté à travers la chorégraphie et l'esthétique instrumentale mais elles sont aussi une célébration liturgique¹¹⁴. Les danses représentent une forme de sacralisation de la nature avant d'être célébration.

L'homme et la femme passent des années à l'initiation afin d'apprendre les mystères de la vie et de la mort, d'où les célébrations exotériques à travers

¹¹²M.S, Eno-Belinga, *Mvangan*, p.212.

¹¹³M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p. 142.

¹¹⁴ Anonyme., *Danses*, p.120.

les danses tels que l'*Ozila*. Ici l'apprentissage des danses et des pas de danse pouvait durer des mois voire des années¹¹⁵.

L'initiation à la danse *Ozila* comportait plusieurs phases. L'apprenant vivait des mois voire des années de réclusion consacrés à l'apprentissage. Cette période est interrompue par des représentations dans les villages¹¹⁶. Cette tournée permettait à l'apprenant d'évaluer son niveau de formation et ses talents. L'exercice le plus difficile au cours de l'apprentissage est la reconstitution des chants. Le candidat devait arracher toutes les feuilles de la tige d'une fougère en entonnant autant de chants que les différentes feuilles de la fougère¹¹⁷.

Le mode vestimentaire ou l'esthétique vestimentaire inspiré des restes d'animaux (plumes d'oiseaux, peau de bêtes) et des fibres végétales se mêlait à la célébration exotérique. A cet effet, Bingono Bingono affirme que : « Ce décor n'était pas gratuit, ni anodin, il y avait une connexion entre la cérémonie rituelle, la danse et l'au-delà »¹¹⁸. C'est dire que la danse à travers son décor, avait une fonction bien particulière, celle de briser certaines incantations maléfiques. C'est à ce titre que les danseuses d'*Ozila*, habituellement initiées dans les hautes sources, pouvait traiter n'importe quel sorcier de menteur¹¹⁹.

A cet aspect sacré de la danse, s'accompagnait le décor qui lui valait toute sa dimension ludique.

B- La dimension ludique

Les danses tenaient lieu de jeu. Les griots parcouraient les villages accompagnés de danseurs, et proposer le divertissement aux populations. Pour éviter une vie fastidieuse, chez les fang- Beti-Bulu, le Mvet permettait à

¹¹⁵Ibid.

¹¹⁶Maîtresse ou guide de la danse *Ozila*.

¹¹⁷Entretien avec Jean Paul Elone Elone, 65 ans, Pasteur, Ebolowa, 16Avril 2015.

¹¹⁸Entretien avec Bingono Bingono, 56 ans, Enseignant au département de LCC de l'ENS de l'Université de YaoundéI, 10 Mai 2015 Yaoundé.

¹¹⁹S. M. Eno Belinga., *l'Epopée camerounaise* , p. 30.

l'auditoire de se distraire et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il faisait coexister la danse, la musique, le théâtre et la mime.

A cet effet, les randonnées des occasions de fortes émotions. La musique débitée par les instruments, l'affluence suscitée par l'évènement et le message poétique permettaient de rompre avec la monotonie. Leurs chants vantaient les combats merveilleux des peuples de l'*Ekang*; pays fabuleux qui se confond parfois avec la terre des ancêtres. Ils étaient aussi conviés dans les chefferies afin de bercer les nouveaux nés pleurnichards.

Leur venue dans les villages s'accompagnait des acclamations car le griot représentait une véritable curiosité.

Au demeurant, les danses Bulu ont plusieurs rôles. Les danses contribuent à l'épanouissement de la femme, l'activité didactique et économique et aux domaines spirituel et ludique. Au fil du temps, toutes ces fonctions des danses ont été dévaluées.

CHAPITRE IV: DEVALORISATION DES DANSES ET PERSPECTIVES

Les danses Bulu ont connues plusieurs modifications. L'arrivée de l'évangélisation a modifié l'aspect vestimentaire dans les danses et introduit des instruments nouveaux. Le devenir des danses nécessite l'intervention de la chefferie traditionnelle, de l'éducation et une revalorisation.

I- LES FACTEURS DE DEVALORISATION DES DANSES BULU

La dévalorisation s'est opérée par le biais de plusieurs facteurs tels que l'influence des missionnaires de la MPA, l'influence de l'éducation et l'introduction de nouveaux instruments de musique.

A- L'influence des missionnaires de la MPA

La religion chrétienne pénètre cette région à travers la Mission Presbytérienne Américaine. En 1885, les presbytériens sont chassés du Gabon. Les Français pensent que les Américains ne devaient plus y rester. Ils n'enseignaient pas en langue française dans les écoles¹²⁰. Ils dispensaient les enseignements en langue locale. Ils abandonnèrent ce champ d'action et se dirigèrent vers le Cameroun où les Allemands venaient d'annexer le territoire.

Le Dr A.C Good s'installa au Gabon à l'Ougoué. Il est chargé d'explorer la région du Sud- Cameroun. Il fit trois tournées dont deux en 1892. Pendant ces tournées, il choisit le village d'Efoulan comme future station de la MPA. Efoulan est situé au Sud d'Ebolowa, sur l'axe Ebolowa-Akom II¹²¹. Après avoir reçu la garantie du gouvernement allemand, les presbytériens commencèrent

¹²⁰J.Bouchaud, "Les débuts de l'évangélisation au Cameroun" in *Les missions catholiques*, n°11, mai, 1952, p.138 et S.Eyezo'o, " Fronts, Frontières et espaces missionnaires chrétiens au Cameroun de 1843 à 1960 " thèse de Doctorat état en Histoire université de YaoundéI, 2007, p.58.

¹²¹Efoua Mbozo'o, S, "la mission presbytérienne Américaine et les mutations religieuses et sociales chez les peuples du Sud-Cameroun, 1919-1939 ", Thèse de Doctorat 3^e cycle d'Histoire, Université Jean Moulin Lyon III, 1981, p.58.

alors leur œuvre d'évangélisation en territoire camerounais¹²². Le Dr Adolphus Clément Good avec la collaboration du R.M.H Kerr et R. Milligan fondèrent à Efoulan la première station en septembre 1893¹²³. Le Dr A.C Good poursuivit l'expansion du protestantisme à l'intérieur du territoire. S. Eyezo'o dit à ce sujet que :

La M.P.A s'étend plus loin à l'intérieur du pays, où il avait appris l'existence, au sud du Cameroun, des populations apparentées à ce groupe ethnique bantou. Il décide alors d'essayer de les atteindre en passant par la côte à Grand Batanga. Partant de là, il pénètre dans l'arrière-pays et arrive le 08 septembre 1892 à Nkomkak, chez les Bulu, où il ouvre une seconde station à Efoulan en 1893. Puis il se met à parcourir la région, prêchant en langue Fang la bonne nouvelle de la venue de Jésus Christ à des populations qui connaissaient déjà Dieu sous le nom de Zambé¹²⁴.

Dès son arrivée en territoire Bulu le Dr Good se met à l'étude de cette langue. En laquelle il fit traduire la bible. D'autres stations vont accroître le paysage de l'évangélisation de la mission presbytérienne américaine notamment celle d'Elat en 1895 par M.C. Cleary et Melvin Fraser¹²⁵. Il reçut le surnom de *NgotoZambe*¹²⁶.

Malgré les difficultés à pénétrer le pays Bulu à cette époque, la M.P.A s'implante dans la région. Les missionnaires arrivent nombreux et ouvrent plusieurs paroisses. Ils s'attèlent à l'évangélisation et à la mise en place des structures nécessaires pour faciliter leur œuvre.

¹²² Idid.

¹²³S. Eyezo'o, " Fonts, Frontières et espaces missionnaires chrétiens au Cameroun de 1843 à 1960 ", thèse de Doctorat d'Etat en Histoire, Université de Yaoundé, 2007, p.59.

¹²⁴ Efoa Mbozo'o, S, "la mission presbytérienne Américaine et les mutations religieuses et sociales chez les peuples du Sud-Cameroun, 1919-1939 ", Thèse de Doctorat 3^e cycle d'Histoire, Université Jean Moulin Lyon III, 1981, p.58.

¹²⁵S. Efoa Mbozo'o, " La mission...", P.35.

¹²⁶Ngôto prend son origine de la prononciation ironique que les boulons faisaient de Good qui leur parlait de Dieu, ils ajoutaient *Ngôtô Zambé*.

Dans le cadre de l'évangélisation de la MPA, la femme était une cible très importante. Mme Cleary de la station d'Elat organisa dans les villages d'Azem, Adoum, Mvoum des séances d'évangélisation destinées aux femmes. Plus tard, elle va progressivement les regrouper dans les tontines *esuane*, les champs communautaires *sa* et les danses traditionnelles féminines¹²⁷. Ainsi, on assista progressivement à des mutations et la naissance des termes tels qu'*Eyenguebebuniqui* remplace l'*Eyengue* traditionnel. *Eyengue bebuni* apporte plusieurs modifications dans l'aspect vestimentaire. Parmi celles-ci, figurent en bonne place le costume. Pour Mme Cleary, l'*Eyengue* traditionnel présente chosifie la femme Bulu. Ce qui la dévalorise. Tous les rites s'accompagnent avec des danses rituelles. Le message de l'évangélisation prônait l'abandon des pratiques dites « barbares et ancestrales »¹²⁸ ayant une connotation démoniaque. Aussi la femme, première détentrice des danses en pays Bulu fut contrainte de revoir et de transformer les modalités et les pratiques de l'*Enyengue*.

On adopte un nouveau costume. Les femmes arborent le *kaba nkuk* ou *kaba Ngondo*¹²⁹ pendant les rencontres religieuses telles que le congrès national¹³⁰ des femmes de l'EPC organisé en 1972 à Elat. La photographie qui suit présente un groupe de femmes de l'EPC en *kaba nkuk*, exécutant l'*Eyengue bebuni*.

¹²⁷Entretien avec Berthe Abou'ou Biso, 70ans, fille de pasteur, Mvii, 17 mai 2015.

¹²⁸Entretien avec Jeanine Mendomo, 68 ans, ancienne d'église EPC, Abiete, 17 mai 2015.

¹²⁹Entretien avec Amelie Elono, 50 ans, épouse de pasteur EPC, 16Avril 2015 Ebolowa.

¹³⁰Idem

PHOTO 10: Femme en *kaba nkuk*, exécutant l'*Eyengu ebebuni*.



Source :album personnel, Valerie Mengue Nlom

Ce groupe est constitué des femmes de toute l'étendue du territoire (Centre, Sud et Est, Littoral etc.). Parmi les activités retenues, on accorda une place importante à la danse. C'est donc à partir de ce moment que plusieurs danses et chants Bulu ont été influencés par plusieurs cultures extérieures en général et celle provenant du Gabon en particulier.

Les chorales vont jouer un rôle très important en chantant les cantiques à l'église. Les femmes chantaient momentanément à l'église. Elles vont se regrouper dans les chorales. Ainsi naquit à About la chorale des femmes avec le couple Eyenga Pauline et son mari¹³¹. Ce couple apprenait des chansons. Ils allaient les répéter à la paroisse d'Elat. Quelques temps après plusieurs femmes se joignirent à eux pour créer la chorale des femmes d'About *binga ya* About.

¹³¹Entretien avec Bernadette Edje'e, 50 ans, petite fille de pasteur ,16Avril 2015 Ebolowa.

Sous la coordination des pasteurs Biso bi Abou'ou et de Menye me Nkpwele un concours fut organisé. La chanson intitulée *Bi ne bon ya si Africa* composée par la chorale des femmes d'About gagna le prix¹³². Ce chant marqua l'engagement des femmes Bulu dans l'église protestante et fut retenu comme chant de ralliement. La femme Bulu trouve en l'église, le moyen propice de changer de statut, de se libérer du joug des rites traditionnels qui la relèguent au second rang. Ainsi elle pouvait espérer avoir le même droit que les autres membres de la société. La femme détentrice première de la richesse des chants et des danses en pays Bulu trouve un intérêt à œuvrer pour l'église. Elle chante et danse selon les principes de l'église. Ce ci joue en défaveur de la culture traditionnelle car l'aspect rituel n'est plus pris en compte. L'initiation et le costume sont bannis. Le message se consacre aux louages et à l'adoration des valeurs religieuses.

B- L'Influence de l'éducation

La politique coloniale considère l'enfant comme une *tabula rasa* sur laquelle on pouvait inscrire une culture entièrement différente de la culture traditionnelle. Le colonisateur voulait créer des africains qui sont culturellement son semblable. A travers l'éducation, les danses patrimoniales ont perdu une certaine valeur car l'éducation étant gérée au départ par l'église. Cette dernière avait pour principal but d'éradiquer la culture locale.

Le cas échéant, il fallait « empêcher le noir de danser »¹³³. Or, nous l'avons dit, l'initiation à la danse pouvait durer des mois et des années, et le message de certains chants rituels ne pouvant être retransmis que par une catégorie de personnes : les initiés. Il excluait totalement l'homme blanc. Ce message rituel était considéré comme une force vitale pour les populations Bulu. Les colons vont tout de suite percevoir ces initiations comme un danger pour

¹³²Entretien avec Berthe Abou'ou Biso, 70ans, fille du pasteur Biso Abou'ou, Mvii, 17 mai 2015.

¹³³M. Bertaut, *Le droit coutumier*, p. 140.

l'homme blanc. C'est la raison pour laquelle ils ont pensé qu'il fallait à tout prix mettre fin à cette éducation traditionnelle en décourageant les parents à envoyer les enfants pour ces longues périodes d'initiation. Il fallait les encourager à fréquenter l'école occidentale. Nlom Pierre ancien élève du collège des garçons d'Elat déclare que leurs congénères qui s'intéressaient d'une manière ou d'une autre aux danses rituelles devaient s'attendre à toutes les moqueries. Ils étaient parfois accusés de sorcellerie¹³⁴.

La culture traditionnelle a ainsi perdu ses repères. Les Bulu sont à la fois déculturés, privés de leur propre culture et acculturés, imprégnés de la culture occidentale. Les termes barbares, sauvages, primitifs, arriérés sont utilisés pour qualifier la culture africaine.

C- L'introduction de nouveaux instruments

De nouveaux instruments apparaissent dans le champ musical et vestimentaire.

Parmi ces instruments figure en bonne place la guitare. C'est vers 1944 que la guitare fut introduite chez les Bulu. L'acquisition de cet instrument était un luxe. Les Bulu virent la toute première guitare classique, communément appelée guitare sèche, entre les mains du missionnaire protestant américain W. Cleary, arrivé pour la première fois à Ebolowa en 1896. Il attirait les populations. Les Bulu assimilèrent cet instrument à un cordophone traditionnel auquel ils donnèrent le nom de *Mvet*. L'introduction de la guitare a favorisé l'arrivée des danses urbaines. Parmi ces nouvelles danses, on peut citer le *Bol* et l'*Asiko*¹³⁵. La photographie qui suit présente un joueur de guitare.

En ce qui concerne la tenue vestimentaire, de nouveaux matériaux sont introduits dans la confection des vêtements de danse. Certains décors provenant de la nature (peau de bêtes, fibres végétales, plumes d'oiseaux) vont disparaître.

¹³⁴Entretien avec Pierre Nlom Bikom, 68 ans, ancien élève d'Elat, 15 Aout 2014 Ebolowa.

¹³⁵M.S, Eno-Beling, *Mvangan*, p.145.

Ils sont remplacés par des fibres en sacs plastiques, des instruments fabriqués à base de boîtes de conserves entraînant ainsi la cessation de l'usage des équipements de danse fabriqués à l'aide des matières animales et végétales.

II- PERSPECTIVES

Les danses Bulu à travers les chants, la musique et les pas sont une richesse culturelle importante. A cet effet les sauvegarder malgré les aléas de la modernité est une nécessité, encore plus qu'il est utile de fusionner originalité, traditionalisme et innovations techniques aux modernités afin d'éviter toute forme d'absorption ou érosion. Pour le faire, le travail devrait s'opérer de l'aval en amont ou du local au global.

A- Le rôle de la chefferie traditionnelle

Ayant pour objectif la promotion de l'extension, le développement de la communauté dans une perspective d'unité culturelle et la perpétuation des coutumes ancestrales. La danse dans toutes ses composantes est un moyen de transmission des savoirs. Ces chefferies devraient recueillir auprès des chefs de famille (*mintol*) et des patriarches le savoir-faire en matière de danse¹³⁶. Reproduire des représentations des danses selon les lieux et les circonstances telles que les soirées récréatives, les cérémonies funéraires, les compétitions sportives, les regroupements religieux telles que la JAPE (Jeunesse d'Action Protestante Evangélique) et proposer des curricula dans notre système éducatif.

B- L'apprentissage des danses à l'école

Nous pouvons alerter la jeunesse et les intéresser à l'urgence de la revalorisation des danses patrimoniales au Cameroun en général et chez les Bulu en particulier. Un accent doit être mis sur la promotion des danses patrimoniales dans le système éducatif.

¹³⁶Entretien avec Daniel Pierre Engolo, 65 ans, Enseignant retraité, Ebolowa, 17Avril 2015.

Dans le cadre de l'enseignement des langues et culture camerounaises¹³⁷, il est important d'introduire les cours de danses patrimoniales afin de leur donner les potentialités et les compétences (savoirs et connaissances) pour transmettre à la jeunesse dans nos établissements primaire et secondaire. Ainsi, à travers le génie créateur et l'éveil de cette jeune génération, les danses patrimoniales (chants, danses et instruments) pourraient revivre. Ce dynamisme peut s'opérer à travers la création des groupes d'orchestre, les troupes théâtrales et les clubs d'art.

C- La vulgarisation des danses patrimoniales au plan national

Il est nécessaire au Cameroun de revaloriser la culture en général et les danses patrimoniales en particulier à travers les moyens tels que :

- la redynamisation de l'Ensemble national des danses du Cameroun créé en 1968. Le Père E. Mveng, directeur des affaires culturelles au Ministère de l'Education, de la culture et de la formation professionnelle laisse apparaître ce besoin dans le bilan dressé en 1972 car pense-t-il « Il faut doubler la formule actuelle et créer à côté de l'ensemble traditionnel représentant toutes les régions du Cameroun, un groupe moins nombre et plus entraîné aux danses des différentes régions du Cameroun, capable de nous représenter ». A cet effet le nouvel organigramme suit au décret N°2014/1001/PM du 15 mai 2014 portant organisation et fonctionnement de l'Ensemble national énonce ses missions tels que :
 - réhabiliter, enrichir et promouvoir le patrimoine artistique du Cameroun ;
 - diffuser la culture nationale à travers les festivals, les spectacles, les expositions et toutes autres formes de manifestations.
 - promouvoir des festivals réguliers chez les Bulu afin de les faire vivre et de les pérenniser ;

¹³⁷ L'enseignement des langues et cultures camerounaises a été introduit au Cameroun en 2008 :

- la production des émissions radio et télé diffusées afin de vulgariser les chants et danses patrimoniales Bulu ;
- adapter les danses patrimoniales Bulu aux nouvelles technologies d'information et de la communication afin de les populariser et d'intéresser les jeunes.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de notre étude sur les danses traditionnelles en pays Bulu et leur identité aujourd'hui, il a été question de présenter l'importance des danses patrimoniales Bulu.

De cette analyse, il ressort que l'univers socio-culturel des Bulu met en exergue leur génie créateur. Les Bulu sont des grands artistes. La production artistique est symbolique ou sacrée : masques, statues et instruments rituels, mais aussi pirogues, armes, outils, parures, cases et décorations domestiques.

La société traditionnelle Bulu était rythmée par les danses. C'est dire que les danses avaient une place de choix. Nous avons pu identifier, par le biais de nos informateurs, quelques danses pratiquées : des danses rituelles telles que le *Mevungu*, l'*Ozila* et le *Mvet*. Leur apprentissage nécessite des prédispositions personnelles particulières et une longue période (pouvant s'étaler sur une dizaine) sous le contrôle d'un maître d'initiation.

A chaque type de danse correspondait un rythme particulier. La musique est ainsi considérée comme une communication. Elle est un mode d'expression original que les Bulu utilisent pour s'adresser à la nature, aux ancêtres ou à Dieu.

Les danses populaires sont réservées à tous, mais font l'objet d'un apprentissage. Cet apprentissage permet d'acquérir une aptitude à pratiquer la danse. Les danses populaires sont le *Bilaba*, le *Bibom*, l'*Emvala*, le *Mengane*, le *Medjan*, le *Mekoe* et l'*Enyengue*. Cette dernière s'exécute lors des périodes des grandes joies et des grandes peines.

La particularité des danses patrimoniales Bulu repose sur l'utilisation des instruments et l'esthétique vestimentaire. Le tam-tam et le tambour rythment les danses. Quant aux danseurs, ils portaient des peaux de bêtes, les fibres végétaux

et plumes d'oiseaux. Le décor vestimentaire laissait percevoir la sacralisation de la nature à travers sa faune et sa flore végétaux.

Nous avons pu démontrer le rôle joué par les danses patrimoniales en pays Bulu à travers l'épanouissement de la femme, son rôle didactique et économique et enfin son apport dans le domaine spirituel et ludique.

La femme est à l'origine des danses et des chants en milieu Bulu. Ne pouvant pas administrer son époux en public ; elle trouve un moyen pour se faire entendre à travers le chant. Elle a pu acquérir une certaine liberté d'expression et un moyen d'épanouissement à travers les associations.

Les danses constituent une véritable grandeur basée sur l'oralité. Cette dernière est un canal de l'instruction. La danse apaise le labeur dans les travaux champêtres.

La dévalorisation des danses s'est opérée à travers les facteurs liés à la religion, l'éducation et l'introduction de nouveaux instruments. On assiste progressivement à des mutations d'ordre instrumental et vestimentaire.

En somme, nous pouvons dire que l'étude des danses patrimoniales nous ont permis de connaître un pan du patrimoine culturel Bulu. Les danses ont contribué à rythmer la vie quotidienne des Bulu. Il est important de préserver ce patrimoine culturel pour en faire une véritable industrie culturelle.

Nous pensons cependant que ce thème devrait être approfondi dans nos futures recherches dans les aspects de la communication et de la linguistique.

SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I-SOURCES PRIMAIRES

A-SOURCES ORALES

Noms et prénoms	Age	Profession	Date et lieu d'entretien
AbomoPhilomene	51 ans	membre de l'ACF	17Avril 2015 Ebolowa
Abou'ou Biso Berthe	70ans	filie du pasteur	17 Mai 2015 Mvii
Adjomo Medjo Michel	70 ans	Enseignant retraité	16 Avril 2015 Ngalan
Asse Jeanne	70 ans	Enseignant retraité	16 Avril 2015 Ebolowa
BekaneAngo Roland	77 ans	Enseignant retraité	17 Avril 2015 Ebolowa
BingonoBingono	56 ans	Enseignant ENS Yaoundé	10 Mai 2015 Yaoundé
EbonoAkono Samuel	86 ans	fonctionnaire retraité	15 Avril 2015 Melan
Edje'eBernadette	50 ans	petite fille de pasteur	16 Avril 2015 Ebolowa
Elono Amelie	50 ans	épouse de pasteur EPC	16 Avril 2015 Ebolowa
Ekata'a Thomas	65 ans	Fils d'un <i>Kapele</i>	10 Mai 2015 Yaoundé
Elono Elono Jean Paul	65 ans	Pasteur	16 Avril 2015 Ebolowa
Engolo Daniel Pierre	65 ans	Enseignant retraité	17Avril 2015 Ebolowa
Etitane Myriam	84 ans	femme d'un <i>Kapele</i>	15 Avril 2015 Ebolowa
Mendomo Jeanine	68 ans	ancienne d'église EPC	17 Mai 2015 Abiete
Mengue Pascaline	42 ans	Fille d'un <i>Kapele</i>	15 Avril 2015 Ebolowa
Nlom Bikom Pierre,	68 ans	ancien élève d'Elat	15 Août 2014 Ebolowa
Monezok Denis	88 ans	Cultivateur	20 Août Endameyos
Nna Nko'o	68 ans	Enseignant retraité	15 Août 2014 Melane

Grégoire			
Noah Maurice	Jean	54 ans	Enseignant 15 Août 2014 Ebolowa
Owoundi Jean		70 ans	Fils d'un <i>Kapele</i> 12 oût 2014 Ebolowa

B-Les documents d'archives

A.P.A.10513/C Circonscription d'Ebolowa. Rapport de tournée 1918.

A.P.A 12350 Ebolowa rapports annuels 1922-1925

A.P.A 10162/G. Mission Presbytérienne Américaine 1955-1957

Archives privées Ebono Akono Samuel

II-SOURCES SECONDAIRES

A - Ouvrages

Anonyme, *Danses du Cameroun*, 2^e édition, Yaoundé, Ministère de l'Education et de l'information professionnelle, 1972.

Anonyme, *Dictionnaire des villages du Ntem*, Yaoundé, IRCAM, 1962.

Alexandre P. et Binet G., *Le groupe dit pahouin (fang, Bulu, beti)*, Paris, 1956.

Bertaut, M, *Le droit coutumier des Bulu ; Monographie d'une tribu du Sud-Cameroun*, Paris, les éditions Montchrestien, 1935.

Bilongo B, *Les pahouins du Sud Cameroun, inventaire bibliographique*, Yaoundé, 1974.

Daud, P et Bras, C, *Dictionnaire de géographie*, Paris, Hatier, 1995.

Dimi R, *Sagesse Bulu et philosophie*, Paris, Silex, 1982.

Dugast I, *Inventaire ethnique du Sud Cameroun*, Paris, 1949.

Eno Belinga S, *l'Epopée camerounaise : le Mvet*, 1979.

Gaillard P, *Le Cameroun*, Tome II, Paris, Harmattan, P188

Laburthe-Tolra Ph, *Les seigneurs de la forêt : Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes ethniques des anciens Béti du Cameroun (Minla'aba I)*, Paris, Publication de la Sorbone, 1981.

Mveng, E, *Histoire du Cameroun*, Paris, présence africaine, 1963.

_____, *Histoire du Cameroun*, tome 2, Yaoundé, CEPER, 1985.

Ndjemba Medou, J.L, *NnangaKon*, Elat, H.M.P, 1953.

Ondoua Engutu, *Dulu bon be Afrikara*, Ebolowa, Elat, H.M.P, 1956.

Noah J. M, *Le bikutsi du Cameroun*, Yaoundé, carrefour erika, 2014.

Slageren, V.J, *Histoire de l'église en Afrique*, Yaoundé, CLE, 1969.

Santoir, C et Bopda, A, *Atlas régional du Sud-Cameroun*, Paris, ORSTOM, MINREST 1995.

Thuillier G et Tulard J, *La méthode en Histoire*, Presses Universitaires de Paris, boulevard Saint Germain, 1986.

Vincent J.F., *Traditions et transitions, entretien avec les femmes Béti du Sud Cameroun*, Paris, Levraut, 1982.

B-Thèses

Bokagne Betobo, « Christianisme et croyances africaines : processus d'un antagonisme historique (XV- XX^eS) », mémoire de DEA, U.Y.I, 2007-2008.

Efoua Mbozo'o, S, "La mission presbytérienne Américaine et les mutations religieuses et sociales chez les peuples du Sud-Cameroun, 1919-1939 ", Thèse de Doctorat 3^e cycle d'Histoire, Université Jean Moulin Lyon III, 1981, 480p.

Essomba, Ph.B, " Voies de communication et espaces culturels au Cameroun sous la domination allemande 1884-1919 ", Thèse de Doctorat d'Etat en Histoire, Université de Yaoundé I, 2005, 604P.

Eyezo'o, S, "Fronts, Frontières et espaces missionnaires chrétiens au Cameroun de 1843 à 1960 ", Thèse de Doctorat d'Etat en Histoire, Université de Yaoundé I, 2007, 795P.

Kpwang Kpwang, R, " Les associations régionales à caractère traditionnel et l'évolution socio-politique du Cameroun. Le cas de l'union tribale Ntem-Kribi(NTNK) ou Efoulameyon des origines à 1996" Thèse de Doctorat 3^e cycle en Histoire, Université de Yaoundé I, 1997.

Miafo, D, "Mutation de travail et ses répercussions chez les Boulou du Sud Cameroun", Doctorat 3^e cycle en Anthropologie, Université de Yaoundé, s.d, 306P.

Ghomda J.P, « le Mvet, évolution, déclin et condition de renaissance ». Thèse de doctorat de 3^e cycle en études théâtrales, U.Y.I, p.332, 1985.

C-Mémoires

Afane C. P, " Conception et création des attributs du chef (*Nkukuma*) en pays Bulu : cas du design des trônes", mémoire de master en arts plastiques, 2010.

Akoa, M, " Les transformations socio-économique des populations du Sud-Cameroun : le cas des Boulou 1884-1939", Mémoire de DIPESII en Histoire, ENS, Yaoundé, 1993.

Banga Akoumba G.V, "Monographie historique d'un clan du Sud-Cameroun : les Ngoe des origines à 1960", mémoire de DIPES II, ENS- Yaoundé, 2011-2012.p.60.

Gouajeu Kameni, G, « le patrimoine culturel camerounais : identification et protection de 1960 et 2000 », mémoire de DIPES II, ENS,UYI, 2001- 2002.

Ntsama Owona, J , « Musique et société au Cameroun, des origines à 1964 : le Mvet des Fang- Bété- Bulu», mémoire de maîtrise en Histoire, U.Y.I, 2002-2003.

Nlom Zoula, H, «L'association chrétienne des femmes de l'église presbytérienne camerounaise dans le consistoire Ntem (Sud-Cameroun) : Genèse, œuvre et impact (1892-1992)», mémoire de DIPES II, ENS- Yaoundé, 1998- 1999.

D-Article et revue

Alexandre, P, “ Proto-histoire du groupe Bété-Bulu-Fang : essai de synthèse provisoire ”, in *cahiers d'Etudes Africaines*, n°20, Vol 5, Paris Mouton.

Bouchaud, J, "Les débuts de l'évangélisation du Cameroun", in *les missionscatholique*, n°11, mai 1952.

Essono, J.M, “Le groupe dit « Pahouin » : Bété-Bulu-Fang”, inédit.

Ka'mana, *La mission de l'église africaine* collection, Yaoundé, CLE, 2004.

E-Dictionnaires

Olinga Olinga M et Autres, *Dictionnaire des villages du Dja et Lobo*, Yaoundé, CEPER, 1998.

_____, *Dictionnaire des villages de la Mvila*, Yaoundé, CEPER, 1998.

Yanes Serge et Eyinga Essam Moise., *Dictionnaire Bulu-Français/Français-Bulu avec grammaire*, Sangmélina, Ed P. Monti ,1987.

ANNEXES

ANNEXE 1 : guide d'entretien

Questionnaire de recherche sur le thème: « *Danse patrimoniale en pays bulu des origines en 1972* »

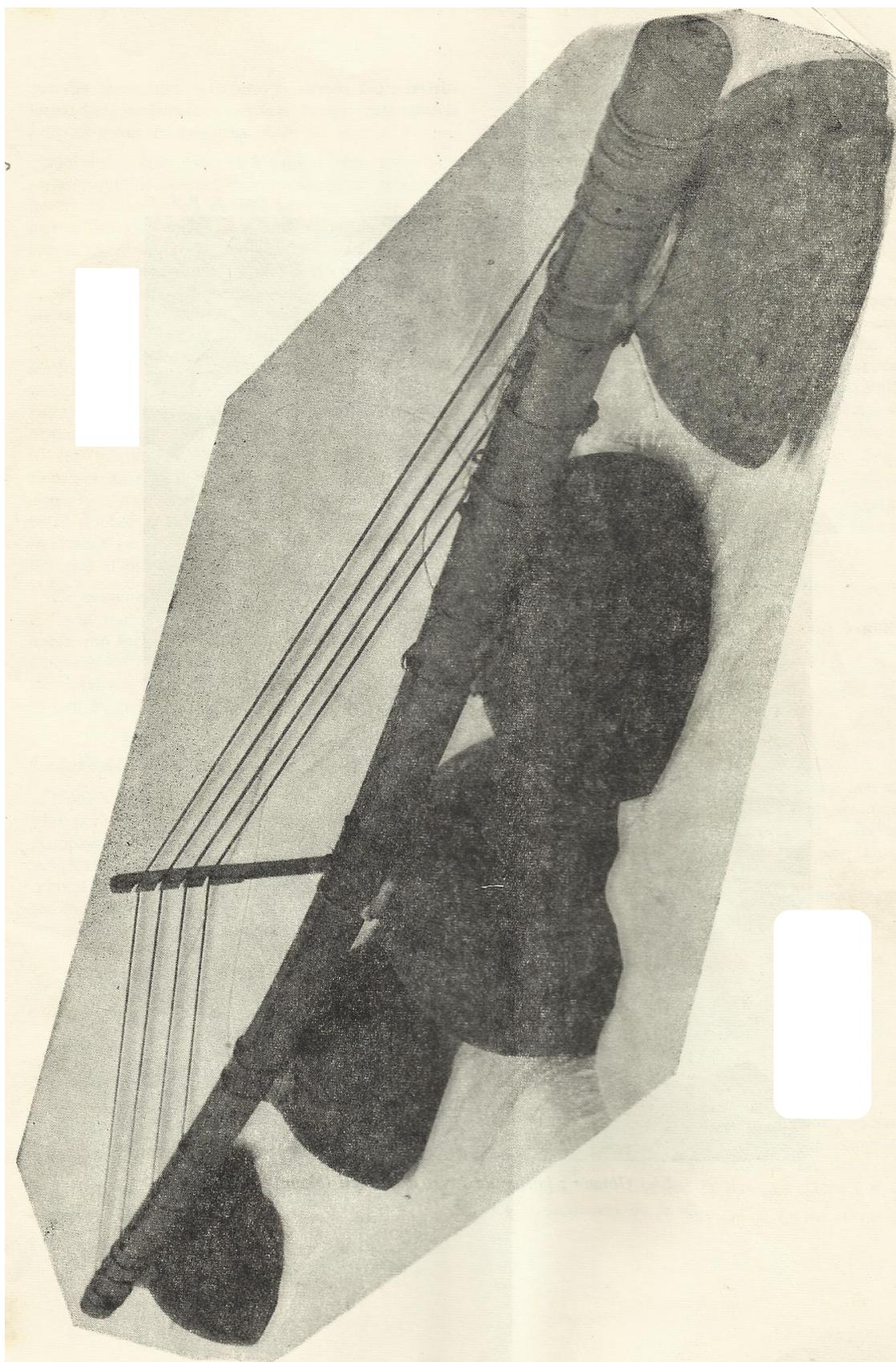
A. Identification de l'informateur

Nom.....
 Village/ville.....
 Fonction.....
 Age.....

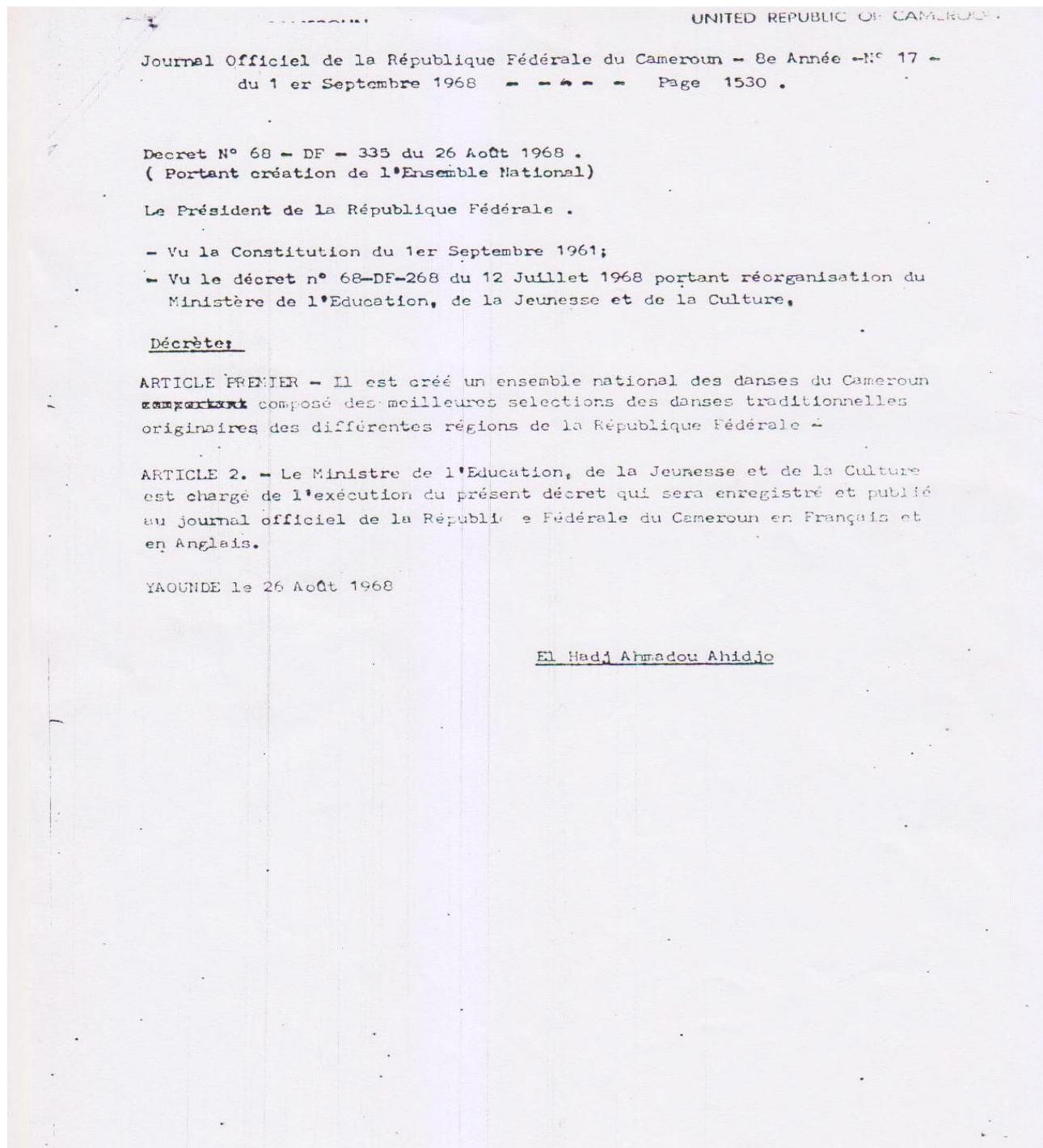
B. Questions

1. D'où viennent les Bulu ?
2. Où les retrouve-t-on ?
3. Qu'est ce qui les différencie des autres peuples Fang Beti Bulu ?
4. Quelle est leur organisation socio culturelle ?
5. Comment appréhendent- ils le concept de l'art ?
6. Les Bulu anciens pratiquaient-ils des danses ?
7. Quelles sont ces danses ?
8. Ces danses existent- elles encore ?
 - Si oui, sont-elles restées identiques ?
9. En quelle année observe-t-on une détérioration dans les danses en pays Bulu ?
10. Qu'est ce qui est à l'origine de leur détérioration ?
11. Comment se manifeste cette détérioration ?
12. Peuvent- elles retrouver leur originalité ?
13. Par quelle voie ?

ANNEXE 2 : répertoire de titre des chants et de danses

Annexe 3: le *Mvet*

ANNEXE 4: décret portant création de l'Ensemble National des Danses du Cameroun 1968



Annexe 5: groupe de danses de l'Ensemble National des Danses du Cameroun

GROUPE DE DANSES DE L'ENSEMBLE NATIONAL							
Région Admi.	Nom du Groupe	Nom des Danseurs	Date et lieu de Naissance	Région Admi.	Nom du Groupe	Nom des Danseurs	Date et lieu de Naissance
Centre-Sud	Ballets-Bantou	Responsable, Mandeng J. Bosco		Centre-Sud	Mvet d'Assomo	Assomo Ngono (Chef)	
	Groupe Bafia	<ol style="list-style-type: none"> 1. Salifou (Chef) 2. Abouem à Nta 3. Abouem Adamou 4. Anong à Njaga 5. Anong à Gang P. 6. Benyong Paul 7. Berem à Tock 8. Betsem Amang 9. Bidias Etienne 10. Ibeng à Besseng 11. Machia à Tiaty 12. Matchan à Besseng 13. Menthong Merlin 14. Ndeke Ibrahim 15. Ntam Charles 16. Nyam à Bienn 17. Bisseng Ayangma 18. Tiate Robert 19. Yakan à Mouzon 20. Yomba à Bidias 			Groupe OZILA du Ntem	<ol style="list-style-type: none"> 1. Atouba Jean (Chef) 2. Béé Nkomo David 3. Etoungou Jean 4. Ndo Mbama 	vers 1914 (Ebolowa) vers 1929 (Ebolowa) vers 1925 (Ebolowa) vers 1913 (Ebolowa)
				Littoral	Efon d'Edéa	Bellong Thomas (Chef)	
					Nord	Fali & Arabe Choa	<ol style="list-style-type: none"> 1. Adama Ousman (Chef) 2. Adoum Harouna 3. Djiditte Adoum 4. Hadidja Gado 5. Hassana Mahamat 6. Helime Dourma 7. Issa Balarbé 8. Kaltouma Barka 9. Mahamat Ndjidda 10. Sele Hamid 11. Souleiman Abba
	Groupe OZILA de Dja-et-Lobo	<ol style="list-style-type: none"> 1. Azombo Pierre (Chef) 2. Ela Luc 3. Mine Ngambida Sal. 4. Ngwa Alfred 5. Menkong Marie 	vers 1921 (Sangmélima) vers 1902 (Sangmélima) vers 1933 (Akonolinga) vers 1942 (Sangmélima) vers 1942 (Zoétélé)	Ouest	Groupe Bamoun (Mbansié)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Chindon Arouna (Chef) 2. Fouapan Ali 3. Mfendoun Josué 	vers 1942 à Foumban vers 1918 à Foumban vers 1915 à Foumban

Région Adm.	Nom du Groupe	Nom des Danseurs	Date et lieu de Naissance	Région Adm.	Nom du Groupe	Nom des Danseurs	Date et lieu de Naissance	
Oueda		4. Mouansie Amadou	vers 1931 à Foumban	Cameroun Occidental	Mambang	1. Anye Alex (Chef)		
		5. Mouchili Soulema.	vers 1911 à Foumban			2. Tandankwa		
		6. Moussa Ndam	vers 1900 à Foumban			3. Angu Sampson		
7. Nchouwat Idrissou		vers 1929 à Foumban	4. Ade Christopher					
8. Ndiomoun Daouda		vers 1930 à Foumban	5. Konzee Augustine					
9. Njikam Issah		vers 1940 à Foumban	6. Nso Simon					
10. Njinkouambe Oum.		vers 1908 à Foumban	Menang		1. Shey Sarwai (Chef)			
11. Njinjitanjiyi Ab.		vers 1910 à Foumban			2. Nkwanzu Elias			
12. Nji Njoya		vers 1898 à Foumban			3. Meye Joseph			
13. Njitanjouo Isma.		vers 1897 à Foumban			4. Mbangang Anthony			
14. Njoya Salifou		vers 1898 à Foumban			5. Wirban Patrick			
15. Woussouona Amadou		vers 1935 à Foumban			6. Wirba Raphaël			
Groupe ISO de Bafoussam		1. Foko Christophe (Chef)			vers 1922 à Bandjoun	Bali	1. Fomodum Anthony	vers 1933 à Bali
		2. Fondop Philippe			vers 1907 à Bafoussam		2. Gwankobe William	vers 1932 à Bali
		3. Kanga Joseph			vers 1907 à Bafoussam		3. Gwaibe Basok	vers 1919 à Bali
	4. Kandem Edouard	vers 1918 à Bafoussam	4. Ndansi Njichagang	vers 1931 à Bali				
	5. Kongne Tolé	vers 1920 à Bafoussam	5. Ndim Robert	vers 1932 à Bali				
	6. Moute Jean	vers 1915 à Bandjoun	6. Ngamchaa Philippe	vers 1927 à Bali				
	7. Ndedou Djuidja	vers 1929 à Bandjoun	7. Njungwen Fongod	vers 1937 à Bali				
	8. Nembot Mouaffo	vers 1913 à Baleng	8. Ntunsia Philip	vers 1928 à Bali				
	9. Ngompe Elie	vers 1940 à Bafoussam	9. Nwana Robenson	vers 1932 à Bali				
	10. Noukague Joseph	vers 1924 à Bahouan	10. Tinyinchu Alus	vers 1929 à Bali				
	11. Peka Job	vers 1933 à Bafoussam	11. Tita Fombon	vers 1931 à Bali				
	12. Pokam Jean	vers 1924 à Bafoussam	12. Tita Robert	vers 1933 à Bali				
	13. Tagni Mathieu	vers 1924 à Bafoussam	13. Tita Mufut	vers 1918 à Bali				
	14. Tintchueng Prosper	vers 1934 à Bahouan	14. Tita Nyangang	vers 1932 à Bali				
	15. Ziada François	vers 1924 à Bafoussam	15. Voma Tanyam	vers 1910 à Bali				
	16. Nembot Kakagoum	vers 1926 à Baleng						
	17. Tienou Tachom	vers 1915 à Bandjoun						
Groupe de Yokadouma	1. Zomwak (Chef)	vers 1937 à Yokadouma						
	2. Bebeabouli Gaston	vers 1937 à Yokadouma						
	3. Biboli Colette	10-6-1948 à Yokadouma						
	4. Bikouagui Remy	25-4-1941 à Moloundou						
	5. Kpolongo Honorine	20-3-1949 à Yokadouma						
	6. Landoum Jean (pygmée)	vers 1926 à Yokadouma						
	7. Nagassa Anna	vers 1948 à Yokadouma						
	8. Ndoung Joël	vers 1936 à Moloundou						
	9. Nkogo Delphine	à Mbiale						
	10. Nkouang Robert	vers 1924 à Moloundou						
	11. Taboumba Ndaale	4-5-1942 à Yokadouma						
	12. Yengui Pascal (pygmée)	vers 1926 à Moloundou						
	13. Zel Maïndo Virgile	vers 1930 à Moloundou						
	14. Bamba Valère	vers 1920 à Moloundou						

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	1
REMERCIEMENTS	i
ABREVIATIONS ET AGRONYMES	ii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	iii
A-Carte	iv
B-Photo.....	iv
LISTE DES ANNEXES	iv
RESUME	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GENERALE.....	1
CHAPITRE I :	10
L'UNIVERS SOCIO- CULTUREL DES BULU.....	10
I. LA SOCIETE BULU	10
A- Le peuplement	10
B- Organisation	13
II- L'ART CHEZ LES BULU.....	16
A- L'Art culinaire.....	17
B- L'Art décoratif.....	17
C- L'Art instrumental.....	19
CHAPITRE II :.....	20
PRESENTATION DES DANSES PATRIMONIALES BULU.....	20
I-REPertoire OU INVENTAIRE DES DANSES	20
.....	20
A- Les danses rituelles.....	21
1- Le <i>mevungu</i>	21
2- L' <i>ozila</i>	21
3- Le <i>Mvet</i>	23
B- Les danses populaires	25
1- La danse <i>bilaba</i>	25
2- Le <i>Bibom ou Anyen</i>	25
3- <i>Emvala</i> ou la danse rythmique des jeunes filles.....	25
4- Le <i>Mengane</i>	26
5- Le <i>Medjan</i>	28
6- Le <i>Mekoé</i>	28
C- Le cas spécifique de l' <i>Enyengue</i>	28
II-L'ESTHETIQUE DANS LES DANSES PATRIMONIALES	32
.....	32
A- L'esthétique instrumentale	32

1- le Tambour ou <i>ngom</i>	32
2- Le tam-tam ou <i>Nkul</i>	33
B- L'esthétique vestimentaire.....	37
CHAPITRE III :	39
LE ROLE DES DANSES PATRIMONIALES DANS LA SOCIETE BULU.	39
I-LA CONTRIBUTION DE LA DANSE A L'EPANOUISSEMENT DE LA FEMME	39
A- L'Acquisition de la liberté d'expression	39
B- La formation des associations : <i>Akumba Mba</i>	41
II-Le rôle des danses dans l'activité didactique et économique	42
A- Sur le plan didactique	42
B- Sur le plan économique	43
III-L'apport des danses dans les domaines spirituel et ludique	44
A- l'Apport liturgique des danses.....	44
B- La dimension ludique	45
CHAPITRE IV:	47
DEVALORISATION DES DANSES ET PERSPECTIVES	47
I-LES FACTEURS DE DEVALORISATION DES DANSES BULU	47
A- L'influence des missionnaires de la MPA	47
B- L'Influence de l'éducation.....	51
C- L'introduction de nouveaux instruments	52
II-..... PERSPECTIVES	53
A- le rôle de la chefferie traditionnelle	53
B- L'apprentissage des danses à l'école	53
C- La vulgarisation des danses patrimoniales au plan national.....	54
CONCLUSION GENERALE.....	56
SOURCES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	58
ANNEXES	63
TABLE DES MATIERES	89