

CONTINUITÉS ET INNOVATIONS SONORES DES CÉREMONIES FUNÉRAIRES CHEZ LES

ÉTON DU SUD-CAMEROUN



Kisito Essele Essele

COLLECTION DIGITALE

« Documents de Sciences humaines et sociales »



Photo de couverture : photo prise aux funérailles de Pantaléon Eloundou, village Endama, montrant les petits-fils du défunt assis devant les tambours de l'Isani (photo et © Kisito ESSELE ESSELE).

Thèse de doctorat diffusée avec l'autorisation de l'Université de Paris Nanterre.

Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgique), 2022
www.africamuseum.be

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
(<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>).



ISBN : 978-9-4926-6990-2
Dépôt légal : D/2022/0254/02

Remerciements

Une version imprimée de cette publication a été rendue possible grâce à un financement obtenu grâce à notre équipe de recherche « Diversité et Évolution culturelles » du laboratoire Éco-anthropologie (EA), Muséum national d'Histoire naturelle, CNRS, Université de Paris, Musée de l'Homme, Paris.

UNIVERSITÉ PARIS OUEST – NANTERRE LA DÉFENSE

ÉCOLE DOCTORALE
MILIEUX, CULTURES ET SOCIÉTÉS DU PASSÉ ET DU PRÉSENT

Doctorat d'ethnologie
Spécialité ethnomusicologie

Kisito ESSELE ESSELE

CONTINUITÉS ET INNOVATIONS SONORES
DES CÉRÉMONIES FUNÉRAIRES DES ÉTON DU SUD-CAMEROUN



Sous la direction de Susanne FÜRNISS et Michael HOUSEMAN

2016

Membres du jury :

Marie-Christine BORNES-VAROL (Professeur, INALCO)
Susanne FÜRNISS (Directrice de Recherches, CNRS/MNHN)
Michael HOUSEMAN (Directeur d'Études, EPHE)
Luc MEBENGA TAMBA (Professeur, Université de Yaoundé I)
Miriam ROVSING-OLSEN (Maître de Conférences, Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Olivier TOURNY (Chargé de Recherches, CNRS)

REMERCIEMENTS

Je remercie toutes celles et tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce travail.

Ma profonde gratitude va tout d'abord à Susanne Fűrnniss, directrice de ma thèse. Je lui dois beaucoup pour la réalisation de ce travail. Je l'appelle "ma mère scientifique" (*nā isā wómā*). Son apport a été déterminant pour la réalisation de mon projet d'étude, elle m'a ouvert sa riche bibliothèque et m'a introduit dans l'univers de l'ethnomusicologie. Elle a accompagné toutes les étapes de mon travail avec beaucoup de rigueur, de disponibilité, d'humanité et de grande générosité. Elle m'a communiqué la passion d'une ethnomusicologie rigoureuse. Je remercie également Michael Houseman, mon père dans la science. Il m'a permis de rencontrer le patriarche Evuzok et le chercheur émérite en ethnologie, Luis Mallart Guimera, dont je suis devenu le petit-fils. Il m'a initié et formé à l'ethnologie et m'a appris à « façonner, à sculpter les idées pour en faire des diamants ». Il a su m'encourager dans les moments difficiles.

Je remercie l'Université Paris Ouest-Nanterre La Défense. J'ai bénéficié de l'encadrement du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC) de l'Université de Nanterre, du Muséum national d'Histoire Naturelle et particulièrement du Laboratoire Éco-anthropologie et ethnobiologie au Musée de l'Homme.

Je remercie son directeur Serge Bahuchet et tous les chercheurs du laboratoire de leur disponibilité et de leur aide. Le soutien financier du laboratoire m'a permis de compléter mes enquêtes de terrain et de participer à la rencontre internationale de l'ICTM au Kazakhstan. Ce projet de recherche a bénéficié du soutien financier du projet Corus grâce à Sylvie Le Bomin. Qu'elle trouve ici ma gratitude. J'ai particulièrement apprécié l'esprit de solidarité et d'entraide entre doctorants de disciplines diverses. Je tiens à remercier toute l'Equipe « Systématique et catégorisation culturelles », le patriarche Simha Arom, Sylvie Le Bomin, Frank Alvarez Pereyre, Julien André, Fabrice Marandola, Marie Françoise Rombi, Farokh et le séminaire de formation à l'ethnomusicologie. Je remercie le séminaire doctoral du Musée de l'Homme de Paris dirigé par Frank Alvarez Pereyre pour sa contribution à la réussite de mon travail. J'apprécie la collaboration avec le Laboratoire des langues et civilisations d'Afrique noire (LLACAN) et son directeur Mark Van De Velde à qui je redis toute ma gratitude. L'aide de Camille Devineau, Sarah Mahé et de Caroline Kohlmayer a été déterminante. Je leur redis toute ma reconnaissance.

J'exprime ma gratitude à Mgr Sosthène Léopold Bayemi évêque du diocèse d'Obala et à son prédécesseur Mgr Jérôme Owono Mimboé, de regretté mémoire. Ma reconnaissance va à l'endroit de Mgr Eric Aumônier, évêque de Versailles qui m'a accueilli pendant deux ans dans les paroisses Saint Symphorien et Sainte Jeanne d'Arc de Versailles. Mes remerciements vont au Père Yves Genouville et à tous les paroissiens de Saint Symphorien, aux Sœurs Servantes du Sacré-Cœur pour leur accueil et leur soutien multiforme, à Françoise Bargin pour son aide précieuse, à Mme Marie-Jeanne Lionnet pour sa relecture, à mes parents de Versailles, Jean-Paul et Monique Cabrières, ainsi qu'à toute notre Equipe Notre Dame. Je remercie le Père Christophe Prigent et l'ensemble Paroissial Notre Dame du Folgoët en Bretagne, les Abbé Jean-Jacques Theurillat, Christophe Boillat et Jacques Oouvray et du diacre Pascal Marmy et leurs unités pastorales dans le Jura Pastoral en Suisse.

A ceux qui m'ont accompagné lors de mes enquêtes de terrain : Bitougah Aristide, Onana Paul, Gaspard Enouga, Pierre Mvogo, Bernard Nyoumi, Mvondo Bernardin, Ombede Antoine. Je n'oublie pas le « groupe des mamans » d'Elig Bessala, Mbélé et l'association « Mère des enfants » (*ñã à bwān* d'Obala). Je m'exprime ma reconnaissance aux notables, anciens, au Comité de langue éton dirigé par Papa Joseph Menanga, à tous les confrères prêtres.

Le travail de terrain a été rendu possible grâce à la présence de Simon Onguene d'équipes de tambourinaires de Ngomo, d'Elon Bekassa, de Koudandeng, de Mboua, d'Okok Ntsas (Bingana), Minkama, d'Evodula et de Lobo.

Je suis reconnaissant à ma famille, les frères et sœurs, Serges Daniel Ekani Melono, André Claude Menye, Marie Clothilde Zobo, Alain et Pierre-Christine L'Hostis, Marie Marguerite Avenante Ngonti, Ngatsala Lebongo Odile, Marie-Joséphine Bella, Laure Bernard, Ascel et Laurence Samba pour leur aide précieuse. Ma famille de Kaltenhouse en Alsace et le Groupe des Pèlerins d'Île de France m'ont toujours soutenu et encouragé. Qu'ils trouvent ici l'expression de la reconnaissance. Ma gratitude va spécialement à Monsieur l'Abbé Embolo Bena Laurent en soin à Versailles pour ses conseils avisés, ses critiques, ses suggestions et ses encouragements tout au long de ce travail difficile.

Ma gratitude à mon frère, filleul et ami, l'Abbé Augustin Germain Messomo Ateba à qui je dédie ce travail.

LANGUES ET CONVENTIONS LINGUISTIQUE

Une tentative de description de la langue éton avait été faite par la SIL-Cameroun au cours d'une session de formation nommée DTL : « Découvre ta langue ». Il s'agissait de faire l'inventaire des phonèmes, des tons, des mots et l'étude des catégories grammaticales de la langue. À la même période, Hubert Nkoumou, linguiste camerounais, a entrepris des recherches sur l'étude et la vulgarisation de la langue éton. Il a mis à la disposition des lecteurs des manuels, avec un dictionnaire et des livrets de vulgarisation manuscrits (2003 ; 2014). D'autre part, un comité de langue éton établi à Obala au Cameroun en 2010, en collaboration Mark Van de Velde, chercheur au Llacan qui a publié une grammaire (2008) poursuit en ce moment la rédaction d'un dictionnaire sur la base du travail fait par Mark.

Nous avons choisi la transcription phonologique et non pas phonétique reflétant les consonnes et les voyelles faisant partie de la grammaire de l'éton, sans tenir compte des variations dans leur prononciation exacte dues au contexte.

Pour la notation phonologique, nous avons suivi à quelques exceptions près l'Alphabet Phonétique International (API) qui suit les conventions utilisées dans les orthographes des langues européennes. Les symboles /p, b, v, m, t, d, s, z, n, l, g/, et/ w/ restent communs.

Nous complétons la notation API par des symboles utilisés par les africanistes. Ainsi, là où l'API note les consonnes /ts/ et /dz/ les africanistes marquent /c/ et /j/, *cíŋ* « le cou ; la voix », *ŋyá* « le chant ».

Par conséquent, le symbole /j/ de la notation API deviendra /y/ dans la notation africaniste adoptée, à *yén* « voir ». Par ailleurs, l'API propose des symboles uniques pour les consonnes que des notations réalisent à l'aide de combinaisons de lettres. Pour la nasale palatale *ɲ* en API, *ny* dans certaines orthographes africaines, *gn* dans beaucoup de mots français, /*ɲád*/, « le buffle ». Le *ng* sera transcrit *ŋ*, par exemple dans /*ŋcàŋ*/ « la corde d'un instrument de musique, un bouton de gale, un coup de pied ».

L'éton a quinze phonèmes vocaliques. Il ya huit qualités vocaliques différentes, dont sept peuvent être longue ou brève. La voyelle /ə/ n'est jamais longue. Les phonèmes vocaliques sont : /i/, /cíŋ/ « cou, gorge, voix » ; /e/ /zéi/ « panthère » ; /ɛ/ /mbéd/ « harpe-cithare » ; /a/ /ká/ « feuille » ; /jə/ « quoi » ; /ə/ /kó/ « tubercule », /o/ /pó/ « rat » ; /u/ /kú/ « poule ».

Une grande proximité existe entre l'éton et l'éwondo. La langue éwondo a été bien décrite et sert de référence pour le groupe beti surtout dans la religion catholique. L'intercompréhension entre locuteurs éton et ewondo est établie. Mon parti pris est d'utiliser la langue éton comme référence dans mon travail à l'exception des citations en langue ewondo.

RÉSUMÉ / *ABSTRACT*

Titre :

Continuités et innovations sonores des cérémonies funéraires des Éton du Sud-Cameroun

RÉSUMÉ

Cette thèse fournit une description et une analyse détaillée du déroulement à l'heure actuelle des funérailles chez les Éton du Sud-Cameroun en privilégiant leur dimension sonore. Elle cherche en même temps à identifier la place qu'occupent les changements apportés par la colonisation et l'évangélisation, ainsi que les changements, plus récents, impulsés par l'ouverture de morgues, le développement des mass médias et la mobilité des populations. Fondé sur des matériaux recueillis de 2009 à 2013, ce travail s'attache donc à comprendre comment des expressions traditionnelles – polyrythmies, langage tambouriné et chants – cohabitent avec des pratiques importées – chants chrétiens, musiques de variété – au sein de cérémonies structurées par un dispositif spatio-temporel particulier, une répartition spécifique des rôles entre les participants et la récurrence d'un certain type d'interaction sonore (par exemple celle d'annonce/réponse). La diversité et l'abondance des sonorités étant indicatives de la puissance et du prestige du lignage du défunt, la plupart des familles cherchent à organiser de « grands deuils » où la présence sonore du mort et des deuilés est clairement mise en évidence.

Mots clefs : funérailles, continuités, innovations, sonore, ethnomusicologie, Beti-Éton, Sud-Cameroun

Title :

Continuities and innovations in the sonic aspects of funeral ceremonies among the Eton of Southern Cameroon

ABSTRACT

This thesis provides a detailed description and analysis of the successive stages of present-day funeral ceremonies among the Eton of Southern Cameroon, emphasizing their sonic aspects. At the same time, it seeks to identify the role of changes introduced by colonization and evangelization, as well as more recent innovations linked to the opening of mortuary services, the development of mass-media communication and increased population mobility. Based on materials collected from 2009 to 2013, this work focuses on understanding how traditional expressions – polyrhythm, drum language and songs – coexist with imported practices – Christian songs, contemporary musical styles – in ceremonies structured by a distinctive spatio-temporal pattern, a specific distribution of roles among participants, and the recurrence of certain forms of sound-making (for example that of announcements/responses). The variety and number of sounds are indicators of the power and prestige of the lineage of the deceased; most families seek to organize “big ceremonies” where the sonic presence of the deceased and of the bereaved parents is clearly highlighted.

Key words: funeral, continuities, innovations, sound, Beti-Eton, ethnomusicology, Southern Cameroon

INTRODUCTION

Cette thèse m'a été inspirée par un événement personnel, le décès de ma sœur aînée en 1976 à Nkol Edouma. C'était la première fois que je vivais le décès d'un proche, et cela m'a profondément marqué. J'entends toujours les deux types de manifestations de chagrin qui y étaient faites : des cris et des plaintes d'une forte intensité d'une part, des pleurs et sanglots avec retenue d'autre part. Par ailleurs, la veillée funéraire a été animée par des chants funéraires traditionnels tels que « Il/Elle a peur » (*à kwàn wɔ̃ŋ*) que j'ai eu l'occasion d'entendre à d'autres cérémonies, et par d'autres chants dont je garde la mélodie mais que je n'ai plus jamais entendu (comme « Je lui fais des adieux » (*mà yân àì nɛ̀*)); des chants chrétiens furent également exécutés.

L'année suivante, en avril 1977, survient le décès de mon grand-père paternel né vers 1890. À la différence de ma sœur aînée qui était jeune, cette fois-ci, la cérémonie funéraire pour mon grand-père s'est déroulée chez l'aîné des fils de mon grand-père. Les Aînés nous ont rassemblés dans une même chambre. C'est bien enroulé dans nos couvertures que nous entendions l'exécution des polyrythmies (*isání*) jouées par un orchestre de tambours de bois. Ces polyrythmies ont été dansées dans la journée par différents groupes de participants. Les veuves et les filles du défunt ont pleuré au moment de l'annonce du décès au tambour de bois (*ikùd àwú*) en plein cœur de la nuit et à l'inhumation. Une année plus tard, la famille a organisé les « grandes funérailles » (*bidí bí áwú ndéngi*), correspondant à la grande levée de deuil. Elles rassemblaient la famille, les lignages, les alliés et les amis. Un bœuf a été abattu et un orchestre de xylophones est venu animer la fête.

Depuis, j'ai assisté à de nombreuses cérémonies funéraires, et comme lors de ces premières expériences, je suis resté sensible à leur aspect sonore. J'ai été témoin des évolutions qu'a connues la société éton, et de 1976 à 2016, cela fait quarante ans que je suis témoin des changements opérés dans leurs cérémonies funéraires, notamment sur le plan musical. J'ai assisté pour la première fois à l'utilisation de la radio cassette pendant une cérémonie en 1981 à Nkol Edouma, le village natal de mon père. De manière progressive sont apparues les chaînes Hi-FI, des fanfares, l'ouverture des morgues, l'habillage des maisons funéraires, les chapelles ardentes, etc. Au même moment, des voix s'élevaient dans les familles pour dénoncer la perte des coutumes et la banalisation des décès. D'où le questionnement suivant : ces modifications concernent-elles des réalités essentielles ou pas ? Les apports de la modernité confirment ou

infirmement-ils la perpétuité des structures sociales, musicales, symboliques ou religieuses en place ?

Un missionnaire français, Bernard Foy, arrivé au Cameroun en 1952, m'a plusieurs fois fait part de son constat des changements survenu au pays éton. Il m'a raconté une anecdote qu'il a transcrite dans un manuscrit, un fait produit trente-cinq ans auparavant, en 1980. « Un jour en tournée, je suis avec un chef catéchiste. Nous passons de village en village le long de la Sanaga, majestueux et très large fleuve, paysage merveilleux ! Cet homme avec lequel je marche, devisant ou gardant le silence, est un homme remarquable. Un vrai prophète qui entraîne tout son peuple vers des cimes spirituelles. Alors qu'une de ses nièces vient de mourir du fait d'avoir mangé une orange volontairement empoisonnée, il décide de ne pas se venger comme la coutume le lui impose. Il veut casser le cercle vicieux de la vengeance. Il ne veut pas que la haine s'installe pour des décennies entre deux familles, la sienne et celle de son adversaire, car c'est à lui qu'on en veut. C'est donc avec cet homme que je marche le long de ce fleuve quand un tambour de bois se met à résonner sur l'autre rive. Tambour de la mort. Il s'arrête pour écouter et me dit : "le dernier initié de la tribu vient de mourir, 'le pays est déjà mort' (*nnàm ó wú yǎ*)". Il m'a regardé avec ses yeux doux, en même temps terribles qui me disent : "Nous n'existons plus" » (Foy : 2016).

D'autres Éton diront : « Tout fout le camp, il n'y a plus rien ». C'est la réaction au fait que le jeu de l'*ísánì* ne suscite plus de crainte. Les morts ne font plus peur. Lorsque survient un accident de la circulation, certains secouristes dépouillent les portefeuilles des accidentés de leur contenu. Des creuseurs de tombe ne vont pas laver leurs outils à la rivière, mais les rangent directement à la maison. Les décédés par accident, noyade ou pendaison sont désormais exposés à l'extérieur de la maison. Pourtant, la tradition dit que les gens ramènent ainsi de la malchance, des souillures et des maladies dans leurs familles. La séparation entre endeuillés et non endeuillés, et des attitudes particulières prescrites pendant les décès n'est pas respectée. D'où, selon les tenants des traditions, de nombreux malheurs qui frappent aujourd'hui les populations. En même temps, il y a un retour aux coutumes ancestrales, une résurgence des rites et assemblées anciennes tels que l'« assemblée du pays » (*èvó è nnàm*). Ainsi, ce témoignage d'une femme ewondo au sujet des rites éton : « Vous, les Éton, vous avez encore de bonnes choses de la tradition. Nous [les Ewondo], on n'a plus grand-chose. Il y a encore des choses chez les Éton » (*màm má ngál'é↓tón*) ». Ces « choses » dont elle parle, ce sont notamment les pratiques cérémonielles.

Je me suis donc posé la question de savoir à quel point le pays éton serait « mort » ou pas ? Comment se fait-il qu'aujourd'hui, dans les cérémonies funéraires, on continue à exécuter

des chants funéraires, que l'*isáni* et la palabre traditionnelle ont toujours lieu ? En réalité, ces institutions traditionnelles cohabitent avec des manières de faire importées, comme la garde du mort en uniforme, le placement des corps à la morgue, l'exécution des musiques chrétiennes et de musiques de variétés.

C'est pris dans ce bouillonnement d'idées, comme observateur de mouvements en apparence contradictoires, que j'ai rencontré Susanne Fűrmiss au Centre André Georges Haudricourt à Villejuif. Le laboratoire Langues Musiques et Sociétés (UMR 8099) dont elle était membre formait les doctorants à la recherche par une interrelation entre terrain, méthode et théorie. Avec mon inscription en thèse à l'Université Paris Ouest de Nanterre en 2009, j'ai commencé ce parcours de formation. Grâce au programme de recherche international Corus 6144 « Patrimoines musicaux et Sociétés-Gabon et Sud-Cameroun » Patrimus, dirigé par Sylvie Le Bomin du Muséum national d'Histoire naturelle, et par Jean-Émile Mbot, Professeur à l'Université Omar Bongo de Libreville, j'ai pu effectuer, en 2009, avec Susanne Fűrmiss, sur une période courte mais intense, une première recherche de terrain en ethnomusicologie sur l'inventaire des instruments et des répertoires musicaux en pays éton. L'un des objectifs de la mission était de m'initier au travail de terrain par des actions concrètes, consistant à apprendre comment effectuer un enregistrement, une prise de vue, conduire un entretien, développer des relations avec des musiciens et avec d'autres interlocuteurs. À l'issue de ce travail, j'ai été admis au sein de l'équipe « Catégories catégorisation » du LMS dirigée par Susanne Fűrmiss, puis, actuellement, dans l'équipe « Systématique et catégorisations culturelles » au sein du laboratoire Écoanthropologie et ethnobiologie du Muséum National d'Histoire Naturelle. Michael Houseman a accepté de codiriger ma thèse en 2010, et le laboratoire Éco-anthropologie et ethnobiologie m'a généreusement offert un espace de travail et de recherche dans un esprit d'interdisciplinarité au Musée de l'Homme.

1. Trois casquettes

Né à Yaoundé où vivaient mes parents, j'ai passé les premières années de mon enfance dans l'un des quartiers populaires et cosmopolites de cette ville, Elig Edzoa. Très tôt, mes grands-parents m'emmènent à Efok, village situé à 43 kilomètres au nord de Yaoundé, où j'ai vécu mes années d'école primaire et mes premières années de collège, en alternance entre la ville et le village. J'ai poursuivi des études secondaires au Petit séminaire de Yaoundé et au collège Bonneau d'Ebolowa en pays bulu où j'ai obtenu mon baccalauréat. Par la suite, j'ai

suivi une formation en philosophie au Grand séminaire de Yaoundé et en théologie à l'Institut catholique de la même ville. Des cours d'introduction à l'anthropologie et de sociologie nous étaient dispensés. En 1988, j'avais effectué une enquête socio-économique d'un mois sur le diocèse d'Obala sous la supervision de Séverin Cécil Abéga. Après mon ordination sacerdotale en 1995, j'ai été nommé vicaire à Obala pendant deux ans et, parallèlement, je préparais une maîtrise en théologie à l'Institut catholique de Yaoundé. En 1997, j'ai été nommé recteur du séminaire d'Efok et curé fondateur de la paroisse de Nkomasi près d'Obala. En novembre 2001, je suis envoyé à Strasbourg pour y préparer une thèse en théologie. Tout en suivant les études théologiques, j'avais envie de sortir des milieux et sciences ecclésiastiques pour m'ouvrir aux réalités du monde. Ma passion pour la musique m'a conduit à m'inscrire en 1^{ère} année de musicologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg en 2003. C'est en licence que je participe pour la première fois à un cours d'ethnomusicologie. Plus tard, avec la rédaction de mon mémoire de master en musicologie – consacré au « Mort et chants funéraires chez les Beti du Sud-Cameroun » – que j'entamai une découverte progressive de cette discipline.

Comme l'atteste cet itinéraire, j'aborde ma thèse revêtu d'une triple casquette : de membre de la société éton (un sous-ensemble des Beti, une des populations dominantes du Centre-Sud du Cameroun), de prêtre catholique théologien et de chercheur en ethnomusicologie. J'ai ainsi trois points de vue sur mon objet d'étude, les funérailles éton : celui d'un « indigène », celui animé par un engagement chrétien et celui propre à une approche scientifique. Assumer ce triple point de vue m'a été parfois inconfortable, car ces différentes casquettes peuvent être vécues de manière conflictuelle, brouillée. Ainsi, il a été important pour moi d'en être conscient et d'assumer cet inconfort afin de pouvoir poursuivre mon travail de manière efficace.

Une première ambiguïté réside dans le fait d'être membre de la communauté auprès de laquelle j'ai mené ma recherche.

Abordant la question du sujet dans l'interdisciplinarité, Frank Alvarez affirme que « le chercheur vit dans une tension constitutive » (F. Alvarez Pereyre 2003 : 199). Le chercheur qui est à la fois officiant et membre du groupe étudié vit dans la même tension. Cette tension est exacerbée par la nature du bagage qu'il porte, par son rapport à l'objet d'étude et à l'institution scientifique hébergeant son projet de recherche. Elle provient également de l'hétérogénéité de l'objet et des processus mis en œuvre pour le rendre compréhensible. L'officiant qui célèbre un rituel ne se situe pas dans le domaine de l'intelligence de la foi, dans une quête de sens, dans une démarche réflexive. De même, l'Éton est porté par son environnement et vit les pratiques et les rites de son milieu de vie. Cet inconfort a été plusieurs fois ressenti dans les séquences de

terrains effectués et les émissions de radio organisées et animées à Obala dans le cadre de mes enquêtes ethnographiques. Lorsque mon évêque a accepté que je poursuive des études d'ethnomusicologie à Paris, mon projet a paru étonnant, surprenant et incompréhensible à mes collègues, prêtres et amis camerounais. Les réactions oscillaient entre sympathie et hostilité. Et lorsque je parle d'ethnomusicologie, mes interlocuteurs me demandent si j'ai déjà publié des albums et si je compose des musiques ou comment les utiliser pour la mission chrétienne ?

Une certaine distance avec l'objet est nécessaire pour pouvoir construire une connaissance objective. De quelle manière les subjectivités, présumées, pourraient intervenir dans un travail scientifique ? Le chercheur vit dans cette tension entre la subjectivité vécue et la distance à respecter. Jusqu'où peut-il s'extraire de son objet ?

Évoquant la question du sujet dans un travail interdisciplinaire, Frank Alvarez Pereyre affirme qu'il y a un investissement, une énergie mobilisée dans cet effort. Il reconnaît en même temps une exigence de clarté dans notre rapport aux objets et la manière dont nous nous situons vis-à-vis de nous-mêmes, comme « sujet agissant de notre démarche » (F. Alvarez 2003 : 200).

Simha Arom et Denis-Constant Martin (2015) se sont penchés sur la question de la pertinence d'une recherche scientifique lorsque le chercheur est issu de la culture étudiée. Être issu d'une culture semble un avantage pour le chercheur. Celui-ci possède une meilleure connaissance de la langue, de l'organisation sociale, des codes sociaux du milieu, etc. Toutefois, pour certaines situations, le chercheur étranger est beaucoup plus avantageux que le chercheur « local ». Il a une liberté de présence par rapport aux positionnements hiérarchiques. Le chercheur local est lié par le respect des protocoles locaux. Il lui est interdit, par son appartenance d'enquêter sur certains sujets considérés comme inconvenants. Mais le chercheur travaillant sur sa société d'origine peut y percevoir des aspects qui échapperaient à l'enquêteur étranger. Il connaît mieux la relation de son groupe avec le savoir. Chez le Beti-Éton, le savoir et le savoir-faire sont transmis moyennant une compensation, sous certaines conditions et à un moment favorable. Il existe des paliers de dévoilement de la vérité. On ne dit pas tout à une personne. Il existe des protocoles d'accès au savoir. Par ailleurs, mon implication dans l'organisation des cérémonies funéraires de mon père en mai 2012 m'a permis d'être observateur-acteur de l'événement et d'accéder à un type d'information qu'une enquête ethnographique ordinaire n'aurait pas facilement apporté. Ainsi, pour organiser des funérailles, au-delà des personnes dont le rôle est officiel et visible, comme la parentèle paternelle et maternelle, les familles s'adjoignent dans l'ombre les services de personnes ressources attachées à d'autres réseaux relationnels dont l'influence symbolique, économique, sociale est reconnue. Leur rôle est de l'ordre du conseil. Elles permettent de gérer les conflits, de déjouer

des pièges, de suggérer des conduites. Les funérailles sont le lieu où émergent des enjeux de pouvoir, de positionnement, les lignes de force.

Mais, au même titre que le chercheur étranger, le chercheur originaire de son terrain obéit à un impératif : fonder sa démarche à partir d'une stratégie scientifique et garder une distance, « une posture critique », afin d'opérer la rupture épistémologique nécessaire à toute analyse » (Arom & Martin 2015 : 43). Le chercheur doit se défaire de ses préjugés, de son illusion d'un savoir qui lui serait acquis et doit « se rendre disponible à l'insoupçonné et à l'imprévu et rechercher dans ses connaissances initiales ce qui est susceptible de lui fournir des clefs analytiques ». Tout descripteur se sert des catégories exogènes, des outils d'analyse propre à sa discipline scientifique qui lui permettent de décrire son objet. Ce processus scientifique est bien décrit par Simha Arom dans son ouvrage « La boîte à outils d'un ethnomusicologue » (2007). Le travail des scientifiques est une traduction des catégories endogènes en des termes scientifiques. Notre travail se penchera sur les relations au cours de l'histoire – marquée par la colonisation – entre les conceptualisations scientifiques, chrétiennes et vernaculaires dans l'univers éton.

Cependant, les mêmes exigences sont demandées au chercheur étranger et au chercheur appartenant à son propre terrain. « Que l'ethnomusicologue soit "natif" ou étranger, les conditions d'une enquête réussie demeurent : la stratégie scientifique, la capacité à opérer la rupture épistémologique et l'aptitude à établir des relations d'échange fructueuses et mutuellement bénéfiques avec les personnes chez qui il travaille. » (Arom & Martin 2015 : 45)

Une seconde ambigüité, tant sur le plan de la recherche scientifique que vis-à-vis de la population locale, tient à ma position de prêtre. D'un côté, il existe une logique interne aux funérailles catholiques, et il est nécessaire qu'elle ne prenne pas la place d'un raisonnement ethnologique. Elle fait référence aux manières dont la religion catholique organise le matériel rituel à ses fins propres. Dans ce cadre est célébré le mystère de la foi : la mort et la résurrection du Christ dans l'espérance de la vie éternelle. Augustin Messomo Ateba, prêtre catholique, rappelle la spécificité chrétienne dans la célébration des funérailles catholiques :

« Ceux qui se disent chrétiens ne peuvent laisser de côté les valeurs et les exigences de leur foi au Christ sans se renier. Ils ne peuvent aller à l'encontre des dispositions pastorales prévues par l'Église en la matière sans enfreindre au devoir d'obéissance du chrétien envers l'Église [...]. L'Église ne doit pas avoir peur d'encadrer la gestion des funérailles pour ses membres par des dispositions pastorales claires et précises¹. »

¹ Le même auteur, en paraphrasant le *Catéchisme national de l'Église catholique* publié par les évêques du Cameroun 2011), résume les trois difficultés relatives à l'intégration de la foi catholique dans les mœurs et coutumes des fidèles : « Quitter les croyances ancestrales (et même ambiantes) pour s'attacher désormais à la

Le prêtre fait partie des intervenants convoqués pendant les cérémonies pour célébrer les offices chrétiens. Il est l'animateur, le président du rituel chrétien, de sa préparation et de sa mise en œuvre. Avec les pouvoirs extraordinaires qui lui sont reconnus, il participe à la lutte contre les forces antisociales susceptibles d'empêcher la tenue de cérémonies grandioses, honorables². Il accueille et accompagne les familles avant, pendant et après les cérémonies. Il a accès à l'intimité des endeuillés, des proches et des personnes qui se confient à lui. Pour cela, il a accès à des informations que l'enquêteur peut difficilement obtenir et qui pourraient s'avérer plus ou moins utiles à son travail. Parfois, il est même invité à prendre part à la résolution des conflits survenus autour des funérailles.

Il arrive aussi que le prêtre lui-même soit en conflit avec sa hiérarchie ou avec d'autres officiants chrétiens évangélistes ou traditionnels quant aux rites pratiqués, et notamment sur la question de leur conformité ou non avec la pratique de l'Église catholique. Il perdure encore aujourd'hui, une certaine conception du missionnaire blanc par les peuples colonisés noirs. Elle rejait à n'en point douter sur l'officiant catholique. Il est à la fois le guérisseur, le voyant, le devin, le thaumaturge, le sorcier. Il est admiré et craint (L. Laxerdière 1977 : 75 ; voir aussi Philombe 1969 : 24). Un flou, une confusion parfois voulue, entretenue par les officiants catholiques eux-mêmes, existe dans ces différents rôles. L'officiant catholique est aussi parfois en concurrence et en conflit avec d'autres officiants, qu'ils soient traditionnels, musulmans, ou encore évangélistes : tous se disputent les adeptes ou clients.

Par ailleurs, le prêtre catholique originaire de son milieu d'étude, s'il est un homme de Dieu pour les gens, appartenant à la sphère du sacré, est en même temps, quel que soit sa proximité aussi bien amicale que lignagère, considéré comme un étranger. Les membres de son lignage lui imposent ce regard. Il a effectué sa scolarité comme tous les enfants du village ou du quartier, mais il n'a pas gardé le même rapport que tous les garçons de son âge avec son lieu d'origine. Pendant les vacances, il habitait le presbytère catholique pour se former à son futur « travail ». Les vocations tardives que l'on connaît en Europe étant rarissimes en Afrique, le futur prêtre a dû très tôt quitter son village, son quartier pour aller faire ses études. Dès lors, une distance est établie entre l'étudiant et son milieu d'origine : il ne séjourne que de temps en temps dans sa famille pendant les vacances. C'est quelqu'un qui est parti, qui ne doit plus

personne de Jésus-Christ, accepter de sacrifier tout ce qui nous était cher dans le paganisme, et enfin, intégrer notre choix personnel et irrévocable de Dieu » (Messomo Ateba 2014 : 197).

² Le prêtre catholique est également considéré comme une personne refuge contre les forces maléfiques. Ainsi, lors d'un travail de terrain à Okog Ntsas sur les tambours de bois, nous avons dû nous déplacer à la mission catholique pour la raison que les musiciens trouvaient l'exécution des polyrythmies funéraires dangereuse en dehors des circonstances de décès.

regarder en arrière. C'est une allusion à la mariée quittant son village de son père à l'issue du mariage coutumier. Étranger par sa nouvelle appartenance, le sacerdoce est parfois perçu comme un mariage. Son village d'origine devient le *dàñ*, village où il peut séjourner pour un temps à cause de certaines circonstances, mais ne peut s'y établir durablement. Mebenga Tamba considère que l'inhumation du corps dans son village natal est un juste retour aux sources. Des éléments de son corps l'y ont précédé et y ont été enterrés : placenta, cordon ombilical et prépuce. L'inhumation au village natal parachève son installation dans la terre des ancêtres (Mebenga Tamba 2014 : 219-220). Or, dans le cas du prêtre, sa cérémonie funéraire sera organisée au village et son corps inhumé au cimetière de la mission catholique.

Lorsque Susanne Fűrnis et moi arrivions dans les villages où nous devions mener nos enquêtes, la plupart des gens me connaissant pensaient que ma visite relevait des activités pastorales. La plupart des villageois qui me connaissaient se présentaient à moi pour demander une bénédiction et une imposition de mains (figure 1). Nous avons dû faire une mise au point claire : « enquêter d'abord et "pastoraliser" après », selon les mots de Susanne.

Pour anticiper sur certains malentendus possibles, j'avisais les curés de ma future



présence dans leur territoire de responsabilité pastorale pour des recherches en ethnomusicologie. Mes collègues avaient entendu parler de musicologie par des ecclésiastiques Pie Claude Ngoumou, Wenceslas Mba de regrettée mémoire et Jean-Marie Bodo. Tous sont connus par leurs travaux sur la musique liturgique catholique. Des trois, Ngoumou et Mba ont réellement eu un parcours de musicologue. Le linguiste, directeur de chorale et musicien Mendo Ze est reconnu au Cameroun comme

**Figure 1 : imposition des mains
(cliché S. Fűrnis)**

musicologue ce qui a donné à la discipline

une relative notoriété dans le pays.

À titre d'exemple des situations ambivalentes et les issues parfois heureuses qui peuvent naître de l'association de mes différentes casquettes, j'offre l'anecdote suivante. En 2012, lors d'un passage de Susanne Fűrnis sur le terrain, nous avons participé à des funérailles dans un

lieu où une partie de mon propre clan est installé. Nous avons mené des enquêtes depuis la veille jusqu'à la mise en terre du corps. Toutefois, au moment de la messe, je me suis alors senti contraint de concélébrer avec le curé, car sinon, j'aurais suscité l'incompréhension, voire l'hostilité des membres de mon propre lignage Mbog Assolo et de tout le clan Tom. Ma concélébration de l'office a rassuré la plupart des membres du lignage, et le curé a pu, pendant sa prise de parole conclusive, expliquer la raison de ma présence à ces funérailles. Ma présence à l'autel n'était pas la position que j'avais envisagée initialement dans laquelle je recherchais la plus grande liberté de mouvement. Toutefois, fort heureusement, cela ne m'a pas empêché de poursuivre mes observations et mes analyses, car cette position m'offrait un espace privilégié et un champ d'observation dont je n'aurais pas bénéficié si j'avais été dans l'assemblée. J'avais toute la cour funéraire devant moi et, derrière la maison funéraire, l'orchestre des tambours de bois était aussi à proximité.

2. Qui sont les Éton ?

Les Éton sont, avec les Menguisa, les populations les plus au nord du « groupe Pahouin » que forment les Fang, les Beti et les Bulu (Alexandre 1965 : 536 ; voir aussi Ombolo 1986). Au nombre d'environ 500 000, ils constituent un sous-ensemble des Beti³, partagent bon nombre de traits culturels avec les autres sous-groupes mais en gardant des spécificités qui les distinguent. La langue des Éton, classée dans le groupe A 71 de Guthrie (1953, 1971), est intercompréhensible avec celle des Bamvele (À 73), des Bulu (À 74), des Fang (À 75) et surtout des Ewondo (À 72), toutes des populations voisines. Cette intercompréhension entre les

³ Le terme *beti* est fluctuant et a souvent été à la base de plusieurs confusions. On a parfois confondu les Beti avec les Fang. On les a distingués des Bulou en se basant sur leurs traditions généalogiques. Les Bene et les Ewondo considèrent les Boulu comme des Beti. Déjà en 1911, Nekes observe que les gens de Yaoundé emploient le terme *beti* pour désigner les hommes et les choses relevant du même ensemble culturel que le leur. Les termes *nti* et *beti* signifient respectivement seigneur (singulier) et seigneurs (pluriel). Les *Beti* sont donc des seigneurs, des nobles, des hommes libres, des messieurs, des vrais hommes. Pour Philippe Laburthe-Tolra, ces termes seraient utilisés comme une sorte de couverture naturalisante à l'égard des populations peut-être étrangères (les *Bulou*) tandis qu'ils serviraient à se contre-distinguer des populations telles que les *Maka* et les *Omvang*). En réalité, les *Maka* et les *Omvang* n'appartiennent pas au groupe beti. Cependant le terme *beti* reste dynamique. Il devient à cet effet naturalisant et permet d'inclure dans ce groupe des gens de toute origine. De nos jours encore, on observe des adhésions et des naturalisations d'étrangers grâce à des influences politiques, économiques voire socio-culturelles. Selon cette acception, l'appellation beti n'est pas strictement ethnique et prend un sens plus large, à la fois géographique et linguistique. L'un des objectifs de ce travail est de faire cette distinction tout en maintenant l'articulation.

locuteurs de cette même aire culturelle favorise la circulation des musiques traditionnelles et modernes. Certains chants funéraires exécutés chez les Éton sont en langue ewondo⁴.

Le pays Éton couvre près de 3 000 km², au nord-ouest de Yaoundé, capitale administrative du pays et métropole de la Région du Centre (figure 2). Avec une densité de 100 à 500 personnes / km², les Éton sont installés en habitat groupé tout au long des routes et des pistes. La région se situe au centre d'un nœud de voies de communication importantes (routes et voie ferrée) qui joignent les régions méridionales à celles du nord, et le port de Douala à l'ouest aux régions orientales. C'est un pays de collines situé à une altitude oscillant entre 600 et 700 mètres. Le pays éton dans sa partie sud est recouvert par la forêt équatoriale caractérisée par la faune typique des régions équatoriales : il connaît une végétation sempervirente et l'alternance d'une saison sèche et d'une saison pluvieuse. Quant à la moitié nord, elle est une zone de savane avec des galeries forestières le long des cours d'eau et une terre rouge en cours rapide de latéritisation, qui tend à devenir stérile pour l'agriculture. L'économie du milieu est essentiellement agricole et les produits cultivés sont caractéristiques des zones forestières. On y trouve des cultures de rente, vivrières et maraîchères. Des cultures arbustives assurent aux populations des revenus pendant toute l'année en fonction des saisons : cacaoyer, caféier, manguiier, oranger, mandarinier, avocatier, pamplemoussier. Des cultures vivrières assurent la base de l'alimentation et sont aussi commercialisées ; les tubercules : (macabo, igname, manioc), bananier-plantain, bananes douces ; les céréales : arachide, maïs, les graines de courges, sésame et du riz. Beaucoup de familles se sont lancées dans la culture de tomates, de piment, de gombo, d'ananas et d'autres cultures maraîchères dont les productions s'écoulent sur les marchés urbains de Yaoundé et ceux de la Lékié. L'agriculture constitue l'essentiel des revenus des Éton⁵. La création des richesses est favorisée par l'existence d'un réseau routier, d'activités génératrices de revenus et d'un tissu

⁴ Cette place privilégiée de la langue ewondo est due au fait qu'elle dispose d'une documentation abondante, et qu'elle est employée dans la région comme langue liturgique par l'Église catholique. En effet, l'ewondo a été considéré pendant longtemps comme langue de référence pour l'écriture de la langue beti. Les Éton catholiques ont été évangélisés en ewondo et les protestants en bulu. L'éton est maintenu jusqu'à aujourd'hui sous la forme orale. Toutefois, un petit nombre de manuels existe depuis 2003, mais son usage effectif est restreint.

⁵ Un certain nombre d'Éton ont aussi émigré dans les départements du Mbam-et-Kim et Mbam-et-Inoubou, développant significativement la production cacaoyère⁵. Leur faible peuplement, leur proximité du pays éton et les atouts du milieu physique ont été déterminants dans le choix de ces départements comme zone de migration (Elong 2004).



Figure 2 : carte de localisation du département de la Lékié et des localités liées aux missions d'étude

L'agriculture constitue l'essentiel des revenus des Éton⁶. La création des richesses est favorisée par l'existence d'un réseau routier, d'activités génératrices de revenus et d'un tissu d'associations, tontines et groupes très dynamiques. Des routes bitumées et de nombreuses pistes en latérite desservent la région. Des pistes carrossables secondaires relient ces axes aux villages installés le long des routes. Elles ne sont pas bien entretenues. La plupart ne sont pas praticables en saison des pluies et nécessitent souvent un véhicule tout terrain même en saison sèche. Le relief accidenté rend d'ailleurs malaisée la circulation dès que l'on quitte les grands axes et l'on peut s'étonner de trouver des villages à la fois si proches de la capitale et si difficilement accessibles. Sauf en période de pluies exceptionnellement abondantes, ces pistes sont toute l'année sillonnées chaque jour par les cars, les « taxis brousse » ou « opep » et de plus en plus de motos. Le réseau de pistes oriente tout naturellement le pays éton vers Yaoundé, que l'on emprunte l'axe d'Obala ou celui de Douala. L'existence du réseau routier coulé à la proximité de la ville de Yaoundé permet la circulation des personnes et des biens. Plusieurs fonctionnaires, agents de l'État et travailleurs de tout genre habitent leurs villages en exerçant des activités lucratives à Yaoundé. Les chefs-lieux d'arrondissement constituent également des centres urbains de taille moyenne où l'on trouve des services administratifs, hospitaliers et des petits commerces. On dit souvent des Éton qu'ils sont laborieux, francs et véridiques. On les trouve dans toutes les activités, des plus petites, des petits détaillants aux grands commerçants, des plus petits enseignants aux professeurs d'université. Certains établissements hospitaliers d'arrondissement disposent des morgues : Obala, Saa, Monatélé, Okola. Des centres de santé développés en disposent aussi, Polo près de Saa, Djounyat près d'Ebebda. Il existe aussi un réseau ecclésiastique de paroisses et d'œuvres socio-caritatives chrétiennes dont le siège diocésain se trouve à Obala.

Les Éton forment une société de type lignager régie par une filiation patrilinéaire (un individu est membre du lignage de son père), avec une règle de résidence patri-virilocale (une épouse se déplace pour s'installer chez son mari, lui-même installé dans les environs de la résidence de son père). Il s'agit d'une société segmentaire comprenant des unités d'appartenance familiale situées à plusieurs niveaux. En bas de l'échelle se trouve le groupe domestique ou famille étendue (*ndá i bôd*), constitué des collatéraux et des descendants. En circonstance de décès par exemple, ce sont les frères et sœurs du défunt, ses fils et filles et les

⁶ Un certain nombre d'Éton ont aussi émigré dans les départements du Mbam-et-Kim et Mbam-et-Inoubou, développant significativement la production cacaoyère⁶. Leur faible peuplement, leur proximité du pays éton et les atouts du milieu physique ont été déterminants dans le choix de ces départements comme zone de migration (Elong 2004).

enfants de ses fils. Au village, le groupe domestique se matérialise sous la forme d'une « concession » comportant trois blocs : une maison principale, une ou plusieurs cuisines et des latrines. Au-dessus du *ndá ì bòd* se trouve le lignage minimal, constitué de plusieurs unités familiales ou *màndá má bód* issues d'un ancêtre commun. Cette unité est désignée par le terme *mbóg* suivi du nom d'un ancêtre éponyme et rassemble les descendants de cet ancêtre apical en ligne agnatique. L'unité formée par un ensemble de *mbóg* minimaux est le lignage mineur, au-dessus duquel peuvent se trouver des lignages moyens, puis des lignages majeurs. Le terme *mbóg* est applicable à toutes les instances lignagères. Une autre appellation qui, en principe, rassemble une série de *mbóg* majeurs, est l'*èdjòh*, il correspond à la notion de « clan » en anthropologie et est localement synonyme de tribu, d'ethnie, de peuple ou de nation. Comme les autres sous-groupes beti, la société éton est donc subdivisée en un certain nombre de clans⁷, dont la profondeur généalogique et l'étendue sont variables d'un cas à un autre selon les circonstances de segmentation et de démographie.

Pour les propos qui suivent, il y a lieu de distinguer entre deux niveaux : d'un côté, l'unité d'appartenance clanique, et de l'autre, le groupe acteur des échanges matrimoniaux (le *mbóg* mineur), ceux qui peuvent réclamer une part de la chèvre sacrifiée lors du mariage d'une fille. Ce sont eux qui prennent en charge l'organisation des funérailles. Dans ces dernières, on retrouve des actifs qui sont : le *ndá ì bòd* du défunt, le *mbóg* mineur dont un aîné va orchestrer les cérémonies, le groupe *mbóg* plus grand présent et les amis et alliés.

La vie quotidienne des Éton nous révèle l'état permanent de tension dans laquelle vivent les pulations : conflits physiques pour survivre au milieu d'une nature hostile, conflits sociaux dans les processus de segmentation et d'alliance, au sein du mariage et de la polygamie, dans la course à l'acquisition des richesses et de l'autorité. De même, ces conflits sont latents entre frères, entre fils et pères, entre épouses et maris, entre coépouses. Ils sont ouverts entre voisins pour la suprématie politique et économique.

C'est au niveau du lignage ou du sous-clan que plusieurs familles qui sont unies par un lien fort forment un village. À la tête de chaque village se trouve un chef de village. C'est ce dernier qui arbitre et gère les conflits entre les membres du village. Le village est placé sous l'autorité d'un chef. Plusieurs villages peuvent constituer un groupement ayant à la tête un chef de groupement. Ce dernier peut établir des actes de naissance, régler les conflits et litiges dans les villages placés sous son autorité. Le pouvoir se transmet de père en fils. Les situations de

⁷ Nous avons entre autres, dans la Lékié Est ou Éton-Est composé les clans *Bekassa, Essele, Menye-Mbassa, Mbog-Kani*, etc., dans la Lékié-Ouest ou Éton-Ouest, les *Mbog-Ebodé, Mbog-Ayi'Tsele, Mbog-Onankogo, Tom, Menyebanga, Menyedjolo*, etc., et les clans dits *Beloua, Ngoé, Abam, Indo*.

conflits sont anormales pour un Éton, l'éthique collective le soumet au *mbògè* ou "bon ordre", "paix". Le terme *mbògè* est rendu en français par bonne santé, s'il concerne l'être physique ou par "tranquillité", (*ivónó*) si on se situe du point de vue social. En réalité, on pourrait dire que le *mbògè* est le bien-être total, multiforme, le bonheur toujours recherché mais jamais atteint par l'homme et la société. C'est pourquoi l'Éton affirme difficilement qu'il se porte bien.

Différentes autorités régissent les relations sociales entre individus, le chef de famille, de lignage, le chef de groupement ou de village et le catéchiste du village. Dans ce sens, chaque chef de famille et de lignage est seigneur (*ntí*) ou notable (*ntómó*). Avec ses pairs, il constitue une sorte de classe des égaux ayant comme objectif, l'échange, la production et la distribution des biens. La société des Beti est à hiérarchie diffuse et à idéologie égalitariste (Abéga 1998 : 69). Le *mòd àtán*, "l'homme du village" se charge de l'organisation des cérémonies. La tradition l'appelle, à raison, la colonne vertébrale (*ɲkàg*) du village. Le *mòd àtán* est aussi le *ɲkúkú má*, l'homme riche à cause de sa richesse : femme et gens. Il est aussi *ɲwé*, l'homme qui parle, qui excelle dans le maniement de la parole. Le *ɲwé* peut accéder au statut de *ɲcíg ntól*, trancheur d'affaires. Celui-ci maîtrise l'art oratoire, proverbes, dictons juridiques grâce auxquels il tranche les différends.

Le *ɲkòm m̀b̀b̀alá* ou *mòd m̀b̀b̀alá* est le détenteur du savoir thérapeutique. Il est parfois devin, capable de manipuler des forces occultes nécessaires à la sécurité, à la défense du pays, ainsi qu'au traitement des maladies, surtout celles occasionnées par des ruptures d'interdits ou des actes antisociaux des sorciers (Laburthe-Tolra 1985 : 61). Pour être considéré comme un "vrai homme" (*mp̃n m̀d̀*) ou "un homme adulte" (*ɲã m̀d̀d̀*), le jeune homme devait satisfaire à ces conditions : être marié, avoir construit sa maison et la cuisine de sa femme, avoir défriché un champ de saison sèche pour sa femme, être père d'un enfant vivant, avoir subi l'initiation (Laburthe 1981 : 271). Aujourd'hui encore, malgré l'influence de la modernité et de la disparition de certains rites, ces critères restent valables. Laburthe décrit la transformation de la notion de *ɲkúkú má* au contact de la civilisation occidentale. Est considéré comme « chef » (*ɲkúkú má*) ou « grand » (*ɲã m̀d̀d̀*) « l'homme apte à diriger beaucoup de personnes et à en disposer » (Laburthe-Tolra 2011 : 339). Il jouit d'une formation intellectuelle, a du pouvoir grâce à un solide réseau de relations, riche en monnaie fiduciaire, en biens matériels et en de nombreuses femmes.

En face des parents paternels, l'autre pouvoir est constitué des parents maternels. La figure dont l'autorité est constitutive est celle de l'oncle maternel. Il est appelé *ɲã ndómó* ou *ndóm ɲãjá*, qui signifie « frère de ma mère » et « *m̃ kál* » c'est-à-dire « fils de la sœur ». La

relation entre l'oncle maternel et le neveu utérin est non seulement sociale mais aussi affective. Elle trouve ses fondements dans de croyances mystiques, de traditions mythiques » tel que le relève Ombolo (2003 : 51). Cette relation est aussi marquée par des actes dits asymétriques en ce que l'oncle qui n'afflige pas à son neveu des sévices corporels. L'un et l'autre sont également tributaires d'un ensemble de devoirs mutuels. Ces devoirs sont d'autant plus visibles que pendant le décès de l'oncle maternel, le neveu revendique de manière bruyante un traitement particulier. Et si « *c'est le neveu qui est couché* » alors rien ne peut être fait tant que l'oncle maternel n'aura pas pris la parole.

3. Les recherches sur les funérailles en pays beti

Bien des auteurs se sont attachés à comprendre l'organisation des funérailles traditionnelles. Laburthe-Tolra a décrit un ancien rite funéraire masculin, le *mesong* (les tombeaux) où l'aspect sonore est mis en relief. On y trouve l'appel du défunt par son nom-devisé au tambour de bois, par la voix criée, *ékigá*, sa réponse faite aux vivants, son appel au secours lui permettant de parvenir sans péril chez les "ancêtres" (*bàkón*) (Laburthe-Tolra : 1985 : 18).

D'autres auteurs tels que Tsala (1958), Mviena (1970), Mallart (1983) et Abéga (1987) essaient de rendre compte au mieux des rites et croyances traditionnels beti au contact de la civilisation occidentale. Une série d'auteurs a travaillé sur les changements opérés dans les funérailles à cause du christianisme et de la modernité.

Certains travaux scientifiques portant sur les funérailles chez les Beti, n'ont pas toujours tenu compte des spécificités de chaque sous-groupe. Toutefois, une prise de conscience de la variété des cas et des situations a eu lieu avec les études de Laburthe-Tolra (1974), de Mebenga Tamba (1990).

Dans le sillage des transformations survenues dans la société éton, Franqueville décrit les funérailles d'un chef éton en 1971. Il relève le rôle central de l'*isáni* (1972 :527). L'*isáni* est joué pendant toute la cérémonie pour accueillir les différentes délégations et accompagner les danseurs. Il est également joué le lendemain matin de l'inhumation. Nkada dans le même sens pose le problème de « l'avenir des funérailles dans la société beti » (1977) face à la modernité. Nkada constate d'inévitables mutations sociales en dénonçant l'extension de l'*isáni* à toutes les catégories sociales, le non-respect des usages traditionnels, de l'autorité des anciens lors du déroulement de l'*isáni* et de la mutation des funérailles en fête (1977 :102-104), Abéga

constate également une « défiguration de l'*esana* ». « Il a « perdu sa splendeur, et disparaît déjà. Ce n'est plus qu'un souvenir dans certaines localités, et une survivance dans d'autres » (1987 : 8). Le même constat est fait par Ossama (2015) qui accorde une place de choix à l'*esani* dans l'étude des croyances des anciens Beti révélées par les rites. Tout en reconnaissant que l'*esani* est toujours à l'honneur aujourd'hui lors des décès chez les Beti, il affirme que « cet *Esani* n'est plus tout à fait le même que celui des Anciens Beti. En fait, seule la forme extérieure -la danse- s'est maintenue : l'âme n'y est probablement plus (2015 : 182). » Ossama s'inscrit dans la lignée de ceux qui pensent que l'*esani* a perdu sa valeur d'autrefois.

À propos de l'évolution des funérailles sur le plan sonore, Franqueville se référant aux écrits de Tsala et de Laburthe-Tolra, évoque ce qui a persisté et ce qui a changé et/ou disparu, soulignant l'importance des chants funéraires traditionnels, des lamentations des femmes et de la flagellation des endeuillés. Il considère la fustigation des endeuillés comme l'une des survivances de l'exécution des veuves, voire des fils du défunt (1972 : 527). À son avis, « ces rites semblent avoir gardé peu de sens pour ceux-là mêmes qui les pratiquent : on fait cela parce que c'est la coutume, il le faut » (ibid.).

En 1972, Laburthe-Tolra décrit une cérémonie de *tsogo* dans un village étonnant mettant en lumière la diversité formelle, la variété du rituel à l'intérieur du pays étonnant ainsi que l'apparition de mœurs nouvelles dues aux influences de la mission chrétienne et du monde moderne. Un collectif d'enseignants de l'École théologique saint Cyprien de Ngoya a participé à une réflexion sur les funérailles dans l'Afrique contemporaine. Elengabeka reconnaît que des « métamorphoses » profondes et complexes sont survenues dans les activités funéraires dans l'Afrique contemporaine (2014 : 11). Pasteurs et théologiens se sont intéressés à la gestion chrétienne des funérailles.

Par ailleurs, Mebenga Tamba (2009 ; 2015) confirme l'intérêt actuel des chercheurs sur les nombreuses mutations que subissent les funérailles en milieu urbain au Cameroun. Selon l'auteur, ces mutations sont perceptibles dans la société à travers des pratiques nouvelles. L'enjeu est de « comprendre comment les forces intégratives et centripètes accueillent les obsèques dans la dynamique interne des cultures dans lesquelles ils sont pratiqués » (2009 : 23). Sur le plan sonore, les activités organisées, les musiques convoquées et les sonorités produites et diffusées participent à ce que l'auteur qualifie de récréation sociale, divertissement, délassement, etc.

Des travaux sur des thématiques en lien avec les funérailles ont été également effectués par Owono Kouma (1996). Son projet était de scruter l'imaginaire des chants funéraires beti à travers les

énoncés linguistiques qui leur servent de support. Sa perspective est plutôt linguistique que musicologique. D'autres chercheurs en traditions et littératures orales ont abordé le chant funèbre dans une perspective thématique ou esthétique (Betene 1973; Minyono Nkodo 1978 ; Fame Ndongo 1985). La grande limite de ces travaux est qu'ils n'étudient pas de manière systématique le matériau sonore. Aucun enregistrement des pièces évoquées n'est disponible. Mon mémoire de master a étudié les chants funéraires chez les Beti. L'étude a porté sur les rapports entre la mort, ses représentations et la musique où tiennent ensemble les données formelles et analytiques (Essélé 2008).

Dans le sillage de ces travaux la présente thèse vient examiner dans une perspective synchronique les changements opérés dans les funérailles depuis le début de la colonisation ainsi que les continuités existantes. Si les aspects rituels ont été approfondis, la dimension sonore comme objet d'étude n'a pas été traitée de manière frontale. D'où le titre de la thèse : « Continuités et innovations sonores des cérémonies funéraires des Éton du Sud-Cameroun ». Les manifestations sonores funéraires dressent l'image sonore de la cérémonie. De toute la période allant du constat de décès au retour à la vie normale, elles expriment comment à travers le sonore, la société *éton* réalise la séparation entre les défunts et les vivants. Le constat est là selon lequel les pratiques anciennes restent vivaces. En même temps, des évolutions voient le jour, alliant tradition et modernité où l'ancien cohabite avec le nouveau.

4. Problématique, méthodologie et corpus

Notre travail a une double visée : fournir une description et une analyse des funérailles telles qu'elles sont pratiquées aujourd'hui chez les Éton notamment en privilégiant leur dimension sonore, et le faire en prenant en considération la dimension diachronique avec les évolutions qu'ont connu les cérémonies.

Sur le plan de l'ethnographie du rituel, les travaux de Michael Houseman ont été particulièrement utiles. « Le rituel est abordé selon une approche "relationnelle" et comme effectuant un "double travail" (Houseman et Severi 2009). D'une part il constitue à la fois un système dynamique d'interactions (Bateson 1972) dont « la densité polysémique résiste à l'explicitation au point d'acquérir, pour les participants une valeur en elle-même » (Houseman 2012 : 14). D'autre part, les relations singulières qui se nouent au sein du rituel ont valeur d'autorité au-delà de la sphère du rituel, c'est-à-dire dans la vie sociale. Inversement, les relations nouées à l'extérieur du rituel sont actualisées en son sein (Houseman 2012). Le rituel

funéraire s'inscrit dans un espace-temps particulier, paradoxal, « où l'on retrouve un entremêlement caractéristique de dimensions ou d'intentions contradictoires » (Baudry 2009 : 119). L'enjeu de fond de la ritualité funéraire est d'« obliger le mort à partir, et peut-être à trouver lui-même sa place de défunt » (ibid. 120).

Des chercheurs se sont penchés sur les musiques rituelles en général : Desroches (2005) ; Alan P. Merriam (1964), sur le statut du sonore en tant que médiation entre les hommes et les divinités, les vivants et les morts ; Marie France Mifune (2012) sur le sonore comme marqueur identitaire dans le cadre des musiques rituelles.

Simha Arom et son équipe fournissent des outils techniques qui sont les fondamentaux théoriques et méthodologiques de l'étude de la matière sonore musicale. Arom fournit un lexique : pulsation, cellule, segment, période, les aspects mélodiques et textuels nécessaires à la réalisation de l'analyse formelle des chants et des rythmes (Arom 1985 ; Le Bomin (2000 ; Fűrmiss 2006 ; Arom et al. 2008). Nous nous servons des outils de la catégorisation pour distinguer, regrouper, classer les objets relevant d'un même domaine selon des critères déterminés (Arom et al. 2008 : 279).

Nous voudrions élargir notre champ de recherche en convoquant des travaux sur les sonorités au-delà de la musique. L'objectif est de traiter des occurrences sonores pertinentes dans les cérémonies funéraires. Les travaux sur l'anthropologie sonore mettent en lumière la pertinence aussi bien de la musique, des bruits et des sons (Feld et Brenneis 2004 ; Augoyard 2003 ; Guillebaud 2016). Ils nous permettront d'étudier le « pouvoir émotionnel du son » (Augoyard 2011), comment les acteurs mobilisent les propriétés du son pour organiser les activités sociales (Voilmy 2009). Les interactions dans les espaces funéraires impliquent des processus de perception, de distinction et d'articulation entre différents protagonistes. Nous mettrons en relief les règles qui régissent la dimension sonore des funérailles en identifiant les sonorités prescrites, constitutives, obligatoires et celles qui sont facultatives. Nous poserons la question de l'efficacité sonore rituelle. L'enjeu est d'articuler les méthodes de l'ethnomusicologie, de l'ethnologie et de l'anthropologie du sonore. Cela implique de prendre en compte le chant, la musique instrumentale, le langage tambouriné, les cris, pleurs et lamentations, des prises de paroles dans différents espaces et temps des actions rituelles : concession funéraire, morgue, maison urbaine, transfert des villes à la campagne, etc.

Nous nous proposons d'envisager les funérailles en prolongeant les nouvelles approches autour de la modernité, l'urbanisation, le changement social, la mondialisation-globalisation (M'Mbokolo 2000, Yannic 2009 : 18, Ndegue 2015) qui les explorent comme lieux où se reflètent non seulement les dynamiques culturelles complexes, mais aussi comme « the cultural

meaning of recent developments such as commercial services, consumption practices, new technologies and modern media » (De Witte 2001 : 11).

L'ensemble des éléments sonores, audiovisuels et manuscrits collectés au cours de nos différentes missions de terrain entre 2009 et 2013 ont été recueillis dans les quartiers d'Elig Olinga et d'Elig Bessala de la ville d'Obala et des villages de Mbélé, Nkol Edouma II, Koudandeng, Lengom, Yemesoa, Minkama, et de Nkod Elon dans l'arrondissement d'Obala, dans les villages Ngomo, Elon, Okok Ntsas dans l'arrondissement de Monatélé, dans le village de Lobo dans l'arrondissement de Lobo, dans le village de Mbazoa dans l'arrondissement de Saa, dans les villages de Nkol Bega et de Mboua dans l'arrondissement d'Okola, et dans le village de Nkol Zibi dans l'arrondissement d'Evodula (voir la figure 2). Une cérémonie a également été observée au quartier Nkolbisson à Yaoundé⁸.

Les documents audio comprennent des chants funéraires traditionnels (*byā bí áwú*), des chants chrétiens en différentes langues nationales (*byā bí miswán*), des chants chrétiens en français (*byā bí púlási*), des annonces tambourinées (*ɲkúl áwú, ikúd áwú*), des polyrythmies (*isáni*). Certaines prises ont été effectuées en situation, durant le déroulement des cérémonies et d'autres hors contexte pour des besoins analytiques⁹.

Les données linguistiques portaient sur la terminologie relative à la musique, aux instruments et à la littérature orale qui l'accompagne. Nous avons transcrit, les paroles des chants, des proverbes, des noms-devises des clans, des lignages et des personnes, les termes vernaculaires se référant à la nomenclature des instruments et des répertoires. La partie organologique s'est focalisée sur la description détaillée des instruments intervenant dans les cérémonies de funérailles. Nous avons également décrit tous les outils producteurs de sons pertinents en leur appliquant le même procédé de description que pour les instruments de musique, par exemple les cloches. L'étude s'est élargie avec l'étude de la voix dans ses caractéristiques.

Les enregistrements sonores ont été réalisés de manière conventionnelle, puis selon un procédé mis en place par Susanne Fürniss et Sylvie Le Bomin consistant dans le cadre des polyphonies et polyrythmies à séparer les différentes voix ou parties constitutives d'une pièce ou d'un morceau tout en conservant leur mode d'imbrication. Cette technique est une simplification

⁸ Les cérémonies observées sont celles pour : 1 -Pantaléon Eloundou (Pepa Panta), 2-Beyala Essama Antoinette (Mem'Anto), 3 -Mbia Marie Thérèse (Mema Mbia), 4- Kouna Elisabeth (Mema'Élie), 5 -Nkoussa Eyenga Cécile Dorcas, 6- Ayissi Onana Louis de Gonzague (De Gong), 7-Nga Aimé Cyrille et Egbe Marie Thérèse, 8 -Nanga Didier, 9-Otogo a Zobo.

⁹ Nous avons joint un CD avec l'ensemble du corpus. Nous avons également joint en annexe, des transcriptions linguistiques des chants chrétiens en ewondo tels qu'ils apparaissent dans les recueils de chants et des extraits de vidéo et des documents photographiques.

du *re-recording* développée par Simha Arom¹⁰. Le chant funéraire traditionnel étant essentiellement monodique l'enregistrement ne nécessitait pas de dispositif. Quant aux polyrythmies, nous demandions aux musiciens, sur la base de la frappe de la pulsation, d'exécuter les parties en alternance. Nous avons ainsi chaque partie isolée, les combinons entre les différentes parties et les superpositions de l'ensemble. Cette technique nous permet de confirmer ou d'infirmer la bonne exécution de la pièce. Nous avons aussi réalisé des photos.

En 2009, nous avons mis en place une émission radiophonique à la radio communautaire Ojila à Obala. Les émissions organisées tous les dimanches de 18 h à 20 h sont écoutées sur un rayon de 50 km environ. Les animateurs sont pour la plupart membres du comité de langue éton. Leurs compétences dans les traditions et coutumes sont reconnues par les populations. Certains membres sont chefs de famille et porte-parole de leurs lignages pendant l'organisation des cérémonies. Les émissions portant sur les funérailles nous ont permis de soumettre les informations récoltées à l'appréciation des auditeurs qui intervenaient par téléphone.

Sur le plan ethnologique, les descriptions des cérémonies ont été faites selon un découpage en phases, étapes, et épisodes, dont une cérémonie type et plusieurs variantes cérémonielles. La cérémonie type a été extraite des différentes cérémonies d'adultes accomplis. L'analyse musicale a porté principalement sur l'analyse des pièces selon plusieurs versions, sur le langage tambouriné, les polyrythmies et les chants funéraires traditionnels et chrétiens. Des transcriptions paradigmatiques des enregistrements et l'analyse des parties constitutives nous ont aidé à la mise en lumière de la structure et du modèle.

5. Le plan de la thèse

Le chapitre I "Instruments de musique et objets de production sonores" étudiera la présence et l'usage d'outils de production sonore funéraire. L'organisation des cérémonies funéraires mobilise des instruments de musique anciens, des supports sonores modernes, des objets producteurs et diffuseurs de sons pertinents. Leur diversité et leurs variétés de timbres font référence à trois situations échelonnées dans le temps : précoloniale, missionnaire et actuelle. Ils correspondent à deux systèmes de production sonore dynamiques, complexes, en évolution continue, décrits à travers deux synthèses. La première constituée d'instruments anciens fait écho à l'univers précolonial. La seconde intègre les sonorités du monde civil,

¹⁰ Selon Simha Arom, « le *re-recording* pourrait être défini comme la reconstruction diachronique d'un événement par nature synchronique. Ce procédé permet d'isoler chaque partie d'une polyphonie, sans pour autant la désynchroniser de toutes les autres » (Arom&Martin 2015 : 224)

administratif, protocolaire et ecclésiastique depuis la colonisation. Ces nouveaux outils ont entraîné un élargissement des anciennes significations et ont créé un nouveau réseau de production sonore.

Le chapitre II est intitulé : “Expressions sonores de la voix”. Il est question ici à la fois de modes d’expressions vocales : chanté, parlé, pleuré, crié, de l’expression vocale de satisfaction ainsi que de leurs contenus, notamment des thématiques mises en paroles tant dans les chants que dans les discours ou toute autre expression verbale. Ces modes d’expressions vocales funéraires et leurs contenus forment un système cohérent, dynamique, mis en forme et en acte par un processus d’accumulation agissant en tant que disposition de fabrication et de diffusion des émotions.

Quant à la 2^e partie, les chapitres III, IV, V, ils fourniront une description sonore d’une cérémonie type d’adulte accompli. Ils mettront en relief la manière dont s’enchaînent les différentes phases rituelles à travers le sonore : manifestations vocales du chagrin, les prises de paroles, des cris de joie, les différents répertoires de chants, le langage tambouriné et des bruits pertinents. Ces événements sonores : phases, séquences et épisodes annoncent le décès et participent aux hommages faits au défunt et font la fierté du lignage. La première phase est constituée par des annonces vocales, tambourinées et des prises de paroles. La deuxième phase annonce le décès au tambour de bois et déroule la grande veillée. La troisième phase se poursuit avec la célébration publique du décès.

Le chapitre VI se penchera sur les variantes cérémonielles. Les facteurs introduisant la variabilité sont : l’âge du défunt, le lignage, le sexe du défunt, la situation économique, sociale de la famille, la cause de la mort (accident, noyade, pendaison), l’appartenance religieuse, la qualité du défunt (albinos, jumeau, lépreux) et le lieu du décès. Ces facteurs sont de deux types : les facteurs de variabilité pertinents, déterminants, constitutifs du modèle, appartenant à l’univers traditionnel et influant de manière essentielle sur le déroulement des cérémonies. Les facteurs de variabilités non déterminants, non essentiels qui sont des greffes plus ou moins systématiques, ne s’imposant pas au rite funéraire lui-même. Toutes ces variantes cérémonielles ont des incidences sur la production et la diffusion sonore.

Les deux chapitres VII et VIII constituent la 3^e partie dédiée à l’analyse des moments clés sonores : langage tambouriné, polyrythmies et les chants funéraires en langues éton et ewondo, ainsi que des chants chrétiens. L’analyse musicale prendra en charge les paramètres musicaux internes sonores. Il s’agira d’interroger le langage musical mis en œuvre selon des critères de pertinence régissant les répertoires étudiés.

Le chapitre VII se penchera sur les différentes annonces tambourinées pour diffuser la nouvelle du décès au pays et aux ancêtres et les polyrythmies articulant à la fois la parole et la musique pour l'accompagnement de la danse et la transmission des messages. Elles mettent en relief les liens familiaux du défunt, l'organisation de la société selon les lignages et la manière de concevoir le temps dans la succession des événements. Chaque lignage possède son nom-deviser et ses formules d'*isáni*. La transcription et l'analyse de formules d'*isáni* représentatives des deux types « sans paroles » et « avec paroles » nous permettront d'en donner les désignations et les caractéristiques selon des catégories analytiques.

Le dernier chapitre (VIII) étudiera les chants funéraires traditionnels et les chants chrétiens en langue ewondo selon les paramètres suivants : échelle, période, forme responsoriale, distribution des énoncés selon les intervenants. Différentes thématiques seront abordées : la mort en général, les humains face à la mort et les défunts. Le chant dans les funérailles catholiques nous permettra de découvrir les formes liturgiques et musicales et la continuité de structure et de forme entre chants funéraires traditionnels et chants chrétiens en langue ewondo.

PREMIÈRE PARTIE :
OUTILS DE PRODUCTION SONORE

CHAPITRE I – OUTILS DE PRODUCTION SONORE FUNÉRAIRE

Introduction

L'organisation des cérémonies funéraires mobilise des instruments de musique anciens, des supports sonores modernes, des objets producteurs et diffuseurs de sons pertinents, dans leur diversité, leurs richesses et leurs variétés de timbres. La présence et l'utilisation de ces moyens dépendent souvent d'une intentionnalité partagée (Battesti 2013 : 181) entre participants. Ces objets qui ne sont pas toujours mis en œuvre ensemble respectent un certain agencement. Des bruits dont la diversité dépend du contexte funéraire émergent de l'environnement, créant une ambiance et un milieu sonores que nous allons décrire. Pour le moment, cependant, nous mettons de côté la voix malgré ses propriétés acoustiques, ses techniques vocales et le type d'émission auquel les techniques sont appliquées, et d'autres outils producteurs de bruits divers. À titre d'exemple, la présence bruyante et agressive des neveux utérins ou classificatoires (*bɔ̃ bɔ̃kál*), lors du décès de leur oncle maternel, sera traitée ultérieurement dans notre travail.

La présence et l'usage d'outils de production sonore dans les cérémonies funéraires correspondent à deux systèmes de production sonore dynamiques, complexes, en évolution continue. Ces systèmes s'emboîtent et se déroulent selon trois situations différentes : précoloniale, chrétienne catholique et contemporaine. Chacune d'elle, tout en gardant ses spécificités propres, intègre de manière cumulative les outils qui l'ont précédée, les réutilise en fonction de l'environnement sonore et de l'intentionnalité définie.

La première situation considérée comme la période précoloniale, avant 1884, année où le Cameroun devient protectorat allemand, est marquée par une certaine stabilité dans le système de production sonore funéraire. Deux instruments de musique sont caractéristiques de cette période : le tambour de bois et le hochet. Commencée avec l'évangélisation missionnaire en 1900, l'influence chrétienne catholique¹¹ connaîtra un tournant décisif en 1965, avec les

¹¹ Le pays éton est majoritairement catholique romain. Il existe une poignée de protestants à EligZogo près de la ville de Saa. Ces protestants sont une fondation des presbytériens américains du « Bord of foreign missions of the presbyterian church » devenue Église presbytérienne camerounaise. Leurs cantiques chrétiens sont en langue boulou. La plupart des Eton considèrent le protestantisme comme la religion des américains (*nɔ̃bɔ̃ àmèrikán*).

orientations du Concile Vatican II prônant l'utilisation des instruments de musique locaux dans la liturgie¹². Jusque-là, les objets sonores introduits par les missionnaires et utilisés dans les offices en pays de mission étaient l'harmonium et les cloches de facture occidentale. Progressivement, les instruments locaux, tambour de bois, xylophone, tambour à membrane, cloche double et hochet, prendront place dans les offices chrétiens.

La situation actuelle, commencée vers les années 2000, quant à elle, est caractérisée par l'emploi massif et conjugué des moyens de production sonore. Cette période, tout en intégrant des supports sonores nouveaux, fanfare, synthétiseurs, sifflets à roulette, chaîne musicale Hi-Fi, assume les instruments africains déjà évoqués et en ajoute d'autres, en les transformant du point de vue morphologique et acoustique, baguettes entrechoquées, xylophones d'église.

Nos descriptions s'inspirent entre autres de la classification d'Erich von Hornbostel et de Curt Sachs (1914), de celle de Geneviève Dournon (1996) et de la plus récente révision de la *MIMO, Musical instruments Museum Online* (2001). Nous y ajouterons des contributions d'autres auteurs. Notre travail sera guidé par un souci interdisciplinaire, regard croisé entre les données linguistiques, organologiques, religieuses et sociales.

1. La situation précoloniale

Pendant la période précoloniale, la production sonore funéraire chez les Eton était organisée autour de deux instruments emblématiques : le tambour de bois (*ɲkúl*) et le hochet (*ingáli*). Certains auteurs font mention d'autres instruments chez les populations voisines. Ainsi, Abéga (1987 : 16) parle de l'utilisation de grelots (*bingisà*) dans les cérémonies funéraires afin d'« éloigner des forces négatives » chez les Mengisa, voisins des Eton au Nord. Laburthe-Tolra (1985 : 196) évoque la présence des sifflets en bois (*mfang*) et d'un orchestre de cinq xylophones pendant la danse funéraire *ésani*, au moment des ordalies et des exécutions, chez les Bene (groupe Beti au Sud). Bien évidemment, il y a eu des circulations de musiques entre les Éton et leurs voisins Ewondo, Mvele, Basaa, Vuté, et bien d'autres. Toutefois, d'après

¹²La *Constitution Sacrosanctum Concilium* du Concile Vatican II promeut le travail d'inculturation en ces termes : « Puisque, dans certaines régions, surtout en pays de mission, on trouve des peuples possédant une tradition musicale propre qui tient une grande place dans leur vie religieuse et sociale, on accordera à cette musique l'estime qui lui est due et la place convenable, aussi bien en formant leur sens religieux qu'en adaptant le culte à leur génie », numéro 119. S'agissant des instruments de musique, l'orgue à tuyaux est considéré comme l'instrument par excellence de la liturgie qui permet d'élever les âmes vers Dieu. Les autres instruments seront admis si et seulement si leur usage est adapté au sacré, s'ils s'accordent à la dignité de l'église et favorisent l'édification des fidèles, *Sacrosanctum Concilium*, numéro 120. Cf. Régis Moreau, *Guide de lecture des textes du Concile Vatican II. Sacrosanctum Concilium 1963*, Perpignan, Artège, 2012, p. 226-227.

les sources écrites disponibles et les témoignages de nos informateurs, il n'est pas certain que les instruments que mentionnent ces auteurs aient été utilisés chez les Eton à la période précoloniale. C'est pourquoi nous les laissons de côté en centrant notre description sur les éléments essentiels de l'*instrumentarium* funéraire éton de cette époque.

- Les tambours de bois (mìḡkúl)

Le tambour de bois, *ḡkúl* (pl. *mìḡkúl*) est un idiophone solide à corps vibrant de forme cylindrique (Dournon 1996 : 113). La caisse de résonance appelée « tronc du tambour » (*ḡkùḡḡkúl*) est faite d'un bloc de bois, plus long que large, sectionné et soigneusement évidé. Le creusage est une opération minutieuse, faite par un « sculpteur » (*m̀m̀m̀ m̀ḡkúl*) à la fin de laquelle on obtient un tambour présentant une fente longitudinale sur sa face supérieure et sur presque toute sa longueur. La fente est formée de deux lèvres d'épaisseur inégale, écartées l'une de l'autre de cinq à six centimètres. Cet écartement est appelé, « la bouche du tambour » (*à̀ǹḡḡkúl*). La lèvre la plus fine, celle qui donne un son aigu et qui est située le plus proche du joueur, est appelée « la lèvre d'en bas » (*ijá à̀ǹḡ á ↓sí*). La lèvre la plus épaisse, qui donne un son grave et qui est située plus loin du joueur, est appelée, « la lèvre d'en haut » (*ijá à̀ǹḡ á ↓ dób*) (S. C. Abéga 1987 : 16). On désigne aussi la lèvre du son aigu, plus près du joueur, par le terme « enfant » (*mwán*), par opposition à la lèvre produisant le son grave qui est la « mère » (*ná*). Comme dans beaucoup de cultures africaines, le son grave est associé à la mère et la métaphore repose sur la taille, l'« enfant » doit être protégé, en restant sous le ventre (*è̀b̀m̀ á sí*) de sa mère.

Chaque lèvre possède en son milieu une langue médiane (*ò̀t̀m̀ḡkúl*), large de cinq à dix centimètres, qui s'avance comme une saillie entre les deux lèvres. Les deux langues ne sont distantes que de quelques millimètres. Cet espace est nommé « ride du tambour » (*ò̀t̀d̀ḡkúl*). C'est la lèvre du son le plus bas, situé plus loin du joueur, qui porte la langue la plus longue. Les langues servent au sculpteur afin de réguler la qualité de la sonorité du tambour : si l'intervalle entre les deux tons est jugé trop petit, il amincit la langue de « l'enfant ». S'il est trop grand, il amincit la langue de la mère. En cas de cassure d'une des langues, il suffit d'amincir un peu plus la paroi ou la lèvre du côté « maternel ».

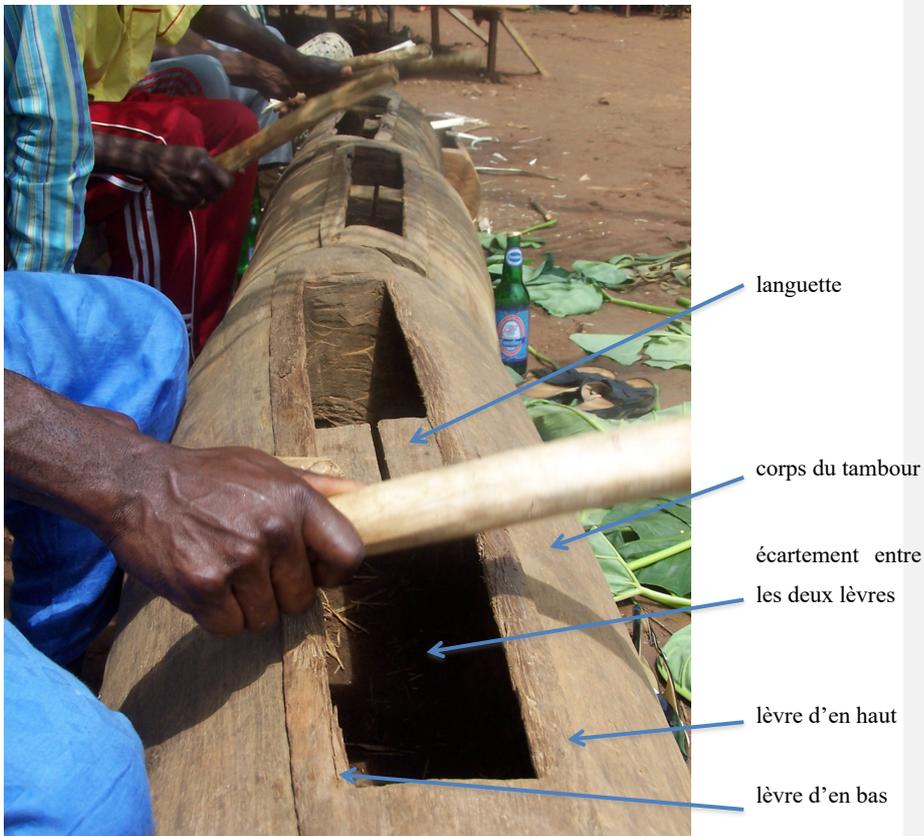


Figure 3 : tambours de bois (cliché S. Fürniss)

Les tambours de bois sont de tailles diverses. Un tambour mesure en moyenne, un mètre de long. Il est au minimum long de cinquante centimètres et au maximum de deux mètres. En largeur, il est de cinquante centimètres au minimum et de deux mètres trente centimètres environ au maximum. Le diamètre le plus grand peut atteindre un mètre, mais il est couramment de l'ordre de vingt-quatre à quarante centimètres. En général, les tambours de bois sont conservés à l'abri des intempéries dans la véranda de la maison de leur propriétaire.

Les fabricants recherchent des bois durs aux qualités acoustiques avérées. Chez les Eton, trois espèces d'arbres au bois dur sont employées : le *mmèl* encore appelé *báhá* ou Padouk (*Pterocarpussoyauxii*, Moracée), l'*ibai* (*Pentaclethramacrophylla*, Mimosacée) et l'*àbàn* (*Chlorophoraexcelsa*), Iroko.

Les deux baguettes de frappe dites « les jumeaux du tambour » (*mĩnyáz mí ĩkũl*). Les plus fréquemment utilisées, qui ont un côté plus plat et un côté plus arrondi, sont des sections de nervure du feuillage du palmier raphia, *zàm* (*Raphia vinifera* de la famille des Arécacées). Le côté le plus plat est frappé contre le tambour. D'autres baguettes de diamètre circulaire sont obtenues à partir du bois tendre et léger du Parasolier (*èséŋ Musangasmithii*), pour ne pas abîmer les lèvres.



Figure 4 : les deux baguettes de frappe (cliché S. Fűrniiss)

Les tambours de bois sont généralement posés horizontalement à même le sol. Le tambourineur s'assoit sur une chaise, un tabouret ou un banc à hauteur du tambour, du côté du flanc donnant un son aigu, de sorte que les deux mains puissent facilement frapper les lèvres. Si le tambour est grand, le tambourineur se tient debout.

Le *ĩkũl* produit deux sons de hauteurs relatives, bas et haut dont l'intervalle est très variable. Ces deux hauteurs correspondent aux deux tons utilisés dans la langue éton¹³. La portée du son du tambour de bois varie selon la dimension, l'heure de la journée (il porte deux à quatre fois la nuit) et les conditions atmosphériques (Arom et Cloarec-Heiss 1976 : 23).

¹³ Comme on verra dans la musique de divertissement, ou encore lorsque le tambourineur réfléchit sur les énoncés à jouer, on emploie un troisième son, de hauteur moyenne, émis sur le bord du tambour, de bois. Son timbre est plus sec que celui des autres sons.

Chez les Éton, beaucoup estiment qu'une meilleure résonance n'est pas seulement obtenue par une bonne facture de l'instrument, mais aussi par un bref rituel de consécration appelé « l'assaisonnement du tambour de bois » (*icid ñkúl*). Cette même image d'assaisonnement est aussi souvent utilisée par les joueurs pour parler d'un jeu de tambour apprécié. Le rite de consécration s'accomplit lorsque le tambour est terminé et avant que le propriétaire n'en prenne possession. À ce moment, soit le fabricant égorge un coq et asperge le tambour de bois de son sang, soit il ouvre un litre de vin rouge et en asperge le tambour. Dans ces deux cas, le geste s'accompagne des paroles suivantes : « Que tu résonnes toujours plus loin, plus loin et toujours plus loin » (*ò kólógò á dób, vè á dób, vè á dób*). Ce n'est qu'après ces paroles qu'on « goûte » le tambour (*i kégé ñkúl*) pour voir s'il résonne bien. Le fabricant présente officiellement le son du tambour et le fait jouer à un autre joueur invité. Au terme du rite, la viande du coq sera cuite et partagée entre tous les participants. Il en sera de même avec le reste du vin rouge.



Figure 5 : Simon Onguene, maître tambourinaire

Le *ɲkúl* est un instrument employé à la fois comme support de communication et pour l'accompagnement musical. Il reçoit différents noms selon le contexte d'utilisation et le contenu du message. Ainsi, il ne s'agit pas de plusieurs sortes d'instruments dans l'énumération qui va suivre, mais d'un seul et même instrument destiné à des usages variés impliquant à chaque fois un répertoire spécifique joué par plusieurs instruments. En orchestre, le *ɲkúlmásin* sert à activer les lutteurs et le *ɲkúl ébóg* à accompagner les danses. Lorsque les tambours de bois accompagnent les lutteurs et les danseurs, il y a interaction entre les joueurs de tambours et les acteurs. Les tambours les interpellent et les encouragent sur la piste.

Dans son usage individuel, le *ɲkúl bányàdà* notifie le décès d'un membre du lignage, « convoque pour une situation de détresse », signifie que le pays est en danger ou en situation de guerre. Le *ɲkúl ékòŋ* invite tout le peuple à se saisir de la lance. Le *ɲkúl* communique également les nouvelles de la vie quotidienne. Le *ɲkúl ngómnd* adresse aux populations les messages des autorités publiques, le *ɲkúl dóktén* et *ɲkúl ngógəlān* invite à la catéchèse et à la prière. Le *ɲkúl mājòg* invite les voisins à venir partager un verre de vin de palme.

Le langage tambouriné, comme système de substitution de la musique à la parole qui opère une transposition du langage parlé sur les tambours à fente, existe chez les Eton. L'utilisation du tambour de bois conserve une certaine ressemblance avec la langue naturelle par les tons et le rythme dénonciation. En situation de décès, le tambour de bois remplit les deux fonctions signalées plus haut : d'un côté comme instrument solitaire, il transmet des messages et de l'autre, il sert d'accompagnement musical.

Lorsque dans un village une personne agonise, le tambourinaire joue le *ɲkúlmádúgí* pour informer tout le village. La pratique n'a pas complètement disparu, mais se raréfie. Et au constat du décès, à l'adresse des humains, retentit le *ɲkúl áwú* comme la première annonce du décès ou encore le *ɲkúl bányà*, la convocation de l'entourage en cas de détresse, par une de ces formules : « Je suis tout seul » (*mə̀nə̀ ìtátámá*). Le deuxième message, adressé aux ancêtres, est l'*ikúd áwú*, point culminant de la cérémonie funéraire, est joué la veille de la cérémonie publique, à la grande veillée, en plein cœur de la nuit. Ainsi, le tambourinaire, demande aux ancêtres de venir chercher le défunt par ces termes, « le voilà qui arrive » (*nə̀ á zú.nólə̀*). Un proverbe éton illustre également l'usage du tambour de bois chez les ancêtres. « Quand les tambours des défunts t'appellent, personne d'autre ne peut y aller sauf toi-même » (*miɲkúl bákón mí lɔ́jò wə̀, mòd mpábə̀ tə̀ kə̀, və̀ wə̀mən*). La mort n'accepte pas de procuration (cf. Tsala 1958 : 178).

Après l'*ikúd áwú*, l'orchestre de tambour de bois joue pour la première fois l'*isáni* : formules polyrythmiques sous-tendant une danse funéraire portant le même nom à l'occasion des cérémonies funéraires d'une personne accomplie. Cet *isáni* de la grande veillée n'est pas

dansé. Celui du lendemain, jour de la célébration publique du décès, mené par un descendant ou une descendante du défunt ou de la défunte, conduit les participants en file indienne selon un itinéraire bien défini.

C'est en pays éton que se rencontrent le plus de variations orchestrales et oratoires (Abéga 1987 : 116). La formation de base de l'orchestre *isáni* chez les Eton est de trois tambours. Ils sont disposés normalement près de la maison funèbre, l'un à côté de l'autre et par ordre de grandeur décroissant, de manière à former une ligne perpendiculaire avec la maison funèbre. La disposition peut changer en fonction de l'espace disponible.

Chaque *ɲkúl* a un nom et une fonction précise. Le *ɲǎ ɲkúl*, « mère tambour » ou l'*ikém i ɲkúl*, « crème tambour » est le plus grand. Sa résonance est grave. Il est toujours placé du côté de la route, de la piste ou du chemin d'accès à la maison funéraire. On ne doit pas le déplacer une fois que l'*isáni* a commencé. C'est sous le *ɲǎ ɲkúl* que la *ɲǎ minngá* « femme âgée » et officiante de certains rites coutumiers, ou le *ɲǎmódò à ñnám*, un « homme âgé », pétri d'expérience, capable de maîtriser les forces occultes, dépose un petit paquet, des feuilles ou un fruit (*itón dó*, variété d'aubergine aux fruits jaunes) pour que le deuil se passe sans grave incident, dans la paix, pour que les sorciers ne fassent pas de mal aux participants et pour que tout auteur de méfait soit « frappé » en retour. Ce rite s'appelle *ibán àwú*, « protection de la cérémonie funéraire ». Les joueurs de tambours, pour se protéger contre les attaques des sorciers, introduisent neuf petits cailloux dans le grand tambour et chaque joueur en met deux dans la poche de son pantalon.

Le tambour moyen encore appelé l'*itógni ɲkúl*, « le tambour qui suit » ou le *ngòni ɲkúl*, « la fille tambour » ou l'*indòm* ou encore le *zǎɲ i ɲkúl*, « le tambour du milieu » est le tambour moyen situé au milieu de l'orchestre. Le *mwǎn à ɲkúl*, « tambour fils » est un petit tambour. Sa sonorité est la plus aiguë. Il est toujours placé à l'autre extrémité de l'orchestre. C'est lui qui émet des énoncés linguistiques, c'est-à-dire transmet des messages. Il est l'instrument soliste initiant les changements de rythme. Dans les orchestres à quatre tambours, le « tambour sifflet » (*òlálóɲ ɲkúl*) est encore plus petit que le *mwǎn*. Il intervient dans les orchestres à quatre tambours. Il double les autres instruments à tour de rôle et apporte quelques ornements à leur jeu. Cet instrument est facultatif.

Chaque tambour de bois est joué à l'aide d'une paire de baguettes. Ces baguettes sont conservées dans le grand tambour pour les autres occasions. Celles qui sont coupées à l'occasion du décès par les tambourinaires sont abandonnées à la cour de la maison funéraire car, dit-on, on ne doit pas amener le deuil chez soi. Nous reviendrons sur l'*isáni* plus loin dans notre travail.

Qu'il suffise de remarquer que tout comme dans la lutte traditionnelle et la danse de divertissement évoquée plus haut, les tambours de bois dans la danse funéraire *isáni*, il existe une interaction entre les tambourineurs les danseurs et les autres participants. Les femmes, même si elles ne jouent pas du tambour, comprennent les messages joués et dansent.

Pour la célébration de deuil, le choix des instruments se fait par l'un des tambourinaires devant intervenir dans les cérémonies. Dans sa région d'intervention, le tambourinaire sait où trouver le bon tambour. Tous les tambours de bois qu'on retrouve dans les familles ne peuvent pas servir aux cérémonies funéraires. Au cas où le tambour familial est défectueux, le tambour de bois devant servir à l'*ikúd àwú* ou ceux de l'orchestre de l'*isáni* seront empruntés au voisinage moyennant une modique rémunération en monnaie ou en vivres. Pour l'emprunt d'un tambour ou des tambours, on ne parlera pas au village de « location » de tambour comme en français. Le propriétaire du tambour demandera qu'on lui « enlève la saleté des ongles », *á vâhà mbíd á ɔbyá*. Cette expression signifie plutôt « verser symboliquement une somme d'argent en échange d'un service ».

Le propriétaire de l'instrument proposera une rémunération conséquente. Pour un *ikúdàwú*, à titre d'exemple, la famille débourse entre cinq et dix mille CFA. Généralement pour une intervention pour la grande veillée et la cérémonie publique du lendemain, le devis présenté par des maîtres tambourinaires¹⁴ comprend vingt litres de vin de palme, deux casiers de bière, six briques de vin rouge d'un litre, deux paquets de cigarettes, de la nourriture et des frais de transport. La somme totale s'élève environ à 32 600 CFA. La proposition des tambourinaires n'est pas ferme et reste discutable. Pour les familles très pauvres ne pouvant pas payer le prix d'un *isáni*, la solidarité lignagère prend le relais à ce moment-là. La prestation des tambourinaires sera prise en charge par un membre du lignage ou bien par les participations des tontines et des amis.

- Les hochets (bingàli)

Le hochet, *ingàli*, est un idiophone composé d'un réceptacle (*ndóg*) en vannerie, dans lequel est enfermée de la grenaille, notamment des « graines de Courge d'éléphants » *mbó ɔjgwán í zóg* (*Telfaira occidentalis*, Cucurbitacée) ou encore des capsules en métal de bouteilles de boissons industrielles. L'instrument est autonome, mobile et matériellement transportable. Chez les Eton, il existe deux types de hochets selon leurs formes : le hochet piriforme avec

¹⁴ Nous utilisons les termes du négociateur à l'occasion des cérémonies funéraires de mon père en mai 2011 dans le village NkolEdouma à 42 km de Yaoundé.

manche et le hochet en forme de panier tressé avec une ou deux anses. Ils sont construits en lamelles de bambou de raphia (*zàm*), de rotin (*hnhóh*), ou de fibres synthétiques de récupération.



Figure 6 : de gauche à droite, hochet à une anse, hochet à deux anses, hochet piriforme

Le hochet piriforme est constitué d'un réceptacle en lamelles de bambou de raphia tressées et d'une tige pleine de bambou droit. Le corps du réceptacle varie de dix à quinze centimètres de diamètre. La tige en bambou servant de manche entouré de vannerie, traverse le réceptacle de l'intérieur, jusqu'à son extrémité supérieure, pour donner de la solidité à l'instrument. Quant au hochet en forme de panier tressé avec une ou deux anses, il est constitué d'un fond circulaire en métal, en peau d'animal ou en écorce d'arbre et d'un réceptacle tressé en forme de panier. La facture de l'instrument est identique à l'exception de la finition des montants regroupés latéralement qui sont soit repliés individuellement vers le bas (deux anses), soit se rejoignent au-dessus du sommet (une anse). Ces deux anses facilitent la prise de l'instrument et permettent de le fixer à l'aide d'une corde à la cheville ou aux hanches d'une danseuse.

Le son provient du secouement du hochet qui fait frapper la grenaille contre le fond. Les sonorités d'un hochet varient en fonction à la fois de la matière du réceptacle et des corpuscules qu'il contient. Les sons seront sourds lorsque le fond du réceptacle est en peau d'animal ou en écorce d'arbre et la grenaille en graines. Le fond du réceptacle en fer et les capsules des boissons industrielles produiront des sons secs et plus clairs.

Le hochet est fabriqué et vendu par un vannier de la communauté exerçant d'autres activités. Il le propose comme marchand ambulant dans les villages et les marchés. L'*ihgàli* est l'instrument le plus ordinaire. Il est essentiellement l'instrument d'accompagnement du chant.

Chaque femme doit avoir son instrument à la maison qu'elle amènera aux rassemblements : cérémonies de fête ou de deuil. D'où ce dicton étonnant : « la femme adulte doit toujours posséder son hochet », *nǎ mǐnngá à nǎ tǎ bǒgbó á ndá tǎ èè ìngàli*.

Pendant leurs déplacements à pied ou encore en mini bus pour la grande veillée funéraire, les femmes du village et des tontines accompagnent leurs chants par les hochets. Arrivées au lieu des cérémonies, elles se rassemblent d'abord sur le sentier donnant sur la maison mortuaire et forment une file. La meneuse, hochet à la main, entonne le chant d'arrivée, « nous sommes déjà arrivées » (*bǐ mànyǎ sǎ*). Les autres femmes, munies de leurs hochets, se dirigent vers la maison mortuaire pour chanter autour du corps exposé. Leur intervention durera une quinzaine de minutes. Plusieurs groupes de femmes se succéderont dans la maison. Entre temps, elles occupent les places que la famille endeuillée leur indique. C'est là qu'elles passeront toute la veillée. Ces groupes reviendront après l'*ikudawú*, annonce tambourinée se jouant vers minuit, pour chanter et danser.

Les hochets marquent la pulsation et jouent des rythmes. Lorsque le chant est accompagné de plusieurs hochets, l'un d'entre eux mène le jeu. La joueuse donne la pulsation lors de l'exécution de la pièce musicale et indique le bon moment pour accélérer ou au contraire réduire la vitesse du chant. Le jeu du hochet sert d'introduction au chant et indique le début de la danse. Il retrouve aussi un chant qui a commencé pour en fixer le tempo. Le tambour de bois et le hochet sont deux idiophones rythmiques constituant l'instrumentarium de la période précoloniale. Leur mise en vibration se fait par frappement et secouement. Il y a d'un côté, les sonorités graves et aiguës du tambour, et de l'autre, les sourdes, sèches et claires du hochet. Le système sonore obtenu se caractérise par la prédominance du bois, de la vannerie en rotin et en raphia, matériau prélevé de la forêt pour la fabrication des instruments. L'utilisation de ces matériaux, en contexte de jeu, est enrichie, par des effets d'intensité, de volume, de timbres, de dynamique et de propagation dans l'espace funéraire.

Le hochet accompagne les chants. Ses sonorités sont un réconfort pour la famille endeuillée. Les femmes, du berceau jusqu'à la tombe, accompagnent les humains par leurs chants. Les berceuses servent ainsi à cajoler l'enfant et à l'amener à s'endormir (*ipóblò mǎngǎ*). À la mort, les femmes chantent des berceuses d'un autre type, « berceuse du mort » (*ipóblò òmim*), pour accompagner le défunt dans son passage de ce monde à l'au-delà. Le jeu du hochet joue également le rôle de signal sonore, indique la présence des femmes et constitue un message à l'adresse des endeuillés, de venir accueillir les participantes. Le hochet est enfin l'instrument de la force, de l'efficacité féminine. Les femmes venant aux obsèques apportent non seulement les hochets mais aussi de l'argent et des vivres contribuant à la réussite des cérémonies. La

force issue des sonorités du hochet complète celles du tambour instrument masculin : force des frappes, rythme d'énonciation des phrases et des polyrythmies.

En réalité, les deux instruments forment un système cohérent, articulant les humains dans un triple rapport au monde, aux autres Hommes et aux ancêtres.

2. L'influence catholique

L'arrivée des missionnaires chrétiens élargit l'univers sonore avec l'introduction de l'harmonium, des cloches et des clochettes. Les deux outils de production sonore sont placés à l'intérieur de l'église, l'un occupant le chœur et l'autre le clocher.

- *La cloche* (èbàḡḡ)

La cloche (sg. *èbàḡḡ*, pl. *màbàḡḡ*) est un idiophone à corps solide vibrant en métal. Sa forme est un cône métallique arrondi creux, ouvert et évasé, d'une seule pièce qui résonne à l'aide du battant intérieur dont il est muni.



Figure 7 : cloches de la mission catholique de Mvolyé à Yaoundé

Les qualités sonores d'une cloche dépendent de ses dimensions, de son épaisseur, de la composition de son métal et de la manière dont elle a été coulée (Paluel-Marmont, 1953 : 76). Bien que l'airain, alliage de bronze, constitué d'étain et de cuivre, demeure la matière privilégiée pour la fabrication des cloches, d'autres matériaux, moins sonores peuvent être utilisés (fer, fonte ou acier) par le saintier ou fondeur. Ces différents métaux aux qualités

sonores satisfaisantes, tant en portée qu'en durée de vibration, résistent à l'oxydation et aux frappes fortes et répétitives du battant sur le corps de la cloche. Il est admis dans l'Église catholique que la matière sonore utilisée dans la fabrication des cloches et carillons d'église est au service de la vie spirituelle et de la foi (Rama, 1993 : 17).

La cloche fait entendre plusieurs sons. Sous le choc du battant interne, elle émet un ensemble d'harmoniques. L'harmonique dominante s'appelle la fondamentale. Elle est recouverte par d'autres appelées partielles. Le timbre est constitué par l'ensemble plus ou moins harmonieux entre la fondamentale et les sons concomitants. Il est essentiellement composé de cinq harmoniques : la fondamentale, la tierce, la quinte, l'octave aiguë et l'octave grave (Huglo, 1976 : 222).

Les cloches, petites et grandes serviront de signal sonore, l'un des rôles dévolus au tambour de bois dans la vie lignagère. On trouve des cloches, pour appeler à l'entrée des maisons religieuses : presbytères, couvents, noviciats ; dans des maisons privées pour appeler aux repas, à table pour appeler le service. La vie dans les écoles catholiques est rythmée au son des cloches. Là où les cloches n'existent pas ou bien elles sont fêlées, elles sont remplacées par les jantes de véhicules. Leur mise en vibration n'est pas spéciale. Il suffit d'une barre de fer frappée sur la jante sans technique spéciale.

Chaque cloche d'église, à sa consécration officielle, reçoit un nom de baptême. Les cloches établissent le lien direct entre ciel et terre, l'homme et Dieu. Les cloches sonnent à l'annonce du décès d'un ecclésiastique ou du chef de l'État. Dans les étapes où est prévue la station à l'église, les grandes cloches tintent non seulement pendant la messe à la consécration mais aussi à l'accueil et à la sortie de la dépouille mortelle. Pendant la procession vers le cimetière et la mise en terre, les cloches résonnent par intervalles intermittents. Par ailleurs, pour ces missionnaires, il n'y avait pas de liturgie véritable qui ne soit ponctuée du son des cloches et de l'harmonium. N'était-il pas courant d'entendre les fidèles interpréter le son des cloches invitant à la messe dominicale : « Satan, sors, va-t'en, Jésus va bientôt venir » (*Satan, páam, kèní, Yesus à nkún 'á yì só*). Il est aussi admis dans le christianisme que le son des cloches éloigne les mauvais esprits.

- La clochette (mɔ́ ébàhó)

Il existait une petite cloche en milieu beti en général, certainement connue et utilisée chez les Éton. Son nom *ébàhó*, « cloche » désigne encore aujourd'hui la cloche d'importation chrétienne. Elle est l'œuvre des forgerons utilisant la technique donnant de petites cloches légères. Cette clochette locale était utilisée dans les rites traditionnels (cf. Rama, 1993 : 25)¹⁵.



Figure 8 : une petite cloche beti (d'après Zenker)

Par ailleurs, des clochettes sont fabriquées en matières diverses : argent, laiton ou tombac (alliage de cuivre et de zinc). Les clochettes liturgiques, en bronze, cuivre ou argent, servent pendant la messe à appeler l'attention des fidèles, pendant le sanctus et l'élévation du pain et du vin. Elles sont tenues par les servants d'autel. Pour les missionnaires alsaciens de la Congrégation des Pères du Saint-Esprit qui fondèrent les missions catholiques dans la Lékié, l'évangélisation était inséparable de la construction des édifices chrétiens dotés des cloches, punctuant la vie ordinaire et rythmant les offices¹⁶.

**Figure 9 :
clochettes
liturgiques
et jante de
voiture
servant de
cloche
d'une église**

¹⁵ Cependant, certains fondeurs d'art en bronze au pays bamoun, à l'Ouest Cameroun, réalisent par la technique du moulage, des clochettes utilisées dans certaines églises chrétiennes du pays éton.

¹⁶ Dates de fondation des missions catholiques en pays éton : Efo, 1926, Nlong, 1926, NkolMebanga, 1935, Tala, 1940.



- L'harmonium (ingòmí)

L'harmonium (*ingòmí*) est un aérophone à clavier. L'étendue du clavier est de cinq octaves+une quinte fa-do. Dans les pays de mission, les missionnaires introduisent pour le culte catholique l'harmonium à pédale et les cloches (Concile Vatican II, S. C. n° 120 : 1963). L'Église latine considère l'orgue à tuyaux comme l'instrument traditionnel dont le son est censé ajouter de l'éclat aux cérémonies ecclésiastiques et élève les âmes vers Dieu. L'harmonium remplace l'orgue dont le coût, le transport et l'entretien en pays de mission sont onéreux. Au départ, seuls les meilleurs élèves des petits et grands séminaires pouvaient jouer de l'instrument. Plus tard, l'enseignement de l'harmonium a été ouvert aux personnes manifestant quelques aptitudes pour le jeu de l'instrument. Il servait à accompagner les chants grégoriens, les cantiques religieux en langues allemande, française et ewondo. L'instrument restait dans l'église où se célébraient les obsèques des chrétiens. Aujourd'hui, l'harmonium n'est plus utilisé. Il est remplacé par des synthétiseurs.

Figure 10 : un harmonium du village de Mothern en Alsace



Avec l'influence chrétienne, l'environnement sonore est élargi, permettant le déplacement du curseur vers la « mélodisation ». Les cloches et l'harmonium se substituent au tambour de bois et au hochet créant ainsi un nouveau système sonore. Le système ancien précolonial n'est pourtant pas détruit. Le tambour de bois et le hochet d'une part, les cloches et l'harmonium d'autre part forment deux couches sonores juxtaposées, coexistant à la même époque.

Au lendemain de Vatican II, théologiens et pasteurs parlèrent d'*aggiornamento* (renouvellement de l'église) et d'inculturation. La musique liturgique, en étant au service du culte divin, devait intégrer les sonorités d'autres cultures. Les instruments, tout en continuant à assumer leurs fonctions dans leurs milieux culturels d'origine, furent intégrés dans les offices chrétiens. Un nouveau système sonore funéraire se mit en place, constitué de deux instruments principaux, l'un mélodico-rythmique, le xylophone d'église et l'autre rythmique, le tambour à membrane. Les autres instruments essentiellement percussifs : baguettes entrechoquées, racleurs, cloches doubles, viendront ajouter du rythme et du volume dans leurs variétés de timbres.

- Les xylophones d'église (*mànjáñ mǎ cwáz*)

L'expression vernaculaire populaire pour désigner le xylophone d'église est *mànjáñmǎ cwás*, littéralement, « xylophones de la messe ». Le xylophone traditionnel à résonateurs multiples ou « xylophones du pays » (*mànjáñmǎ nnám*) est joué dans le cadre du divertissement. Il est constitué d'un clavier et de résonateurs fixés à un cadre de bois. Aux extrémités du cadre est attaché un arc, fait d'une forte branche courbée que le musicien place sur son abdomen et une corde qu'il fait passer autour de ses épaules d'où le nom *étonkèli á ngùrà*, littéralement, « suspendu sur le bas-ventre ». Ce sont ces différences morphologiques qui le distinguent du xylophone d'église (*mànjáñmǎ cwás*).

Le xylophone d'église est constitué d'un clavier et de résonateurs multiples fixés à un cadre en bois trapézoïdal. Ce cadre beaucoup plus large du côté des sons graves et rétréci du côté des sons plus aigus est enveloppé d'une fine éponge et d'un tissu léger pour adoucir le son lors de la percussion des lames de bois. Les lames des instruments sont percées à l'une des extrémités et ligaturées perpendiculairement aux deux traverses parallèles du cadre rectangulaire avec des cordes en fibres synthétiques. Elles sont posées l'une à côté de l'autre. Sous chaque lame de bois est fixé un résonateur enalebasse ajusté aux dimensions de celle-ci. Les plus grossesalebasses sont sous les lames graves et les plus petites sous les lames aiguës. Sur le côté du résonateur est percé un petit orifice, couvert d'une fine membrane jouant le rôle de mirliton. Les lames de bois et les résonateurs sont encastrés dans une caisse en bois déroulé¹⁷ dont la base est prolongée de quatre supports en bois servant à maintenir l'instrument en équilibre et en position de jeu sur le sol. Le clavier, posé à distance d'une longueur de bras replié est joué par le musicien assis sur un tabouret. Les lames de bois sont frappées avec deux mailloches constituées de deux baguettes en bois dur dont les extrémités sont enroulées d'un morceau d'éponge fine attachée par une ficelle en caoutchouc.

Les lames de bois sont tirées d'un bois rouge très sonore de nature appelé en éton *mǎmèl* ou *báhà*, le padouk. Le terme *mànjáñ* peut désigner à la fois un seul instrument ou encore l'orchestre constitué de plusieurs instruments. Chaque lame est appelée *ànjáñ* en éton. Un instrument et l'ensemble des quatre ou cinq instruments de l'orchestre prennent le nom *mànjáñ*. Chaque instrument pouvant être désigné par *ikò mànjáñ* porte un nom en fonction de son rôle. Le nombre de lames varie selon l'instrument. Les fabricants et les joueurs de xylophones ont donné des noms en éton aux différents instruments et des équivalents en français : *indúm*,

¹⁷ Le bois déroulé est communément appelé « contreplaqué » au Cameroun.

« basse », 8 lames, une octave ; *ñcáy*, « contre basse », 10 ou 12 lames, une octave+une seconde ou une quarte ; *àkùdà òmbég bã*, « deuxième accompagnement », 16 lames, deux octaves ; *ñàñcáy*, « grand solo », 18 lames, une octave+une seconde ; *òmbág*, « premier accompagnement », 12 ou 13 lames, une octave+une quarte ou une quinte ; *kwàwòrò*, « solo », 20 lames, deux octaves+une quarte. Ces noms d'instruments chrétiens sont empruntés des désignations d'instruments traditionnels. Des dessins, des écritures ou des motifs en vannerie figurent sur la façade avant de l'instrument : « Chorale de la paroisse Notre Dame de la Forêt », etc. Les xylophones sont installés à l'intérieur de l'église près du chœur, à une place fixe. À l'occasion d'un décès ou d'un office à l'extérieur, ils sont transportés grâce à deux poignées en fer fixées sur chacun des deux côtés de l'instrument.

Les xylophones sont conservés dans les lieux de culte. Ils sont accordés au moins une fois par an par le fabricant. Celui-ci change les lames et les calebasses cassées et ajuste chaque lame à sa calebasse en taillant dans les lames de bois. La plupart des fabricants de xylophones utilisent un petit synthétiseur électronique comme référence diatonique acoustique. Les gammes de Ré majeur et de Do majeur sont les plus utilisées selon les principaux fabricants rencontrés dans leurs ateliers de la mission catholique d'Etoudi à Yaoundé.

Chaque chorale paroissiale possède deux orchestres de xylophones : un orchestre servant à animer les célébrations dans l'église et un autre pour les déplacements à l'extérieur : veillées funéraires, concerts et fêtes. Un groupe de musiciens est toujours lié à la chorale. Des statuts et règlements intérieurs régissent leur fonctionnement. Pour l'animation des veillées ou des cultes d'enterrement, l'on s'adresse à la paroisse ou directement aux responsables des chorales qui vous fixent le coût de leur prestation. Parfois, la compensation des joueurs d'instruments est négociée et payée à part. Elle est revue à la baisse selon les relations du défunt, d'un membre de la chorale ou d'un proche avec la chorale ou la paroisse. Leur rôle est important dans l'animation des cérémonies funéraires. Les orchestres de xylophones d'église interviennent à chaque étape des cérémonies funéraires où sont programmés les offices et la prière. Plus précisément, ils jouent lors du passage à l'église après la levée de corps, lors de la messe de la grande veillée et celle de l'enterrement. Les xylophones une fois installés devant la maison funéraire servent aussi à l'animation après l'*ikùd àwú*. À ce moment, les musiciens puisent dans un répertoire mêlant chants liturgiques, religieux et traditionnels. Les *mànjáy* dans cette étape accompagnent aussi la danse.

Les premiers orchestres de xylophones liturgiques, en plus des xylophones, comprenaient un tambour de bois (*ñkúíl*), un tambour à membrane (*m̀may*), de la cloche double

(*ɲkəɲ*), des hochets (*bingàli*) et une harpe-cithare (*mbéd*). Aujourd'hui, la cloche double se raréfie et aucun orchestre ne possède une harpe-cithare.



Figure 11 : xylophones liturgiques (cliché S. Fűrnis)
- Le tambour à membrane (*m̄may*)

Le tambour à membrane (*m̄may*) appartient à la famille des membranophones. Il est constitué d'un tronçon d'arbre de bois évidé, « tronc du tambour à membrane » (*ɲkùḡm̄m̄ây*) corps de résonance de forme cylindrique percé sur toute la longueur et recouvert sur l'extrémité supérieure, la « bouche » (*ànùɲ*), d'une « peau » (*ikòb*) de chèvre ou d'antilope bien séchée. Le système d'attache de la membrane et de la caisse de résonance combine à la fois l'utilisation des chevilles de bois et le laçage de la membrane avec des cordes en fibres végétales ou matière synthétique. La membrane est tendue par trois ou quatre chevilles (*mbāg*). Le réglage de la sonorité de l'instrument s'obtient en fonction de la tension effectuée sur la membrane en lâchant et en tirant sur la « corde » en rotin ou matière synthétique (*ɲkwāl*) enroulée sur l'extrémité supérieure du tambour, la « couronne » (*ikádǵí*). L'accordage est réalisé par la tension de la membrane par réchauffement et en serrant les cordes et en frappant sur les chevilles. L'extrémité inférieure reste ouverte et se termine par un socle constitué par trois courtes saillies (*màkòl*, « les pieds »). Le tambour à membrane peut mesurer jusqu'à deux mètres de longueur

et cinquante centimètres de diamètre. Le tambour à membrane est réalisé par le même artisan fabriquant aussi les tambours de bois. Il achète la peau chez un tanneur, prélève les cordes dans la forêt ou bien les achète au marché local et assure le montage définitif de l'instrument.

La position de jeu du tambour à membrane est verticale. Sa mise en vibration se fait par percussion directe du tambourinaire debout, les jambes légèrement écartées. Il frappe la membrane soit avec les deux mains ou encore avec une main, l'autre main jouant avec une mailloche. Cette dernière est une baguette de bois dont l'extrémité est enroulée par une boule de caoutchouc. En contexte de divertissement, le joueur tient l'instrument en oblique entre les genoux, le bord du socle reposant sur le sol. Il arrive que le tambour glisse, et il est alors remis en place par le joueur.

Le timbre de l'instrument varie selon que l'on joue en plein milieu de la peau, ou près des bords de la membrane, selon que le joueur utilise la paume de la main, les doigts ou la mailloche. Le tambour de bois atteint deux mètres de longueur et cinquante centimètres de diamètre. Il est habituellement conservé au sec et à l'abri dans la maison.

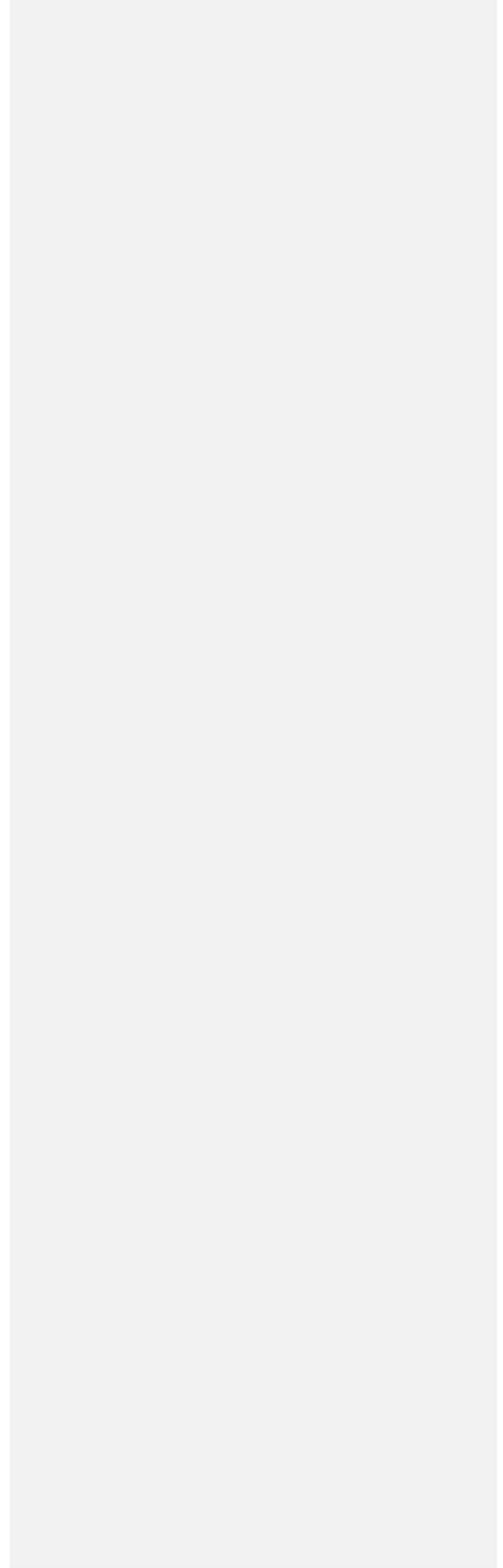
Le tambour à membrane est utilisé comme instrument accompagnant les orchestres de tambour de bois ou de xylophones, *mànjáŋ* à l'occasion de diverses cérémonies. Il ne transmet pas de message comme le *ŋkúl* mais il est un instrument du rythme. Les cinquantenaires se souviennent de l'orchestre de trois tambours à membrane (*mimmay*) animant par des polyrythmies la danse de divertissement éton *iwàŋŋ* et *jàmà* lors des soirées récréatives.

Le tambour à membrane accompagne aussi les orchestres de xylophones d'église. Il est le premier instrument à avoir été intégré à l'Église catholique. Son rôle est d'accompagner les chants. Il ne joue plus le rôle de soliste qu'il avait dans la musique traditionnelle. Mais comment apprécier ce passage de la musique de divertissement à la musique d'église ?

Ceci est évidemment un élément nouveau que le christianisme a apporté pour modifier ainsi le comportement naturel et traditionnel du *m̀maybeti*. Dans la musique traditionnelle, le *m̀may* garde toute son autonomie en matière de rythme au cours des cérémonies de danses. Si un chant survient, il doit s'improviser au rythme du *m̀may*. Mais dans la liturgie chrétienne, les rôles sont inversés : le chant est déjà composé et le *m̀may* n'a plus qu'à adapter son rythme (Mba 1981 : 178-179).

À l'époque précoloniale, le tambour de bois et le tambour à membrane étaient considérés comme des instruments exclusivement masculins. Aujourd'hui, les femmes en jouent, uniquement dans le cadre de la musique d'église.

Figure 12 : tambour à membrane



- *Le racleur (òjòη)*

L'*òjòη* est un instrument de rythme de la famille des idiophones. Il est constitué d'une section de bambou de Chine ou de raphia d'environ soixante centimètres de long et six centimètres de large, dont la paroi est striée. Le son s'obtient par raclement de la surface striée avec un objet : bout de bois ou de fer. Son timbre est sourd et sec. L'instrument est facilement transportable et ne demande pas d'être entretenu. Il est généralement joué par une femme faisant partie de l'orchestre d'église. La musicienne joue habituellement debout, en tenant l'instrument en position droite, l'une des deux extrémités dans sa main gauche, le corps du bambou appuyé sur l'épaule gauche. La main droite munie de la baguette frotte la surface striée du bambou.



Figure 13 : un racleur en bambou

L'instrumentiste chante et danse en même temps. Le racleur avec xylophones, tambour à membrane et hochets accompagne le chant et la danse pendant les offices funéraires catholiques. Dans son jeu, il double les hochets ou joue des rythmes particuliers.

- *La cloche double (ηkón)*

La cloche double, *ηkón*, est un idiophone en fer, constitué de deux battants de forme allongée cylindrique, symétriques, soudés, creux et ouverts, réunis par une anse en fer nu ou enroulé en vannerie tissée de rotin, servant de poignée. Le métal utilisé est le fer. La fabrication est faite par un forgeron. L'instrument est portable et mesure environ cinquante centimètres de longueur sans la poignée.



**Figure 14 : une cloche double
(cliché S. Fürniss)**

La cloche double est un instrument percussif, produisant un son métallique. Le son est produit en frappant l'un des corps avec une baguette en bois souple. Chacun des corps produit un son clair, d'une hauteur différente, grave et haute, dont l'intervalle est très variable. Ces deux hauteurs correspondent aux deux tons de la langue éton. Sa facture et son poids en font un instrument facilement transportable. Il y a cinquante ans, elle transmettait des messages, au même titre que le tambour de bois sur des distances allant de 300 à 500 mètres. Elle continue à être utilisée aujourd'hui pour soigner le bégaiement. Dans la vie ordinaire, certains couvents de religieuses l'utilisent suspendue à l'entrée de leurs concessions comme signal sonore annonçant l'arrivée d'un visiteur.

La cloche double, dans le cadre funéraire, est intégrée dans l'orchestre de l'église pour accompagner le chant. Tenu de la main gauche, les deux ouvertures retournées vers la poitrine, l'instrument est frappé avec la baguette tenue dans la main droite. Le joueur, homme ou femme, varie la distance entre les ouvertures des cloches et la poitrine modifiant ainsi son timbre. Le joueur marque la pulsation, exécute des rythmes en utilisant à la fois l'intensité de frappe, les deux hauteurs de sons, la clarté sonore et le mode de jeu signalé.

Diversité des matériaux : bois, peaux, bambous, fer produisent une variété de timbres, de volume sonore, d'intensité, de hauteurs ; la présence du mélodique et du rythmique ; l'opposition grave-aigu ; l'alternance des coups secs et des coups sourds, présence des sons métalliques produisent une nouvelle couche sonore où l'on a à la fois du nouveau, mais aussi de l'ancien présent et transformé. Le xylophone d'église va côtoyer l'harmonium pendant un certain temps, avant de le supplanter. Mobiles qu'ils étaient dans le contexte traditionnel, ces instruments deviennent statiques dans le cadre des offices, devant respecter l'esprit et le cadre liturgique. Par ailleurs, la cloche double devient un instrument mixte pouvant être joué indistinctement par les hommes ou les femmes.

Vers les années 2000, avec l'introduction des nouvelles techniques de l'information et de la communication, un nouveau système sonore va se mettre en place.

3. La situation actuelle

La période contemporaine correspond à la deuxième synthèse d'outils sonores funéraires, récapitulant tous les instruments rencontrés jusque-là tant dans la vie ordinaire que dans le culte. La situation contemporaine est surtout caractérisée par l'utilisation des supports sonores modernes, des instruments de musique : *tóŋ*, trompette ; *ingòmí*, synthétiseur ; *ilóŋ*, sifflet à roulette et des supports sonores : *ikò mǎzíg*, chaîne musicale avec ses haut-parleurs. Ces supports sonores dans leur matière vibrante sont d'importation récente. Deux types de sonorité se dégagent de ces supports : la puissance sonore des cuivres et l'amplification avec effets sonores particuliers de la chaîne musicale du DJ. Les autres instruments ont un rôle mélodico-rythmique.

- Les orchestres de tambours de bois (mìŋkúl)

Dans le cadre de la grande veillée funéraire et quand les moyens financiers le permettent, la famille endeuillée invite un deuxième orchestre de trois tambours de bois connu communément sous le vocable de *mìŋkúl*. Ces tambours de bois interviennent à la grande veillée funéraire pendant le temps d'animation après l'*ikùdàwú*. Leur place est souvent aménagée à la périphérie de la cour funéraire (*ncèŋáwú*) à une bonne distance de la case funéraire où est exposé le corps, pour permettre à ceux qui veulent danser ou reprendre des forces d'y aller sans gêner ceux qui pourraient se recueillir autour du défunt.

Leur répertoire est essentiellement instrumental. Ils jouent des rythmes traditionnels étonnants tels que : le *bikùd sí*; l'*iwòhò*, danse acrobatique; *nèh* et *ilàg*. Les groupes plus expérimentés jouent des rythmes variés des différents groupes du Cameroun : l'*asiko* des Basa ; le *mangambeu* et le *ben skin* des Bamiléké, la danse *dang* des Bafia du Mbam. Les danseurs sont recrutés parmi les participants. Lorsqu'on leur pose la question de savoir comment ils peuvent danser alors qu'une personne est décédée, ils répondent : « C'est notre manière à nous de pleurer. Pleurer, ce n'est pas seulement verser des larmes et se rouler par terre. C'est danser pour évacuer le trop-plein de chagrin qui nous étouffe ». La participation à la danse comme à toutes les activités des cérémonies funéraires dépend des relations avec le défunt, les membres de la famille et les amis et connaissances. Parfois, des passants peuvent se joindre à la danse simplement pour se divertir.

- Les bâtons entrechoqués (bibà ou bikpás)

Les bâtons entrechoqués *bikpás* (sg. *ikpás*) ou *bibà* (sg. *ibà*, lame de bambou) sont des lames de bambou de Chine (*isòh í òtáyéni*) ou de raphia, *zàm*. Ils mesurent environ quarante centimètres de long à deux centimètres de large. Le son, qui est sourd, s'obtient en entrechoquant les deux baguettes tenues chacune dans une main. La fabrication est faite par tout fabricant d'instruments de musique locaux et par n'importe quel homme à l'aide d'une machette et d'un couteau.

Ces bâtons entrechoqués sont joués par les femmes et accompagnent les chants et les danses pendant les rituels divers, les fêtes profanes et religieuses. Ils ne sont pas utilisés dans les offices chrétiens. Pendant les veillées funéraires, les bâtons entrechoqués accompagnent les chants funéraires et les danses de divertissement. Leur emploi dans les cérémonies funéraires n'est pas systématique. Les femmes en position debout les utilisent en cercle autour du défunt exposé dans la case funéraire ou à l'extérieur de la case. Leur rôle est simplement de marquer la pulsation. La meneuse du chant munie de ses deux baguettes donne le rythme suivi par le groupe des femmes. On ne peut pas jouer des baguettes en dansant. Il peut jouer avec d'autres instruments tels que les hochets, les tambours de bois et des tambours à membranes qui sont percussifs. Mais il ne remplace pas les hochets. Ces deux baguettes ne demandent pas un entretien particulier. Elles sont conservées au sec. Un autre instrument marquant le rythme accompagne l'orchestre de tambours de bois et les bâtons entrechoqués, le sifflet à roulette (*ilòh*).



Figure 15 : deux baguettes entrecroquées

- Le sifflet à roulette (ilón)

Le sifflet à roulette, *ilón* (plur. *bilón*), est un instrument en fer ou en plastique servant à l'arbitrage des matchs des sports collectifs. De facture occidentale, il est très usité chez les maîtres danseurs pour l'accompagnement des chants et des danses. Ce n'est pas un instrument de musique autonome. En situation de jeu, il peut marquer la pulsation en doublant le hochet. Pendant la conclusion du chant (*màsìhàmá* ↓*já*), ou l'exécution de la danse (*màtègmá ébóg*), le sifflet à roulette joue des rythmes pour susciter ou activer la danse. Nous expliquerons ces expressions dans la partie réservée au chant.



Figure 16 : un sifflet à roulette

- La fanfare (τόη)

Le terme *τόη* qui est invariable s'étend à toutes sortes de cornes d'animaux et de trompes. Les aérophones traditionnels joués par les Eton ont tous disparu de nos jours. Il existait des orchestres de cornes desséchées de buffles (*ηάδ*) ou de zébus (*ηάγ*) du Nord Cameroun (*bilàn*, pl., *ilàn*, sg.) L'appellation *τόη* sera élargie à tous les cuivres et à la fanfare. Des groupes divers animent des défilés, des cérémonies officielles et protocolaires. On les désigne par les noms « Bérets verts » pour l'armée nationale, « Bérets rouges » pour la gendarmerie, « Bérets violets » pour la garde présidentielle et « Bérets noirs » pour la police nationale.

Certaines communes et certains établissements scolaires possèdent des fanfares privées pouvant animer les défilés et fêtes sur le plan local. Ce sont ces groupes locaux auxquels il faut ajouter de petits ensembles réduits jouant lors des cérémonies funéraires. Les plus modestes se contentent le plus souvent de deux ou trois trompettes, d'une caisse claire et d'une grosse caisse. Les familles aisées invitent des fanfares ayant en plus des cymbales, des tubas, des clarinettes et des trombones. Ce sont des instruments mélodico-rythmiques, à fort volume sonore, remplissant l'environnement de leurs sons. La fanfare joue de manière statique ou en déplacement. Le choix des répertoires dépend des différentes articulations cérémonielles et de la qualité de l'orchestre en place. Pour les cérémonies d'honneur militaires aux défunts qui se déroulent aux sièges des institutions militaires ou policières, la fanfare exécute des chansons patriotiques des héros morts et des chants patriotiques. Dans les villages et quartiers, installée devant la case funéraire, elle intervient après minuit dès la fin de l'*ikù dāwú* en même temps que les tambours de bois exécutant l'*isání*. Les cortèges funéraires lors de l'accueil du défunt au village et son installation dans la case funéraire, la procession vers la tombe pour la mise en terre du défunt et le temps de la collation peuvent être ponctués par les morceaux joués par la fanfare. Le mode de jeu, les nuances et le volume sonore sont adaptés en fonction des étapes des cérémonies. Le tempo est lent pour porter les participants au recueillement et affirmer la gravité de la situation. Il est rapide pour marquer l'« héroïsation du défunt ». Quant au répertoire, les chants chrétiens en langues nationales et française sont exclusivement exécutés pendant la levée de corps. Après l'*ikùdāwú*, les joueurs exécutent un mélange de chants religieux entraînant et du *bikúdsí* dans une puissance sonore remarquable pendant le temps d'animation. Les Eton diront d'une cérémonie funéraire où intervient une fanfare qu'elle est digne et solennelle (*āwú ólùgà*) et ressemble à celle d'un chef (*āwú ηkúkúímá*) ou d'une autorité administrative ou politique (*āwú ηgómànò*).

- Le synthétiseur (ingŏmí)

Le synthétiseur est un instrument de musique numérique classé dans la famille des électrophones. Il possède un clavier électronique et utilise un procédé de synthèse par modulation de fréquence (MIMO, 2011). En Afrique subsaharienne, il remplace l'harmonium à pédale qui pendant longtemps a accompagné le chant grégorien dans les églises. Les instruments appartiennent aux paroisses, aux chorales ou encore à des particuliers qui peuvent les louer à des tiers moyennant une somme convenue. Le prix demandé varie de 10 000 à 20 000 CFA par jour et dépend de la marque et de la grandeur de l'instrument. Les marques les plus prisées en ce moment à Yaoundé sont Yamaha et Casio.

Les synthétiseurs accompagnent des chants religieux des chœurs classiques pendant les veillées sans corps encore appelées veillées quotidiennes, les offices religieux et très rarement pendant les temps d'animation. En l'absence d'autres ensembles orchestraux, il peut prendre le rôle principal grâce à ses nombreuses ressources sonores, mélodiques et rythmiques pour animer la danse. Mais en réalité, le synthétiseur est surtout sollicité pour créer et maintenir l'ambiance religieuse grâce aux registres piano et orgue qu'il contient. Le synthétiseur porte souvent haut grâce à l'amplification avec des haut-parleurs reliés à une chaîne musicale HI-FI.

Les joueurs de synthétiseurs sont souvent membres des chorales. La majorité joue à l'oreille et n'a pas reçu de cours de piano ou d'orgue. Quant au mode de jeu, les joueurs transposent sur le synthétiseur la manière de jouer du xylophone. Lorsque les instrumentistes jouent en dehors des lieux de culte, ils peuvent demander une compensation financière d'au moins 10 000 CFA. Ils emploient le registre « marimba » proche des sons du xylophone. Avec

leurs doigts, ils frappent sur les touches du synthétiseur comme sur un clavier de xylophones.



Figure 17 : un synthétiseur

- La chaîne musicale stéréo HI-FI (ikò mázíg)

Dès l'annonce du décès, la famille installe un appareil de diffusion de musique chrétienne. Pour les cérémonies funéraires de la grande veillée et du jour de la cérémonie publique du décès, un DJ est sollicité pour assurer ce qu'on appelle ordinairement en français camerounais la « sonorisation ». C'est la gestion matérielle et humaine des outils de production et de diffusion du son à travers les appareils électroniques. Le matériel de sonorisation est constitué d'une chaîne de musique stéréo, d'un amplificateur, d'une table de mixage, d'un lecteur CD, USB, DVD, MP3, des haut-parleurs, d'un casque audio, d'un onduleur, d'un ordinateur portable ou de bureau, des câbles et fiches de raccordement et d'un groupe électrogène. Ce dernier élément est très important à cause de fréquentes coupures électriques intempestives. Un ventilateur rafraîchit les appareils exposés à une chaleur torride pendant la journée. Une table sert à la disposition du matériel. Tout son appareillage sonore est appelé *ikòmázíg*, instrument de musique au même titre que les autres instruments de musique. Cette appellation vernaculaire à n'en point douter montre la place qu'occupe l'instrument dans les cérémonies.



Figure 18 : le DJ et son matériel au village Nlongbon

Le DJ comme opérateur maniant les appareils s'installe sur la véranda de la case funéraire pour avoir la vision de tout ce qui se passe dans la cour principale (*ñcàhàwú*). Comme pour les autres instrumentistes, il peut être propriétaire ou gestionnaire de l'appareil. Il n'a pas reçu de formation précise. Il aura appris auprès d'un maître. C'est pourquoi la plupart des DJ sont souvent accompagnés d'un apprenti (*màhó bísá*), à qui ils enseignent le métier. C'est lui qui est chargé du transport, de l'installation et de la désinstallation des appareils. Le patron, s'il est propriétaire d'un autre ensemble de sonorisation, peut déléguer le travail à l'un de ses apprentis qui interviendra à son compte. Il lui est donc possible de gérer à la fois plusieurs événements : meeting politique, défilé, fête familiale et cérémonie de décès.

Certains DJ tiennent un kiosque de vente de CD et de fourniture de musiques enregistrées aux clients sur divers supports. Le DJ dispose de répertoires fournis et variés de chants, chansons de variétés en plusieurs langues et de musiques instrumentales. Mentionnons l'influence de ces musiques chrétiennes qui sont de plus en plus présentes dans les lieux de deuil. Il s'agit de musiques venant pour la plupart du temps de la Côte d'Ivoire, de la République Démocratique du Congo, du Nigeria, etc. Des cantiques chrétiens catholiques français ou latins et en langues vernaculaires, des chants tirés des répertoires catholiques occidentaux, ceux des églises dites « réveillées ¹⁸ » sont présents. Gatien, l'un des DJ les plus sollicités dans la ville d'Obala, nous a permis d'accéder à ses dossiers audio. Les dossiers funéraires sont intitulés « Deuil ». La plupart des musiques de ces dossiers contiennent des chants religieux accompagnés d'instruments divers. « Je ne joue pas seulement les chants de la messe pendant le deuil, je mets aussi les chants de tristesse, les chants sentimentaux, bref tout ce qui peut toucher une personne qui est en deuil ou qui vient au deuil. Quand tu suis ça, toi-même tu es touché ». Le DJ peut aussi jouer des musiques qu'aimait ou jouait le défunt, musique par laquelle la famille ou des amis souhaitent exprimer leurs sentiments, musiques entendues à d'autres cérémonies. Il distille de la musique d'arrière-fond pour occuper les temps vides. Le DJ doit être attentif au déroulement des cérémonies. Il doit éviter de se tromper ou mettre de la musique qui ne convienne pas à la situation.

Le DJ s'occupe également de l'installation et du fonctionnement des microphones utilisés pour les différentes prises de parole. La plupart du temps, les microphones grésillent, ne permettent pas une bonne écoute et causent des nuisances sonores très désagréables selon les participants aux cérémonies funéraires. Les haut-parleurs sont placés et orientés par le DJ. Il arrive que le son soit parfois inégalement réparti, entraînant des endroits non couverts. Après

¹⁸ Cette appellation s'applique aux nouveaux mouvements religieux, aux Évangélistes et aux Pentecôtistes.

avoir installé ses appareils, le DJ n'oubliera pas d'attacher un pétiole de feuilles de palmier sur la chaîne musicale Hi-Fi ou tout appareil de musique. Selon nos informateurs, c'est une manière de protéger les appareils et d'empêcher les esprits des morts de venir les chercher. La sonorisation sert non seulement comme support sonore musical, diffuseur d'annonces, mais aussi comme instrument de musique à part entière.

Tous ces outils énumérés se répartissent dans l'espace de la concession funéraire et n'interviennent pas en même temps. Ils jouent en s'accordant sans partager de jeu commun. Mais il arrive qu'immédiatement après l'*ikúd awú*, que la fanfare, les tambours de bois exécutant l'*isáni* et du chant soient entendus en même temps. On est là en contexte de polymusicalité (Rappoport 1999).

Conclusion

Au regard de la période précoloniale, de l'influence chrétienne catholique et de la situation actuelle identifiées, les cérémonies funéraires chez les Éton mobilisent un instrumentarium riche en variétés, formes, timbres et modes de jeu. Dans une perspective diachronique, au-delà de la description organologique, ces outils de production et de diffusion sonore dévoilent deux systèmes sonores constitués décrits à travers deux synthèses. Dans la première synthèse, il y a une résurgence de l'univers sonore précolonial. Les instruments anciens sont revalorisés mais avec un détournement de leur usage local ancien assumant d'autres usages (tambours de bois, à membrane, xylophones, hochets).

La deuxième synthèse est constituée par les sonorités du monde civil, administratif, politique et protocolaire : la fanfare, et par le monde et les pratiques ecclésiastiques : le synthétiseur, le monde sportif : le sifflet à roulette. La « sono » rappelle les grands meetings politiques, les kiosques de vente et de diffusion des musiques enregistrées dans les villes et agglomérations. Au cours des vingt dernières années, ces nouveaux outils sonores ont entraîné un élargissement des anciennes significations et un nouveau réseau de production sonore. Par ailleurs, le sonore funéraire tout en rappelant le passé, reflète un dynamisme et raconte de nouveaux contextes. L'étude met en relief le rôle médiateur des instruments de musique dans la compréhension des cérémonies funéraires comme acte de communication et marqueur identitaire. Elle rend compte des transformations subies par la société sur le plan diachronique et synchronique. Les facteurs de ces changements résident dans l'introduction par la religion catholique de nouveaux objets liés au culte et l'irruption de la modernité transformant des instruments anciens et en apportant de nouveaux.

Le cadre spatial et les moyens de production sonores posés, décrivons une cérémonie type d'un adulte accompli. Une telle description passe par la reconnaissance et l'évocation des univers sonores différents et variant en fonction des critères sociaux d'âge, de genre de décès.

CHAPITRE II – EXPRESSIONS SONORES DE LA VOIX

Terminologie éton des expressions vocales

Il sera question ici à la fois de modes d'expressions vocales – chanté (*jànə byā*), parlé (*ɲkólɔ*), pleuré (*ɲón*), crié (*niəd*), de l'expression vocale de satisfaction (*káálá*) – et de leurs contenus. Comme ce travail s'inscrit dans une perspective globale visant à caractériser le monde sonore des cérémonies funéraires, il est nécessaire de traiter aussi du contenu, et notamment des thématiques mises en paroles tant dans les chants que dans les discours ou dans toute autre expression verbale.

Nous proposons de commencer cette analyse par l'identification des éléments fondamentaux de la production sonore de la voix, tels qu'ils sont admis dans le domaine ethnomusicologique. Chacun de ces modes d'expression se retrouve dans la culture éton. Dans son article sur « Le souffle comme élément musical en Afrique » Susanne Fürniss distingue trois niveaux essentiels dans toute production sonore de la voix : « la soufflerie -les poumons et les muscles respiratoires-, le générateur de son -les cordes vocales- et les résonateurs -notamment les cavités pharyngales et buccales- » (S. Fürniss, 1989 : 25). Toute production sonore de la voix dépend du mode de vibration des cordes vocales et détermine, avec la forme et le volume des résonateurs, le timbre de la voix. Le terme éton *cíŋ* désigne à la fois l'organe producteur du son et le cou. Selon l'anatomie éton, le larynx (*cíŋ*) possède des cordes vocales (*mìŋkàŋ mí cíŋ*), « racines de la voix » support physiologique de toute voix humaine et du chant d'un point de vue du résultat acoustique.

Différents termes et expressions désignent la voix dans ses modes d'expression. Les définitions de Diadems permettent de décrire les modes d'expression de la voix dans le contexte éton. Le parlé, « production vocale dans un contexte de conversation ordinaire » (Diadems, *Lexique*, manuscrit, 2014), est désigné par l'expression « voix de la parole » (*cíŋ ì ɲkólɔ*). Le raconté, est une « production vocale proche du parlé, produite dans un contexte plus monologal mais qui s'adresse à un auditoire ». Il correspondrait au récit (*ɲnáy*), au conte, au proverbe et à la devinette (*ɲkàná*). Son débit syllabique est proche du parlé. Le récit, quant à lui, est la « prononciation d'un "texte" remémoré avec prédominance des sons non voisés ». Il se différencie du parlé par une unité de souffle, plus structurée, au débit rythmique plus régulier,

et avec de faibles variations de fréquences. Il est de tendance monologale (Diadems). Il se dit en *éton* « parole de tête » (*ɲkóló ɲɲó*). Le chanté est une « émission vocale aux syllabes allongées, à la voix “portée” et produisant généralement des hauteurs de son ordonnées selon des règles préétablies. [Il est caractérisé par une] relative stabilité des fréquences » (Diadems) nécessaire pour une meilleure perception de la qualité de la voix. L’intervention clamée/déclamée est une « émission brève (collective ou individuelle) avec accentuation d’intensité de voyelles qui ponctue le discours » (Diadems 2014 : 1). Elle se présente sous forme introductive (*màkàli*) et conclusive (*màsòblò*).

Pour compléter cette analyse, je m’inspire aussi des travaux de l’anthropologue/musicologue (?) Filippo Bonini Baraldi chez les Tsiganes de Roumanie dans lesquels il caractérise la voix exprimant les émotions. Dans le cas des lamentations ou des pleurs ordinaires, la voix pleurée intervenant en circonstance d’angoisse, de chagrin et de grande douleur se caractérise par la présence des sons inspirés, expirés et des particularités timbriques de la voix. Les inspirations produisent des « sons-bruits » au début de chaque cycle de respiration. Ils précèdent l’énonciation des mots. Le timbre vocal est très instable. La voix est tendue, forcée, nasale, rauque et étranglée. Les expirations sont bruitées et comportent des sanglots et des hoquets (Bonini Baraldi 2013 : 167-168). Reprenant les descriptions de la voix faites par Urban (1988), Mazo (1994) et Tolbert (1990) dans le cadre des lamentations de plusieurs cultures, Bonini Baraldi identifie quatre types de sonorités : « l’inspiration vocalisée » (*voiced inhalation*), la « voix grincée » (*creaky voice*), les « voyelles en falsetto » (*falsetto vowels*) et les coupures [des mots] pleurées » (*cry break*). » (Bonini Baraldi 2013 : 169) Toutes ces caractéristiques sonores de la voix sont aussi présentes dans les manifestations du chagrin chez les Beti-Eton.

Ainsi, des mots et expressions caractérisant des expressions vocales expriment le chagrin : les pleurs (*mɲón*, sg. *ɲɲón*) ; les sanglots (*màsəgbə*) ; les gémissements (*mɲtəd*, sg. *ntəd*) ; la douleur (*mɲtá*), gémir de douleur (*á ɲsimni èè mɲtá*). Le mélange de pleurs, cris et paroles se dit *òkùgà* ; l’accès de colère en criant, en élevant la voix (*mbám*), du verbe *à ɲbám* « crier, élever la voix, gronder ». Pleurer en même temps qu’on est essoufflé se dit (*mədàgbà èè ɲón*), le murmure à voix basse (*məɲɲí á sí*, littéralement « murmure dans la terre » ou *məɲɲí á cí ɲ ɲtá*, « murmure à l’intérieur du cou ou de la voix ») et le murmure désapprobateur (*məsún á sí*, « murmure dans la terre »). Le volume de la voix peut être augmenté (« élever la voix » *á ɲbéédà cí*) ou baissé (« baisser la voix » *á sùzà cí*). La hauteur de la voix est traduite par les expressions « petite voix » (*mɔ cí*) ou voix aiguë (*čí ɲgɔ*), « grande voix » (*mòd á cí*) ou

voix grave (*cíŋ ndéngi*). Pour ce qui est de qualité de la voix, elle peut être grave et tremblante (*iŋmgbàŋmgbàm*), rauque (« acide » *isàsáŋà*) ou forte et portant très loin (« tranchante » *ivávól i cíŋ*).

Dans le cadre des cérémonies funéraires, nous observons que/suivant Houseman nous observons que/il est admis que ces modes d'expressions vocales et leurs contenus en tant que des « mises en forme et en actes d'un réseau de relations, à la fois entre les participants et avec des entités non humaines (esprits, ancêtres, objets, images, paroles, lieux, etc.) » (Houseman 2012 : 15) forment un système cohérent, dynamique et complexe constitué de quatre composantes : les expressions de chagrin, les prises de parole et les prières, les cris d'appel et de satisfaction et les chants. Ils agissent en tant que dispositif de fabrication et de diffusion de l'émotion. La voix met en forme et rend audible les émotions ((Geneix-Rabault 2008 : 203). Sur le plan formel, analytique, ces quatre composantes font écho à un processus d'accumulation de matières, de caractéristiques et de fonctions diverses, mais correspondant à deux situations énonciatives, soit monologale, soit dialogale. Du point de vue de la structure et du contenu sonores, parmi les quatre expressions identifiées, deux sont indissociables : pleurs et prises de parole. Les deux (?) autres, prenant la forme de chants, prières, hommages et cris expressifs, s'agrègent aux premiers comme prolongements et significations. Les acteurs des cérémonies funéraires sont représentatifs de deux modes de diffusion des émotions : l'un par les femmes à travers les chants, pleurs, cris, expressions du chagrin et de la douleur et l'autre par les hommes à travers les discours. Ces modes d'expression se déroulent en divers lieux, faisant appel à des entités humaines – groupes patrilinéaires et matrilinéaires, endeuillés et autres participants – et à des entités non humaines – ancêtres, Dieu des chrétiens – dont les statuts, les interventions et les interactions sont déterminantes pour la réussite des cérémonies. Il faut sans doute souligner que ces modes d'expression et leurs contenus révèlent des « procédés mentaux et culturels » (Frank Alvarez Pereyre, Intervention orale dans le « Séminaire doctoral sur le "sens commun" », mai 2014). Ils mettent en relief par leur structuration sonore les choix des organisateurs des cérémonies funéraires éton, et rendent perceptibles les permanences et les changements dont ils sont l'objet. Car, pour le chef de famille et son groupe, mobiliser le sonore c'est rétablir, durant le moment de la cérémonie, la cohésion des différentes instances lignagères, éviter la honte et le ridicule à la famille et au lignage. C'est aussi « donner sa voix » (*á ↓vó cíŋ*), son adhésion aux différentes paroles exprimées par l'assemblée funéraire, proclamer dans un consensus recherché, négocié et construit, pour, en paraphrasant l'expression de Luis Mallart Guimera décrivant une assemblée de deuil (*ádzó áwú*) chez les *Beti-Evuzog* (Mallart Guimera 2002 : 129), dire que rien ne peut

s'opposer à la transformation du défunt dans son passage vers le pays des ancêtres. Bien au contraire, les paroles à travers les voix constituent des expressions au service de ce consensus. Après avoir établi ce cadre d'analyse, nous allons maintenant considérer les expressions vocales charriant des émotions dans leur diversité et leurs configurations spatiales.

1. *mìntàd*, *mìjón*, cris et pleurs

À l'annonce de la nouvelle du décès d'un membre de la famille ou d'un proche, il est de coutume chez les Éton d'exprimer de manière sonore leur chagrin par des pleurs (*jón*), cris (*mìntàd*) et gémissements (*mìnsimni*), plaintes (*mìjtàjā*) et sanglots (*màságbā*). Les écrits de Laburthe-Tolra sur les cérémonies beti de la période précoloniale confirment l'existence ancienne de ces manifestations de chagrin au constat du décès et à l'arrivée des participants. Au constat du décès, sœurs, filles, parentes et proches du défunt élèvent des pleurs, lamentations, cris et gémissements. Les lamentations à haute voix sont prononcées par les endeuillés à l'arrivée des participants. Ces plaintes funèbres ont une double fonction : exprimer le regret de la personne décédée, et décourager le mort de s'attarder au royaume des vivants (Laburthe-Tolra 1985 : 194). Nous pouvons rapprocher ces témoignages des descriptions observées aujourd'hui, particulièrement à travers les pleurs criés (*òkùgà*) et les autres expressions vocales de douleur.

Première expression dans la chronologie de la cérémonie funéraire, l'*òkùgà* désigne des pleurs « mélodisés¹⁹ », soutenus, saccadés, stridents, criés, d'une puissance sonore forte où alternent cris, paroles et lamentations. L'*òkùgà* s'entend à cinq moments, indistinctement du lieu où est survenu le décès : à l'annonce du décès, à l'exposition du corps pendant la cérémonie de levée de corps et de mise en bière, à l'accueil du corps à la maison et à l'*ìkùd àwú*. Cette expression dure environ un quart d'heure et varie en fonction de l'âge du défunt et des circonstances du décès. La maison familiale, l'hôpital, la cour et la morgue constituent des espaces sonores d'annonce et de diffusion de la nouvelle. S'il peut arriver que le décès survienne en terre lointaine, le défunt est obligatoirement pleuré chez les proches parents. À

¹⁹ Le qualificatif « mélodisé » fait écho à l'ouvrage d'Estelle Amy de la Brèteque, *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yezidis d'Arménie*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Les préoccupations des sociétés humaines étant partagées, nous avons rapproché les expressions vocales des émotions des Yezidis avec celles des Éton, qui justifie notre transfert de terminologie tout en sachant qu'elles ne se recouvrent pas totalement, comme on le verra.

l'annonce du décès, les proches du défunt : veuves, orphelins, sœurs, fils et filles vont crier, pleurer à haute voix et formuler des plaintes (*òkùgà*) pour alerter le voisinage. Cette expression a lieu dans la cour pour mieux amplifier le son. La vue du corps à la morgue est vécue par la famille comme une nouvelle annonce du décès, et provoque un nouvel okuga. Les pleurs s'arrêtent au moment où le corps est mis dans le cercueil. Sont présents ceux qui pleurent (la famille) et les autres participants qui regardent. Des cris de joie (*káálá*) retentissent pour l'accueil du défunt à la maison après son séjour à la morgue. Les cris de joie deviennent cris de satisfaction, de triomphe, de victoire et de réussite. Ils se mêlent aux cris de tristesse du décès. Ces cris de joie donnent le ton de l'ambiance sonore qui prévaudra aux cérémonies commencées.

Par exemple lorsqu'un époux meurt, la veuve est la première à faire connaître la nouvelle du décès de son mari par des cris, des pleurs mélodisés et des lamentations d'une forte intensité. On dira : *ìjkús ó vó òkùgà*, « la veuve a donné l'*òkùgà* », *à bóm òkùgà*, « elle a frappé l'*òkùgà* ». La transcription du texte suivant illustre quelques paroles de femmes énonçant ce type d'expression vocale du chagrin.

<i>sí bân má ó !</i>	« La terre m'a refusé ! »
<i>ìjóm wómò à dúg má ó !</i>	« Mon époux m'a trompée ! »
<i>má kóm yá ó ?</i>	« Que faire ? »
<i>á ìnà mèwú ó !</i>	« Maman, je suis mort ! »

Dans les descriptions d'Estelle Amy de la Brétèque, il existe, dans les « paroles mélodisées » des Yezidis, une distance entre les mots et les émotions ressenties par la chanteuse (Amy De la Brétèque 2013 : 111-112). Au contraire, chez les Éton, ce rapport n'est pas distancié. Les mots et les pleurs des proches du défunt exprimant une grande émotion se moulent dans une même ligne mélodique.

Certaines manières d'exprimer le chagrin, telles que verser des larmes, sont plus réservées. D'autres, au contraire, sont spectaculaires.

Pleurer en d'autres termes est aussi une manière d'extérioriser sa douleur, son chagrin, d'où l'expression *á sùzà í\ dùdú*, littéralement, déposer le trop-plein d'émotion, décompresser. L'expression est utilisée en contexte de deuil pour décrire l'état d'une personne déversant le

trop-plein de chagrin qui l'étouffe. Un même terme étonnant « *nón* » exprime à la fois les pleurs et les lamentations.

Les manifestations vocales de chagrin se rencontrent aujourd'hui à diverses étapes des cérémonies funéraires et sont produites par les endeuillés marquant leurs liens avec le défunt. Les pleurs seront entendus dès le constat du décès et jusqu'à l'inhumation.

Lorsqu'il est pris en charge dans les services mortuaires de l'hôpital, la famille du défunt et les amis se rendent sur les lieux. D'autres familles s'y retrouvent pour récupérer les corps de leurs proches. Dans ces lieux de grande émotion, les manifestations de chagrin se succèdent à l'appel de la famille de chaque défunt. La vue du corps bien maquillé et habillé à la morgue est vécue par la famille comme une nouvelle annonce du décès. Les pleurs s'arrêtent au moment où le corps est mis dans le cercueil. Celui-ci est ensuite transporté vers le village où tout est mis en place pour la grande veillée. Entre-temps, un dispositif semblable à celui des grandes fêtes accueillant des hôtes illustres est mis en place : des feuilles de palmier sont plantées des deux côtés de la route sur près de cinq cents mètres, des fleurs et guirlandes tissées sur les poteaux soutenant les auvents. Lorsque la famille dispose de moyens financiers conséquents, l'intérieur de la maison funéraire est drapé de tissus bleus, violets, blancs ou roses selon le sexe du défunt ou son appartenance à une association chrétienne. Le noir et le violet sont des couleurs de pénitence et de deuil chez les catholiques. Les protestants emploient le blanc. Le corps, placé discrètement à la morgue, rentre triomphalement à la maison. Les tontines non spécifiquement chrétiennes arborent leurs uniformes distinctifs.

Pour nos informateurs, la mort est toujours causée par les pratiques sorcières des malfaiteurs. On considère même que ces derniers se réjouissent du décès de leur cible, pour mieux souligner le caractère honteux de ces pratiques. En même temps, elle dit l'échec de différentes médecines et blindages qui n'ont pas réussi à l'empêcher de survenir. Le faste des cérémonies est une inversion des sentiments de honte (*òswán*) et d'échec (*màkù*) liés à la mort qui font place aux manifestations de fierté et de victoire sur des rivaux du défunt et du lignage. Plus tard, lorsque le corps est accueilli dans la maison mortuaire, les membres de la famille accourent pour revoir le défunt revenu auprès des siens. Cette vue du mort suscite une montée de cris et de pleurs.

Pour la veillée, en dehors de celles des oncles maternels, les places ne sont pas attribuées. Avant le jeu du tambour de bois invitant les ancêtres à venir chercher le défunt à minuit (*ikùd àwù*), le chef de famille rassemble la famille autour du défunt pour écouter le message du tambourineur. Tous les participants sont éveillés et complètement silencieux. Ce

message est joué neuf fois. Après la troisième fois, les endeuillés pleurent et se lamentent sur le mort et sur la perte que constitue sa disparition. Lorsque le défunt est très engagé dans les affaires de sa communauté et qu'une chorale chrétienne en langue *beti* est présente, trois manifestations sonores se superposent : les pleurs, le jeu du tambour de bois et le chant chrétien du « Gloria » (*Duma*). Le « Gloria » est un hymne de louange, de glorification, d'adoration, de fête et de joie.

Les mêmes expressions vocales de chagrin se rencontrent au moment de l'inhumation. C'est le temps de la séparation définitive. Il est pourtant interdit de pleurer à ce moment pour ne pas retenir le défunt en train de partir comme nous l'avons mentionné précédemment en reprenant les écrits de Laburthe-Tolra (1985 : 4). « Ne pleurez pas, cessez de pleurer » (*miní bǎ̀ljón, vǎ̀dɔ̀ngán jón*), a-t-on coutume d'entendre par des fossoyeurs descendant le corps dans la tombe : « nous sommes aussi des hommes » (*bigènǎ pá̀ bǎ̀d ò*). On redoute en effet que les porteurs du cercueil et aux fossoyeurs soient contaminés par les émotions et amenés à perdre le contrôle et à lâcher le cercueil. Si le cercueil s'échappe des mains de ces derniers, il tombe dans la fosse en produisant un bruit d'explosion. Les proches du défunt, dans l'indignation, se mettent à crier et à pleurer. La chute du cercueil est interprétée comme un signal sonore annonçant un autre décès dans la famille. Les pleurs et les gémissements des endeuillés sont donc émis avec retenue pour éviter cette issue tragique.

En dehors de l'étape de la mise en terre du défunt, pleurer de manière audible est obligatoire pour une catégorie d'endeuillés : veuves, orphelins, belle-fille et enfants. Celui qui ne pleure pas est traité d'insensible et de dur (*ɲgǎd*) et doit payer des amendes (*bibǎ̀bóy*) infligées par les sœurs du défunt (*ɛ̀nggǎ̀ngwán*) ou les oncles maternels (*bǎ̀ nǎ̀ndómó*) réels ou classificatoires avant l'*ikùd áwú* et l'*ikǎ̀nbán áwú*. À titre d'exemple, on leur demande de manière symbolique de remplir une cuvette de larmes (*bísín bibǎ̀gé*). De toute façon on reproche à la bru d'avoir négligé ses beaux-parents. Au décès du beau-père ou de la belle-mère, qu'elle ait pleuré pendant les cérémonies ou non, la bru devra donner un casier de bière et une dame-jeanne de vingt litres de vin de palme. Au décès de l'époux, il sera reproché à la veuve d'avoir maltraité son mari et d'avoir levé les yeux vers ses amants au lieu de garder la tête courbée et de pleurer pendant les cérémonies funéraires. Il lui sera demandé de payer dix poulets, un casier de bière, dix litres de vin de palme et dix mille francs en espèces. Aux enfants qui ne pleurent pas leur parent, les tantes paternelles demanderont de payer leurs amendes. Comme à chaque fois qu'une amende est due, personnes interpellées donneront à titre symbolique ce dont elles disposent.

Il est souvent dit qu'un homme ne doit pas pleurer. Même s'il le fait, il doit manifester beaucoup de retenue et de dignité. Au contraire, en général la femme doit pleurer pour exprimer des regrets du défunt et de la compassion à l'endroit des endeuillés. Les manifestations du chagrin révèlent tout ce tissu relationnel reliant le défunt aux membres de sa famille, aux proches, aux autres participants, aux vivants et aux morts.

L'une des expressions de ce tissu relationnel méritant d'être relevée est le *nnàm*. Le terme *nnàm* désigne le pays, la contrée et par extension les populations de ces lieux. Il comprend les membres des autres lignages et tous les autres habitants susceptibles de connaître le défunt. Le *nnàm* est associé au registre de l'opinion populaire. L'annonce d'un décès suscite beaucoup de commentaires sur les causes réelles ou supposées de la mort, sur les circonstances, sur la situation familiale, sur l'insertion du défunt dans le réseau associatif, etc. Ces commentaires ont lieu dans les marchés, dans les ventes à emporter, sur les chemins, aux points d'eau, aux sorties d'église, et dans les morgues. C'est par ces canaux que les nouvelles sont transmises. Le *nnàm* reflète l'opinion publique, ce que disent les gens et sans désigner explicitement un groupe identifiable, porte l'exigence de vérité à laquelle la famille est tenue envers l'assemblée. L'appellation *nnàm* est souvent instrumentalisée lorsque certains participants voudraient faire passer une revendication, une frustration. Il participe aussi à l'émotion collective d'où l'expression le « *nnàm* pleure, le *nnàm* crie » (*nnàm ó↓tá jón, nnàm ó↓tá tád*). Le *nnàm* est présent à toutes les étapes du décès pour valider les différentes actions du rituel. Il tient un rôle normatif.

En synthèse, les expressions vocales du chagrin, pleurs et cris structurés par cinq moments paroxystiques, se déroulent principalement en quatre lieux correspondant à quatre étapes des cérémonies funéraires.

Schéma des cinq moments de grande intensité sonore de pleurs et de cris

Moments	Constat du décès	Levée du corps	Accueil et installation	<i>ikúd àwí</i>	Mise en terre du corps
Lieux	Maison Hôpital Autres lieux	Morgue	Maison Village	Maison	Cour du deuil

Concernant les cris et les pleurs, de nombreux contrastes sont à relever : intérieur/extérieur, maison funéraire/cour, village/ville, hôpital/village, voyage aller à la morgue/ voyage retour au village, déplacement vers la tombe/pas de retour à la maison, pleurs criés/pleurs avec retenue. Ces expressions suivent globalement la forme appel/réponse. Par

exemple, les pleurs sont à l'origine du déplacement des voisins et des proches. D'un autre point de vue, il y a opposition entre les endeuillés qui pleurent et les autres participants qui ne pleurent pas.

2. inòŋ ñkólò, prise de parole et ñgòglǎn, prière

Le parlé (*inòŋ ñkólò*) et le récit (*ñgòglǎn*) constituent deux modalités vocales partageant les mêmes formes, dialogale et monologales, mais différentes dans leurs contenus et leurs domaines. Le premier relève du milieu traditionnel tandis que le second appartient au milieu chrétien. Par ailleurs, si la prise de parole est structurante dans le vécu des cérémonies, la prière reste facultative.

- inòŋ ñkólò, prise de parole

Deux types de prises de paroles ont cours dans les cérémonies de décès : la situation énonciative responsoriale avec introduction et conclusion (*màkàli* et *màsòblò*) et la situation énonciative monologale. Le premier type de prise de parole partage les mêmes formules déclamatoires introductives et conclusives.

Situations énonciatives responsoriales : l'orateur et son assemblée

Suivant l'ordre chronologique des étapes, on dénombre cinq prises de parole formelles : l'ouverture des cérémonies publiques (*iyázi àwú*), les interpellations sur les causes du décès adressées par les participants à la famille (*mmóló àwú*) et le conciliabule familial (*isògò àwú*) préparatoire au récit de la vie du défunt (*ndòŋ àwú*). Lorsqu'un office est célébré, l'homélie (*ikàd màm*) intervient entre le conciliabule familial et le récit des circonstances du décès. Toutes ces prises de paroles, dialoguées entre un porte-parole et son groupe, sont introduites par une formule introductive appelée *màkàli* et conclues par une autre désignée par le terme *màsòblò*. En dehors des circonstances de décès, les formules déclamatoires se rencontrent dans des moments solennels pendant les cérémonies de guérison ou lors d'une palabre. Elles se pratiquent sous forme de questions et réponses entre l'orateur et l'assemblée.

À l'ouverture des cérémonies funéraires, le jour de la célébration publique du décès (*iyázi àwú*), le porte-parole des oncles maternels ainsi que tous les intervenants à sa suite pendant les

interpellations de la famille (*mmóló áwú*), à savoir les beaux-parents (*bàcí á ηgwàn*), les autres clans, les associations, tontines, confréries, amis, collègues et les neveux (*bǝ bókál*) emploient ces formules. Ces dernières seront présentées avec précision au prochain chapitre.

À l'introduction du discours des oncles maternels, on entendra ainsi :

L'oncle maternel	<i>à tí á ηkǎ, à t' èkòé, vǎηgán má mijǎblá á !</i>	« Du bas vers le haut répondez-moi ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>jìznǎ jǎblá à !</i>	« Répondez de nouveau ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>pámgánà mǎ á ηcǎη à !</i>	« Faites-moi sortir pour prendre la parole »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »

Ce n'est qu'après ces formules introductives que le représentant prononce son discours. Les formules confèrent une allure solennelle, sérieuse et grave au locuteur et à son message.

La prise de parole sera conclue par cette formule :

L'oncle maternel	<i>à tí vǎ, àkǎlnǎηgán vǎ, kùdηgán mijǎblá á !</i>	« D'ici à là, donnez des réponses ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>jìznǎ jǎblá à !</i>	« Répondez une deuxième fois ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>bónǎgáná mǎ á sí à !</i>	« Faites-moi asseoir ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »

Seule la formule introductive sera reprise par le chef de famille présidant le conciliabule (*isǎgǎ áwú*) précédant le récit de la vie, qui constitue la seconde prise de parole. Ces deux interventions mettent en contraste les deux filiations du défunt : matrilineaire avec les oncles maternels pour l'ouverture des cérémonies et patrilineaires pour le conciliabule familial (*isǎgǎ áwú*) et le récit de la vie du défunt (*ndǎη áwú*). Pour les tenants de la culture, les cérémonies du jour s'achèvent avec ce récit. « C'est ce récit qui est le décès » (*ndǎη áwú yǎ ì nǎ á↓wú*). C'est la seule prise de parole qui impose la présence des participants aux cérémonies funéraires. La synthèse du discours de la famille est ainsi transmise aux absents. C'est pourquoi, pendant les

neuf jours suivant les cérémonies publiques, il sera répété à tous ceux et celles qui viennent participer au deuil sans formule protocolaire d'usage.

L'homélie, quant à elle, met en relief l'alternance entre un énoncé et une interjection dans le cadre d'un discours. L'homélie (*ikàd màm*) fait partie de la liturgie de la Parole. Selon les catholiques, dans les célébrations pour les défunts, elle proclame le mystère pascal, nourrit l'espérance de se retrouver dans le Royaume de Dieu, enseigne l'attachement envers le défunt et exhorte au témoignage d'une vie chrétienne (Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones 2008 : 32). L'homélie est un commentaire actualisé des trois lectures bibliques en éton ou/et en français selon les circonstances. Une première lecture est proclamée après laquelle le psaume est chanté ou lu par un soliste avec un refrain chanté par tous. L'Évangile, précédé d'un verset d'acclamation, qui peut être l'alléluia est dit. Dans la liturgie catholique, le psaume de méditation, même s'il est chanté ou psalmodié, est considéré comme une lecture à part entière. Certains officiants catholiques utilisent des interventions non clamées (je reprends la catégorisation faite par le groupe Diadems) : émissions brèves collectives avec accentuation d'intensité de voyelles ponctuant leurs homélies. Par exemple, ils utilisent des proverbes. L'officiant prononce le premier terme de l'énoncé du proverbe et l'assemblée conclut en chœur avec un grand volume sonore :

L'officiant	<i>zòg ì kàngì...</i>	L'éléphant passant
L'assemblée	<i>ì lígì màtín</i>	En laissant des traces
L'officiant	<i>ḡḡ ḡ kékéḡ...</i>	La tige de courge passe
L'assemblée	<i>ó lígì màbḡg</i>	En laissant des courges

Dans certaines circonstances, pour conclure les homélies survient ce dialogue :

L'officiant	<i>è è í ḡḡl Zàmà á ḡḡá vâ mã èè í mes étâ lán má èè ísá mḡjáh á ḡsá, dḡ mḡḡtâ kàd ná, á ká á ḡdób à !</i>	Avec le pouvoir que Dieu m'a donné et avec cette messe que nous célébrons, pour le travail que notre frère a abattu, je dis, qu'il aille au ciel !
Les participants	héé !	« Héé ! »
L'officiant	<i>zama á jú ḡá à !</i>	« Que Dieu lui pardonne ! »

Les participants	hée !	« Hé ! »
L'officiant	<i>ηγά μά κόλός έβ↓ίμ έτά δά mà κάηά á ησάη ?</i>	« Si j'arrête mon discours ici, dois-je rester debout ²⁰ ? »
Les participants	áyá !	« Non ²¹ ! »

Situations énonciatives monologiques : déclamations

Trois prises de paroles sans formules déclamatoires sont possibles au cours d'une cérémonie funéraire : les hommages au défunt, la prise de parole du chef de famille pendant la palabre familiale du lendemain des cérémonies publiques (*ikə̀hbàn áwú*) et celles non formelles des personnes « déséquilibrées » du lignage. Dans ces situations qui se distinguent des énonciations responsoriales, la production vocale est réalisée en s'adressant aux participants aux cérémonies dans un contexte à dominante monologique, mais qui n'exclut pas le mode dialogal qui reste néanmoins mineur. Ainsi, les hommages sont prononcés le jour des cérémonies publiques préalablement au récit de la vie du défunt. Les hommages ne supposent pas, n'attendent pas de réponse. Plus tard, le chef de famille, pendant la palabre, s'adresse aux membres de la famille (*ndá ì bód*). Ceux-ci peuvent être amenés à répondre aux interpellations des uns et des autres. L'ambiance sonore est alors fluctuante, alternant entre des voix monotones et des éclats de voix.

Les hommages, après l'office, sont des prises de paroles complémentaires du *ηδόνη áwú*, par un autre membre de la famille comme un petit-fils ou une petite-fille du défunt. C'est une manière de lui rendre un dernier hommage et de montrer aux participants que la postérité est assurée. Des personnes extérieures à la famille peuvent aussi intervenir : collègues de service si le défunt a occupé un emploi rémunéré, amis du défunt ou encore amis de quartier ou de loisir. De plus en plus, les familles font intervenir les petits-enfants, pour présenter la relève familiale. Il arrive aussi que, pendant le jour des cérémonies, des personnes non prévues - fous et soûlards - s'octroient la parole pour prononcer des discours en apparence incohérents mais audibles par toute l'assemblée. Ces manifestations vocales monologiques sont considérées par « ceux qui voient » (*ibá bá bgálá mīs* « ceux qui ont des yeux » par opposition à « ceux qui ne voient pas » (*ibá báá bgálá mīs* « ceux qui n'ont pas d'yeux ») comme des manifestations

²⁰ Comme un prévenu devant la barre !

²¹ Les modes d'énonciation des assemblées traditionnelles sont transposés dans les liturgies chrétiennes pour ajouter de la solennité et de l'efficacité au discours.

pendant les offices prévus (les cérémonies de levées de corps et de mise en bière, messes, inhumation) et pendant la neuvaine de jours suivant la cérémonie publique.

Quant à la forme de prière dialoguée, elle a été adaptée par les missionnaires pour la récitation commune des prières, la récitation des leçons de catéchisme ou des répons de la messe. De manière informelle, pour la récitation des prières usuelles, les femmes alternent avec les hommes ou bien l'animateur de la prière alterne avec l'assemblée. À titre d'exemple le texte du « Notre Père » est divisé en deux parties :

L'animateur : « Notre Père qui es aux cieux... »

L'assemblée : « Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour... »

Une autre alternance responsoriale a lieu entre le prêtre et l'assemblée au moment de l'introduction de la préface²², dans la prière des litanies des saints, à la Vierge Marie et à saint Joseph patron de la bonne mort et à la lecture des psaumes.

L'utilisation des prières fait sortir le croyant de son cadre ordinaire et habituel pour le faire passer dans un cadre et une ambiance sacrés. La prière tisse des liens de confiance et d'abandon entre le fidèle et son Dieu. La prière génère et maintient le flux d'émotion entre les participants partageant les mêmes convictions.

3. *káálá*, cri de joie et *icígá*, cri d'appel

Le *káálá* est un cri qui se produit avec la voix de tête sur un même son tenu et se termine en un son descendant. Contrairement à l'*òkùgà* qui est un cri de détresse, le *káálá* est une expression sonore très puissante, continue de joie, d'admiration face au talent, au succès, à la joie d'un individu. Il marque également le sentiment de satisfaction à l'occasion d'un événement qui se déroule bien, de l'heureux dénouement d'une situation conflictuelle. C'est le cri des femmes. Pousser ce cri de joie en éton se dit *á bóm káálá*, « jouer du *káálá* ». Ce verbe permet de constater que ce cri est considéré comme émis par un instrument de musique au même titre que le tambour de bois ou la harpe-cithare. Il en existe deux types : le *káálá* discret et sobre émis pendant l'exécution des chants d'Église et le *káálá* très expressif, véritable performance que la femme émet en se courbant ou encore en courant. Il est l'œuvre de solistes ou d'un petit groupe spécialisé. Pie Claude Ngumu décrit le *káálá* à travers ses différents usages

²² La préface est le texte lu avant la consécration. Elle donne le sens de la célébration du jour.

chez les Beti, en recourant à son équivalent éwondo *oyenga* (sg.) et *ayenga* (pl). Selon lui, l'*oyenga* exprime essentiellement la joie. Il peut surgir au moment des naissances. Il est lancé trois fois lorsqu'il s'agit d'un garçon et deux fois lorsqu'il s'agit d'une fille. Pendant les mariages, il est lancé lorsque les parents de la jeune fille la confient à ceux du jeune homme ; les sœurs du jeune marié lancent alors une série d'*ayenga*. Le jour de la bénédiction nuptiale lorsque les deux conjoints sortent de l'église ou du temple, c'est un cri de joie qui est lancé pour saluer, encourager et féliciter l'époux et l'épouse. L'*oyenga* est aussi lancé quand les parents de l'un ou l'autre époux vont à la rencontre des mariés ou de leurs familles pour leur offrir des présents (Ngumu 1971 : 33).

Le *káálá* acclame les grands personnages en tant que signe de vénération. Dans certaines paroisses, il est utilisé dans la liturgie chrétienne catholique au paroxysme de l'adoration, et dans les moments d'intense communion avec Dieu et la communauté en prière par exemple à la consécration du pain et du vin pendant la messe. Il est aussi donné pendant l'exécution des chants de louange et d'action de grâce.

Lors des cérémonies funéraires, le *káálá* est souvent poussé lors d'une prise de parole appréciée des participants, surtout lorsque le récit de la vie du défunt (*ɲdón awú*) se conclut par les éloges vis-à-vis du défunt. L'orateur affirme que le défunt a réussi sa vie (*á kábá è è sí* « il a réussi avec la terre »). Une des sœurs de ce dernier, fière du récit, se lève et se dirige d'abord vers l'orateur pour lui placer un foulard autour du coup. Ensuite, elle se dirige vers le corps exposé dans la cour en continuant à produire cette expression vocale de satisfaction à l'endroit du défunt. Le *káálá* est aussi donné au moment où la famille danse le dernier *isáni* (*isáni í ndà ì bòd* « l'*isáni* de la famille»). Toute la famille est là pour porter en triomphe le défunt et affirmer sa fierté.

Le *káálá* peut être suivi d'un *icígá*, expression sonore vocale dans laquelle les sons se substituent aux mots de la phrase. À l'instar du langage tambouriné, l'*icígá* est un substitut de langage parlé pour communiquer des messages. C'est un cri d'appel ordinaire. L'admiratrice qui lance l'*icígá* peut s'identifier à la personne admirée en signifiant l'appartenance de celle-ci à son village, à son clan. Par exemple, dans le cas du *ɲdón awú* de l'époux d'une femme du clan *Mbog Kani* venue en mariage dans le clan *Tom*, le *káálá* se termine par l'*icígá* :

ɲgwàn ì Mbóg Kàní ò hó fille du clan *Mbog Kani*

Quelques jours plus tard, avant le repas rituel (*bidi bí awú*) clôturant la neuvaine après les cérémonies publiques, une femme âgée, veuve ou sœur du défunt appelle ce dernier par

l'icigá, l'invitant à venir prendre part au repas²³. Aujourd'hui l'utilisation de *l'iciga* se raréfie et est remplacée par le nom devise (*ndán*) ou simplement le nom (*dòè*). L'appel du défunt est assuré par le membre de la famille avec qui le défunt s'entendait le mieux sans distinction de sexe. La porosité entre le monde des vivants et celui des morts est manifeste et matérialisée dans la communication. L'effectivité de cette porosité entre les deux mondes, selon les Eton, se manifeste par la présence de l'odeur de gros insectes noirs appelés (*miñtónól*). Leur odeur est forte et piquante. Elle certifie la présence des morts. De même l'arrivée des corbeaux venant picorer les aliments déposés sur la tombe au moment du repas rituel signifie que les défunts viennent prendre part au repas et emporter leur part du repas. Le défunt appelé n'arrive jamais seul. Plusieurs défunts l'accompagnent.

En conclusion, le cri de joie (*káálá*) et l'appel (*icigá*) constituent deux signaux sonores vocaux exprimant la joie et signifiant l'appel d'un proche. Le cri de joie garde sa fonction de manifestation de satisfaction face à un événement donné : joie, fierté et satisfaction. Il est attendu, parfois demandé. Il s'oppose à l'*òkùgà*, cri de détresse produit par une voix saccadée entrecoupée de pleurs, de sanglots et de paroles. Quant à *l'iciga*, il donne au rite un caractère beaucoup plus solennel. Le défunt ayant déjà fait le passage appartient à une sphère. Il est convoqué par des annonces spécifiques : nom devise (*ndán*) ou par *l'icigá*, langage de substitution.

4. *byǎ*, les chants

Quatrième mode d'expression vocale, les chants sont émis lors des cérémonies funéraires. Il est important de comprendre que les chants funéraires (*byǎ bí áwú*) font partie d'un ensemble plus vaste de répertoires de chants. Ainsi, pour rythmer la vie quotidienne et marquer certaines circonstances, il y aura des chants pour le bercement (*byǎ ípóbló mwǎn*), des chants de joie (*byǎ mintag*), des chants de tristesse (*byǎ mǎlùngà*), chants de convivialité et de passe-temps ensemble (*byǎ bí mǎ*), des chants de fête (*byǎ bí ébóg*) des chants vulgaires, ou encore des chants d'église (« chants de la mission » *byǎ bí mínswǎn* ou « chants de l'église » *byǎ bí cwáz*)²⁴. Tous ces répertoires de chants partagent des caractéristiques musicales

²³ Selon les croyances traditionnelles, le défunt, appelé par *l'icigá*, au début du repas funéraire (*bí bí áwú*), exprime en réponse sa satisfaction d'une cérémonie réussie de différentes manières : par le cri d'un oiseau (hibou, perroquet) ou par celui d'une bête sauvage qui va rugir dans la forêt (gorille, chimpanzé).

²⁴ Un travail d'enregistrement, de collecte et de classification de ces chants a été réalisé lors d'une mission de terrain dans des villages du département de la Lékié : Koudandeng, Lengom avec Susanne Fürmiss en juillet 2009.

semblables, mais se distinguent par les thématiques des paroles. Ils sont exécutés *a cappella* ou accompagnés au hochet.



Figure 19 : les femmes de Koudandeng exécutant des chants de divertissement (cliché S. Fűrnis)

Les chants exécutés lors des cérémonies funéraires forment un système constitué de deux éléments juxtaposés, l'un traditionnel (*nnàm*) et l'autre chrétien (*mínswân*). Ces éléments composent quatre couches sonores ou répertoires en différentes langues : chants funéraires traditionnels en langue éton (*byă bí áwú*), chants grégoriens en latin (*byă bí álátán*), chants liturgiques en français (*byă bí púlàsí*) et les chants chrétiens en langue beti (*byă bí mínswân*) participent à cet univers sonore constitué de manifestations vocales.

- byă bí áwú, chants funéraires traditionnels

Généralités

Les chants accompagnent la célébration des deuils, chez les Éton comme partout ailleurs en Afrique subsaharienne, sont adaptés selon des critères propres à chaque groupe et liés aux circonstances du décès, à l'âge du défunt et à son statut social. À ce titre, le témoignage d'Alice

Degorce sur les chants funéraires des *Moose* du Burkina Faso nous permet d'éclairer l'usage du chant dans les cérémonies de décès chez les Éton.

Les chants ne sont pas entonnés en l'honneur de tous les morts. Le statut et les circonstances du décès déterminent la manière selon laquelle les funérailles seront célébrées. L'âge d'un défunt et sa situation sociale constituent en effet des éléments essentiels, permettant de définir si sa mort est « bonne » ou « mauvaise », pour reprendre la terminologie de L.-V. Thomas (1975 : 192). Dans la région d'enquête, un décès connoté positivement concerne des personnes (hommes ou femmes) ayant succombé à la vieillesse ou à la maladie : il intervient à un âge avancé, lorsqu'elles ont « fait leur vie » (...) Ces défunts doivent également avoir une descendance, ce qui constitue l'une des conditions sine qua non pour devenir un ancêtre (Degorce 2009 : 2).

La personne accomplie, femme ou homme, aura droit à une profusion de chants funéraires. En revanche, les chants ne seront exécutés ni pour les nourrissons, ni pour les personnes tuées à cause d'un vol ou d'un crime, ni pour les suicidés. Toutes ces morts sont considérées par les Éton comme honteuses (*àwú óswán*).

Dans ses descriptions des cérémonies de deuil des Beti, Laburthe-Tolra (1985 : 188-189) évoque l'intervention des chants funéraires à deux moments : au constat du décès et à l'arrivée des invités. Au constat du décès, les proches parentes du défunt chantent une berceuse (« bercement du cadavre » (*ipóbló mmim*) autour du corps encore présent dans la maison du défunt, dont le double rôle est d'exprimer la tristesse et d'endormir à jamais le défunt. À l'arrivée des participants au lieu des cérémonies, les femmes en deuil rejoignent les filles du défunt pour exécuter des chants funéraires autour du corps exposé dans un abri au milieu de la cour. Laburthe-Tolra ne donne aucune indication du groupe beti qu'elle étudie même si certains indices nous permettent de présumer qu'il s'agit des Bene de Minlaba. Il n'est cependant pas exclu que les mêmes pratiques aient eu lieu chez les Éton.

Les chants funéraires ne sont jamais exécutés par un chanteur seul. Le groupe choral est constitué en fonction des circonstances et de la qualité des chanteurs. Les chants sont pris en charge par trois catégories de personnes : les femmes du village (*bináhgá b́ á tán*), en majorité des épouses des hommes du lignage ; les filles du village (*b́ ngwán b́ á tán*) appartenant au lignage du défunt et les groupes organisés : les adhérents des associations et tontines (*bikóóni*), etc.

Les tontines, regroupements de femmes, jouent un rôle important dans la vie sociale de villages et de quartiers. C'est une forme de sécurité sociale permettant de faire face aux besoins fondamentaux des habitants et à la précarité de la vie (Nzemen, 1993 : 121). La solidarité se manifeste par l'existence des fonds de solidarité constitués par des apports égalitaires de chacun

des membres pour faire face aux situations exceptionnelles. Le fonds « secours décès » est un apport servant à assumer les nombreuses sollicitations matérielles liées au décès.

Certaines tontines disposent en leur sein de groupes de danses dits « folkloriques » et de chorales chrétiennes. Les membres des tontines sont tenus de manifester leur solidarité à l'occasion du décès d'un de leurs membres ou d'un parent de celui-ci. Pour les membres de la tontine, porter assistance à un membre en deuil est une obligation qui se manifeste par la participation financière et aussi par la participation physique à la grande veillée et la cérémonie publique. Les femmes prennent en charge le chant funéraire traditionnel aux côtés des coépouses du lignage et des sœurs réelles et classificatoires du défunt.

Réalisation des chants funéraires traditionnels

Le grand moment d'animation de la veillée se passe après l'*ikùd àwú* vers minuit. Différents groupes ayant exprimé le désir de chanter se succèdent dans la maison mortuaire autour du corps ou à l'extérieur ou encore en cercle pour chanter et danser. Selon la coutume éton, le défunt ne doit pas rester seul. La famille et les proches ont l'obligation de veiller sur lui et de chanter auprès de lui. Les chants sont exécutés toute la nuit jusqu'au petit matin autour du corps ou à l'extérieur de la maison funéraire. D'après la coutume éton ces chants ne sont exécutés que la veille des cérémonies publiques le soir et dans la nuit. Néanmoins ils sont permis le jour de la cérémonie publique lorsque la famille (*gdá ì bòd*) du défunt rentre fièrement du conciliabule familial du jour (*isògò áḷmós*) pour délivrer le récit de la vie, les causes et les circonstances de la mort du défunt (*gdòḡ àwú*). La famille danse l'*èmbòḡ* : chant funéraire entonné par les tambourinaires ou les femmes du lignage, accompagné par l'orchestre des tambours de bois. La danse se fait devant l'orchestre des tambours de bois et un tour d'honneur est fait dans la maison funéraire autour du corps. C'est un grand moment d'effervescence sonore anticipant le ton du récit de la vie du défunt que fera, plus tard, le chef de famille.

Les chants se terminent, lorsque les exécutants le veulent, sous la forme du *bikùdsí* dansé. Les Éton tout comme les autres sous-groupes *beti* connaissent le *bikùdsí*. Pour le caractériser, ils utilisent trois catégories distinctives et complémentaires -s'inscrivant toujours dans une performance- exprimées par les expressions : « chanter du *bikùdsí* » (*á jà bikùdsí*), « jouer du *bikùdsí* » (*á bòm bikùdsí*) et « danser du *bikùdsí* » (*á ḷjém bikùdsí*). Le chant constitue la catégorie déterminante. Le *bikùdsí* est un terme générique désignant un ensemble de chants sous-tendus par des danses telles que l'*ilag*, *ìwòḡḡ*, *màcín*. Le terme *bikùdsí* en éton « frappement, martèlement ou trépignement des pieds » désigne un chant au tempo rapide,

accompagné ou non d'instruments de musique. Il sous-tend une chorégraphie portant le même nom, appartenant à l'aire culturelle beti du Cameroun. Comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, la pulsation dans l'accompagnement du chant et de la danse est marquée par l'utilisation des hochets doublés par les baguettes entrechoquées et les battements de mains.



Figure 20 : les femmes de Mbazoa dansant du *bikùdsi*

On distingue généralement deux types de *bikùdsi* : le *bikùdsi* traditionnel et le *bikùdsi* moderne. Le *bikùdsi* traditionnel est un chant et une danse de femme rendant compte des réalités sociales en milieu rural, ouvert à l'improvisation au niveau musical et chorégraphique. Le *bikùdsi* moderne, quant à lui, est un chant et une danse mixte utilisant les nouvelles sonorités des guitares électriques, saxophones, trompettes, synthétiseurs, batteries et d'autres percussions. Il met en scène un chanteur et un public, présente des chorégraphies tout en intégrant très peu d'improvisation sur le plan musical (Mbia 1992 : 51). Anja Brunner propose cependant de sortir de la dichotomie traditionnel/moderne à cause de la connexion du *bikùdsi* avec la musique pop-rock mondiale. Elle situe le *bikùdsi* actuel dans l'intersection entre le champ du pop-rock mondial et celui de l'ethnonational camerounais. D'où son expression de "bikutsi local cosmopolitain" (Anja Brunner, « Local cosmopolitan bikutsi » 2012). La présence même du *bikùdsi* dans les cérémonies funéraires tend à accréditer la thèse d'Anja Brunner d'une musique ancrée dans la tradition et connectée aux courants musicaux mondiaux. Nous parlerons ici du *bikùdsi* ici tel qu'il est pratiqué dans les cérémonies funéraires. Un approfondissement de la question sera proposé au chapitre IV consacré à l'analyse des moments clefs sonores.

Du point de vue de l'organisation du chant *bikùdsí*, le groupe des chanteuses et la chanteuse principale forment un cercle de danse (*isà ébóg*). Les femmes se placent en cercle autour de l'aire de danse dont le diamètre varie avec la taille de l'assistance. Les deux grandes parties d'un chant *bikùdsí* sont la mise en route (*màkàli máljǎ*, « dialogue chanté ») et la conclusion (*màsùzà máljǎ*, « dépôt ») ou (*màtèg máljǎ*, « mâchage, digestion, écrasement jusqu'au finissage du chant ») ou encore *màtèg máljǎ*, « l'exécution de la danse ». La période de mise en route, des préliminaires pour mettre en mouvement le rythme, l'intonation et le pas de danse, est nécessaire, car elle instaure un dialogue chanté entre la meneuse du chant et le chœur. Dans chaque chant du *bikùdsí*, une phrase, un élément phonique sont répétés. Ensuite le refrain est répété plusieurs fois et le chant circule parfaitement entre les membres du groupe. L'exécution des solos dans un tempo lent est bien maîtrisée et le dialogue bien établi entre les exécutants. Le tempo qui s'accélère ensuite annonce la conclusion du morceau et le début de la danse. La pulsation marquée par les battements de mains, les hochets et le trépignement des pieds sur le sol scandant le chant maintiennent la dynamique créée. C'est le climax du volume sonore introduisant la danse. Ne pouvant pas rester infiniment en tension, le chant est progressivement conduit vers sa fin. Nous arrivons à la conclusion (*màsùzà máljǎ*) ou *màtèg máljǎ*. C'est le moment du tutti où tous les instruments jouent de plus en plus fort, tandis que les pieds et les mains frappent toujours plus puissamment, alors que les voix donnent le maximum d'elles-mêmes pour répéter à volonté le dernier refrain (Mba 1981 : 162). Des formules telles que « battez des mains » (*applau ! applau !*), « plus fort » (*á yób á yób á yób²⁵*) indiquent que le moment est venu de commencer la danse.

La chanteuse principale chargée de diriger le chant se détache du cercle des chanteuses formant le chœur et gagne l'intérieur du cercle. Il arrive que, spontanément, plusieurs femmes inspirées se retrouvent à l'intérieur du cercle. La meneuse les renvoie alors sur le pourtour du cercle. En effet, la meneuse du chant et de la danse est vigoureuse, autoritaire, dynamique. Par un geste, un regard, elle sollicite une autre chanteuse, accélère le tempo du chant, arrête le chant à exécuter pour en prendre un nouveau. Toutefois, les chanteuses sont très à l'écoute les unes des autres, ce qui leur permet de suivre les variations et de bien garder la pulsation. En contexte non funéraire, lorsque le chant n'est plus de bonne qualité, la meneuse fait des remarques aux chanteuses, sollicite l'auditoire, ou encore demande aux organisateurs de l'événement d'apporter de la « motivation ». Généralement la soliste compose de nouveaux solos et même de nouveaux chants selon l'inspiration, séance tenante. Lorsqu'elle est fatiguée, elle passe le

²⁵ L'expression signifie plus haut ou plus fort.

relais à une autre femme qui va tenir le même rôle et regagne tout simplement le groupe des chanteuses du chœur. Plusieurs intervenantes se succèdent dans le cercle pour animer le chant. Toute femme se souvenant d'un air du répertoire le propose au groupe.

Les chants du *bikùdsí* sont également exécutés par la fanfare ou accompagnés par l'orchestre de tambours de bois pour le temps d'animation de la grande veillée.

La chanteuse soliste adapte sa voix aux thématiques développées. La voix chantée sera parfois murmure lorsqu'elle s'adresse au défunt. Elle sera rauque et menaçante pour protester contre la mort et exprimer ses plaintes. La réalisation du chant s'adapte aux circonstances selon qu'on chante à l'intérieur de la maison mortuaire (*ndá ì mmim*), à l'extérieur dans la cour funéraire (*ñcàñ àwú*), avec un grand ou avec un petit groupe de chanteuses. Une autre technique de chant consiste à insérer des syllabes dénuées de sens imitant le jeu du tambour, des onomatopées avant la conclusion (*màsùzà*) de celui-ci.

En contexte de divertissement, le chant du *bikùdsí* évoque les problèmes communs vécus par les femmes, leurs longues plaintes, leurs ruses, leurs aventures amoureuses, des thèmes de la vie quotidienne. Il constitue une enquête sociale permettant de connaître l'identité des femmes, de leurs maris ou amants ainsi que leurs activités. Ce chant se déroule dans un climat de grande familiarité, de défoulement et parfois de promiscuité. « On se piétine et on se communique la transpiration » (Nkili 1985 : 35).

En contexte funéraire également, le chant funéraire est une manière parmi d'autres d'extérioriser la douleur, de dire son chagrin et de montrer sa peine. La technique du chant employée démontre un certain engagement physique, une dépense d'énergie effective. C'est le corps tout entier qui est sollicité. C'est la famille qui pleure un de ses membres, exprime sa souffrance et essaye de l'extérioriser. La célébration des funérailles étant une activité engageant le lignage et d'autres alliés, c'est le corps social tout entier qui est mobilisé. Face à une nature souvent hostile, aux relations sociales conflictuelles, à la douleur de la séparation et à l'angoisse de la mort, le chant funéraire constitue à n'en point douter un phénomène de résistance et de survie et un ressort sonore de la vie communautaire.

Parallèlement aux chants traditionnels, la cérémonie funéraire est animée par des chants chrétiens que nous abordons maintenant.

- Les chants chrétiens

Nous entendrons par chants chrétiens ici tous les chants composés et exécutés par les chrétiens de différentes dénominations et Églises : catholiques, protestants, orthodoxes et évangélistes. Les populations éton sont chrétiennes dans leur grande majorité. Une petite communauté de protestants se trouve à Elig Zogo, un quartier dans la ville de Saa à 70 km de Yaoundé, une autre à Nkometou, entre le lycée et la mission catholique et à Ngobo, entre Tala et Evodula. Notons aussi que des groupuscules d'évangélistes dont le nombre est croissant s'établissent dans les villes et villages, revendiquant leurs identités et imposant leurs pratiques religieuses.

La compréhension des termes « animateur » et « maître de chœur » est nécessaire à la description des chants chrétiens. L'animateur de chant est une personne qui entonne et dirige le chant de l'assemblée lors d'un office. Le chœur est un ensemble réuni pour une expression vocale ou instrumentale. Le chœur vocal est constitué de personnes chantant à l'unisson ou à plusieurs voix des œuvres musicales. Le maître de chœur est le directeur de ces ensembles identifiés.

On trouve trois types de chants chrétiens, en fonction de la langue utilisée.

***byă bí álàtán*, chants liturgiques en latin**

Le chant liturgique en latin est un chant grégorien, un chant sacré interprété par un chœur ou par un soliste auquel répond une assemblée et qui est destiné à soutenir le texte liturgique en latin. Selon les catholiques romains, le chant grégorien est le chant propre de la liturgie romaine, devant occuper la première place dans les actions liturgiques (Moreau 2012 : 223). Habituellement, il est chanté aux offices du dimanche ou lors des grandes solennités. Aux offices des défunts, le chant grégorien est exécuté à la morgue des hôpitaux pour la cérémonie catholique de mise en bière et de levée de corps de 9 h à 15 h. Deux chants sont habituellement pris : le *Misere mihi mei* « Prends pitié de moi » et le *Libera me* « Libère-moi » pour la bénédiction du corps. Dans le cas où la messe est célébrée le jour des cérémonies publiques, ce qui arrive dans la plupart du temps, le chant intervient selon un programme de répartition de chants élaboré par la famille endeuillée et par l'animateur du chant. La chorale latine prend en charge tout le programme des chants ou bien une partie est attribuée à une autre chorale éwondo

ou française²⁶. Les chants choisis appartiennent aux deux principales parties chantées nommées Ordinaire et Propre de la messe²⁷. Les chants relevant de l'Ordinaire ont un texte et une place invariables dans la messe : *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*. Le répertoire de chants est celui de la « Messe des défunts ». Les choristes sont souvent d'un âge avancé au-dessus de la soixantaine -ils font partie de la génération ayant appris le solfège dans les établissements scolaires catholiques- et les effectifs dépassent difficilement la quinzaine. La grande majorité des choristes sait lire les notes et utilise le recueil de chants appelé *Grégorien*. Le chant peut être accompagné par un synthétiseur jouant sur le registre « orgue ». En dehors de l'ordinaire, les chants régulièrement exécutés appartenant au Propre sont : l'Introït : *Requiem aeternam dona eis Domine* « Donnez-leur le repos éternel, ô Seigneur » ; le Graduel : Absolve, Domine « Absolvez, Seigneur » ; l'Offertoire : *Domine Yesu Christe* « Seigneur Jésus-Christ » ; la Communion : *Lux aeterna* « Que la lumière éternelle ». Pour solenniser davantage l'office, l'officiant chante la préface des défunts : *Praefatio Defunctorum* avant la consécration du pain et du vin.

À la fin de la messe, l'officiant ayant pris place près du cercueil procède à l'Absoute ou Rite du dernier adieu, par lequel la communauté chrétienne salue l'un de ses membres avant que le corps ne soit emporté ou inhumé. L'officiant ou le chantre entonne le *Libera me* « Libère-moi » qui est repris par toute l'assemblée. Le chant du dernier adieu est considéré par la communauté catholique comme le sommet de l'adieu.

Le choix des chants et leur mise en œuvre tiennent compte à la fois du milieu social et des possibilités de réalisation (assemblée connaissant le chant grégorien, présence d'un synthétiseur).

Le chant grégorien est souvent demandé par les anciens séminaristes, la famille du défunt, les choristes ou toute personne aimant ce genre musical sacré. Pour ces personnes, il ajoute de la solennité aux cérémonies et constitue une marque de distinction sociale et culturelle. À titre d'exemple, au rite du dernier adieu de Mvondo Titus au mois de mai 2013 dans le village Mbélé situé à 3 kms d'Obala, ses anciens camarades du Petit séminaire Saint-

²⁶ Dans le français local camerounais, les expressions « chorale latine », « chorale éwondo », « chorale française » désignent un chœur vocal chantant dans une de ces langues.

²⁷ D'après le Paroissien romain, livre de chants et de prières en latin dont le but est de favoriser la participation des fidèles aux offices, « on appelle Ordinaire de la messe l'ensemble des règles, cérémonies, prières et chants servant chaque jour au saint sacrifice. C'est la partie stable et invariable du missel. La partie mobile ou variable renferme dans le Propre du Temps et des Fêtes et dans certains suppléments l'Introït, la Collecte, l'Épître, etc. variant selon le temps liturgique de l'année, les messes ou les fêtes célébrées ; leur place exacte et respective est aussi indiquée dans l'Ordinaire. », Paroissien Romain pour les dimanches et principales fêtes avec traduction des textes. Chant grégorien extrait de l'édition vaticane et des livres de Solesmes, Paris, Desclée & Cie, 1957, p. 60.

Joseph d'Akono se sont retrouvés autour du corps pour chanter le *Libera me* « Libère-moi », *Ego sum resurrectionem et vitam* « Je suis la résurrection et la vie » et *In Paradisum* « Au paradis » pour la procession vers la tombe pour l'inhumation.

***byã bí púlàsí* « français », chants chrétiens en français**

Dans les chants chrétiens en français, on distingue ce qui est chanté dans le cadre de la messe de ce qui est chanté en dehors de la messe. Les chants chrétiens enregistrés seront traités plus loin. S'agissant des chants exécutés pendant les offices et selon le *Rituel des funérailles*, ces chants « ont la particularité d'être liés aux rites indiqués : accueil, rite de lumière, rites de la croix, rite de la Parole, adieu. Ces chants aident à voir dans les rites des signes du mystère pascal, car c'est le mystère pascal du Christ que l'Église célèbre avec foi dans les funérailles de ses enfants [...] Le chant devient alors "l'outil qui renforce le lien social et le lien théologal devant les questions humaines et les signes de Dieu" » (Commission Épiscopale de Liturgie et de Pastorale Sacramentelle. *Pastorale des Funérailles* 2013 : 116).

La différence entre le chant grégorien et le chant chrétien se situe au niveau de la place de choix qu'occupe le chant grégorien dans l'Église latine en tant que « chant propre de la liturgie romaine ». Une autre différence se situe au niveau linguistique. Les chants du répertoire grégorien sont exclusivement en latin tandis que les autres répertoires sont dans différentes langues. Les chants chrétiens, par exemple, épousent le langage tonal et les chants grégoriens sont modaux.

Même s'il n'existe pas à proprement parler de recueil de chants pour les funérailles chrétiennes, un répertoire spécifique est proposé auquel on ajoute des chants de Carême, temps de pénitence pour les catholiques. Pour la messe, ils interviennent dans le Propre : entrée, méditation, offertoire, communion et sortie.

Les chants se présentent sous deux formes : le chant monodique et le chant polyphonique. Ce dernier est appelé localement de manière inadéquate « chant classique ». Des formes variées interviennent selon les possibilités de réalisation : chant en alternance entre l'animateur et l'assemblée. Les textes des chants sont tirés ou inspirés de la Bible. Il y a une circulation de chants pour circonstances diverses à travers des recueils de chants et des partitions venues des Églises catholiques d'Afrique de l'Ouest, de la République Démocratique du Congo (« Gloire à Dieu »), de France (« Chants notés de l'assemblée », « Il est vivant ») et de Suisse romande (« D'une même voix »). D'autres recueils sont produits par des Camerounais. Les chants suivants sont régulièrement exécutés : « Ne craignez pas pour votre

corps », « Si le grain de blé tombé en terre ». Ces références actuelles au niveau des recueils reflètent la proposition de l'Église catholique en ce qui concerne l'offre des chants pendant les funérailles et invitent à la foi et à l'espérance chrétiennes.

Les chants en français sont exécutés pendant les offices -messes aux veillées journalières, cérémonie de mise en bière et de levée de corps, messe de la grande veillée, messe de la cérémonie publique et cérémonie du dernier adieu. Les chorales prennent en charge les veillées journalières appelées « veillées sans corps » se déroulant dans la famille du défunt, à la cérémonie de levée de corps et de mise en bière, à la station à l'église, à la grande veillée et à la messe d'inhumation. Lorsque la chorale française est invitée aux veillées journalières, elle assure un temps d'animation après ou en l'absence d'un office. L'animateur du chant ou le chœur se place à proximité de l'autel où officie le prêtre. Ils conservent la place qui leur a été attribuée tout au long des cérémonies.

Le chant liturgique en français est pris en charge par des chorales paroissiales. En l'absence de chorale, un chœur se constitue pour animer l'office. Le cas échéant, un animateur se propose pour assurer le service du chant. Lorsque la famille est aisée, elle fait venir une chorale renommée de la ville de Yaoundé, proche du département de la Lékié, telle que la « Voix du Cénacle » du Prof. Gervais Mendo Ze, la Chorale Saint Ambroise de la cathédrale Notre Dame des Victoires de Yaoundé ou « La Voix de l'espérance » de la Paroisse saint Vincent Palotti de Nkol Eton.

***byă b'iwònò* « chants éwondo », ou *byă beti* « chants chrétiens en langues beti**

Les chants chrétiens en langue beti sont les plus chantés pendant les cérémonies funéraires. La plupart sont composés en langue éwondo qui s'est imposée dès les débuts de la mission allemande comme langue liturgique de la Province Ecclésiastique de Yaoundé. Deux catégories de chants chrétiens sont exécutées en langues beti : les chants chrétiens liturgiques et les chants chrétiens non liturgiques.

Les chants chrétiens liturgiques sont ceux qui ont préalablement été validés par une commission liturgique nommée par les autorités diocésaines²⁸. Ils sont chantés pendant les offices et d'autres moments indiqués. Ils sont pris en charge par des chorales paroissiales, des maîtres de chœur et différents solistes attirés ou occasionnels, les catéchistes et les membres

²⁸ La Province Ecclésiastique de Yaoundé est constituée de sept diocèses : Yaoundé, Mbalmayo, Bafia, Sangmelima, Obala, Ebolowa et Kribi.

des confréries chrétiennes. Ces dernières sont des groupes de fidèles voués à la prière, à l'imitation des vertus des saints et la pratique des bonnes œuvres. Les recueils officiels sont : *Olugu Ntondobe* « Louange de Dieu », *Nkul Nti* « Tambour du Seigneur », *Mved Oyen David* « Harpe-cithare de David²⁹ ». Le livret de prières pour les chrétiens de l'Archidiocèse de Yaoundé propose des chants accompagnant différents moments de la célébration des funérailles : *bodogo te ma é a* « Relève-moi », *é zaa one ngol ozu ma kode* « Toi qui a pitié, viens me sauver », *ma yi ke woé* « J'irai là-bas ». Les répertoires exécutés sont des « chants chrétiens en éwondo » (*byä bíwòndò*), ou « des chants beti » (*byä beti*) dans les sous-catégories chants de carême (*bia abog éki*) ou chants du temps de pénitence (*abog éndegele*) et les chants de louange, d'action de grâce, de vénération des saints et à la Vierge Marie (*safulu bia*). La période de deuil impliquant la peine, la souffrance et l'épreuve fait écho au temps de carême invitant les croyants à la pénitence ; l'Église utilise ces chants pour les cérémonies de décès. Les chants de Pâques (*byä bí Paska*) sont aussi chantés pour souligner la foi en la Passion, la mort et la résurrection de Jésus-Christ.

Quant aux chants chrétiens non liturgiques, bien que composés sur des thématiques religieuses, ils ne sont exécutés que pour les moments d'animation par les mêmes intervenants. Les deux catégories de chants, en cas de disponibilité des musiciens sont accompagnées par des instruments de musique traditionnels : tambour de bois, xylophones, tambour à membrane, hochet, etc. Les musiciens terminent leurs chants par une conclusion (*màsùhà*), de la même manière que les chants *bikúdsí* avec la danse (*màtəg má ébóg*) pour maintenir les participants en éveil et célébrer le défunt. Ainsi, deux chants non liturgiques animent ce moment de la grande veillée : « Qui verront le royaume de Dieu » (*bəzá bá yi yén àyón zambá*), « Le commandement d'amour » (*mvéndé éđiŋ*).

Le chant chrétien dans ses trois catégories, latin, français et beti relève du domaine missionnaire. Si les deux premiers sont majoritairement d'importation occidentale, le dernier s'inspire des rythmes et mélodies traditionnelles.

Les chants funéraires appartiennent aux expressions vocales non structurantes et participent à la structuration sonore des cérémonies par les émotions qu'ils expriment et diffusent. S'agissant de la manière dont le chant participe à la structuration sonore des cérémonies funéraires, la remarque de Baraldi sur le lien entre la musique et l'émotion est significative. Ce lien « n'est ni aléatoire ni imprévisible, mais suit des règles qui dépendent du

²⁹ La transcription des termes éwondo est celle de l'Abbé François Xavier Amara utilisée dans les documents liturgiques de l'Archidiocèse de Yaoundé.

contexte de performances » (Baraldi 2013 : 193). Le rituel, en tant que mise en forme de relations particulières, par des personnes particulières à travers des actions spéciales, met en relief, à travers les différents répertoires de chants, une solidarité émotionnelle. Il s'agit, selon les termes de Gilbert Rouget, de « musiquer » son émotion. Par le chant, les émotions sont ressenties et exprimées par les individus et partagées de manière collective par les participants : endeuillés, lignage, chorales, chanteurs, amis faisant découvrir la qualité des interactions.

Cette structuration se fait par deux mécanismes : l'induction et le déclenchement ; la répétition et le contraste. Tous les chants, traditionnels et chrétiens sous-tendent ces deux mécanismes. Les chants traditionnels exécutés par les femmes et associés à la danse expriment la tristesse, réconfortent les endeuillés et participent au passage du défunt au monde des ancêtres. Quant aux chants chrétiens, grégoriens, français ou beti, ils sont l'expression de la foi en leur Dieu, de l'espérance à une vie heureuse dans l'au-delà et de la compassion avec les endeuillés. Le chant chrétien se situe dans la continuité des chants funéraires traditionnels, et propose une manière nouvelle pour les fidèles chrétiens de pleurer leurs morts. Les expressions « je pleure » (*mà nón*), « qui va me pleurer » (*zá á yí mà nón ?*, *zá á yí mà jón ?*) en langues éwondo et éton disent le sentiment de douleur face à la mort, la solitude, le chagrin d'amour et la crainte de la peur de l'avenir face à l'incertitude de sa fin terrestre, surtout lorsqu'on n'a pas de progéniture. De nombreux chants chrétiens beti comportent cette expression « Je pleure ô Seigneur » (*ma yon é a Ntondobe me ne édog éte a*), une paraphrase du psaume 129 : « Des profondeurs je crie vers toi Seigneur ». Les chrétiens demandent désormais à Jésus-Christ lui-même de venir chercher les fidèles défunts (*Kristus Mon Zamba émen, a zu nye non o*), « Que le Christ enfant de Dieu lui-même vienne le chercher ». Pendant l'interpellation du chef de famille sur les causes du décès d'un parent, d'un de leurs membres, les porte-parole de chorales chrétiennes ont l'habitude de s'exprimer par ces mots : « Nous ne demandons pas ce qui a tué untel, nous sommes venus aider notre camarade à pleurer celui ou celle qu'il enterre aujourd'hui » (*á wá↓lí jón*, « aider à pleurer »).

Par ailleurs, le culte catholique impose des règles et des limites comportementales aux fidèles quant à l'expression des sentiments. À l'effervescence sonore des chants chrétiens pendant le temps d'animation après l'*ikùd àwú* s'oppose la dignité, la réserve et la sobriété remarquée pendant les offices. Cette réserve est manifeste dans l'exécution du chant latin dont les mélodies au tempo lent ne se dansent pas. La musique est plutôt récitative. Le chant grégorien s'exécute dans l'ensemble sous la forme alternée : soliste/chœur et assemblée. On tient à marquer la différence entre le chant liturgique et la musique des concerts.

Les mélodies exécutées appartiennent à un fonds commun, à des répertoires de chants connus, régulièrement exécutés. Une fois tous les quinze jours, un rituel funéraire est organisé dans chaque lignage. Les mélodies sont investies d'images multiples, celle du défunt dont on revisite la vie ainsi que ses habitudes. Avec l'apparition des chambres froides dans les morgues des hôpitaux, au moins un rituel funéraire est organisé dans chaque lignage tous les quinze jours, surtout les samedis. Il arrive aussi qu'une mélodie touche un endeuillé ou un ami et le fasse pleurer. L'émotion suscitée les renvoie à des cérémonies passées, ravive des douleurs enfouies. On chante ou on écoute les mélodies rappelant d'autres défunts. Le chant tisse un réseau d'affects plus large, donne une dimension relationnelle par son expression et brise une frontière émotionnelle entre « moi » et « les autres » (Baraldi 2013 : 96). Les chants intervenant tout au long des cérémonies participent également à la « contagion émotionnelle » (Baraldi, 2013). L'émotion ressentie et diffusée à l'écoute d'un chant se manifeste lorsque « l'auditeur entend quelque chose qu'il est en mesure de reconnaître et, qui plus est, s'il associe ce quelque chose à une expérience marquante. L'écoute d'une pièce familière, dans une situation donnée, a en effet plus de chance de l'émouvoir que celle d'une pièce qui lui est inconnue » (Tallote 2010 : 188).

Les émotions sont également perceptibles à travers les qualités vocales, timbres et intensité sonore. Elles passent par l'utilisation des instruments de musique pour l'accompagnement des chants, hochets pour les chants traditionnels et les chants chrétiens en langue beti, synthétiseur pour les chants en français et en latin. L'accompagnement des chants beti réalise une synthèse entre le percussif et le mélodique par opposition au percussif de l'accompagnement des chants traditionnels.

Les modes d'expressions vocales funéraires et leurs contenus forment un système cohérent et dynamique constitué de quatre éléments mis en forme et en acte par un processus d'accumulation agissant en tant que dispositif de fabrication et de diffusion des émotions. Ces expressions s'organisent autour d'éléments structurants servant de ressort à l'ensemble du processus sonore vocal. Toutefois, ces éléments dans leur contexte ne sont pas figés et demeurent complexes. Les cérémonies funéraires des Beti-Eton sur le plan vocal se structurent autour de quelques combinaisons clefs : combinaisons d'équivalences et d'opposition, moyens de la construction émotionnelle et scénario émotionnel du rituel. Ces expressions vocales sont au service de l'efficacité émotionnelle.

Conclusion : La structuration sonore vocale des cérémonies funéraires beti-éton

Étape	Annonce du décès	Levée du corps	Accueil et installation	Annonce tambourinée (<i>ikud àwú</i>)	Conciliabule nocturne (<i>isògò álú</i>)	Interpellations du chef de famille	Conciliabule diurne (<i>isògò á↓mós</i>)
Cris et pleurs	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non
Prise de parole	Petit récit (<i>mò ndóη</i>) annonce tambourinée (<i>ijkúl áwú</i>)	Non	Non	Parole tambourinée	Oui	Oui	Oui
Lieu	Village (Cour des cérémonies)	Morgue	Village Maison	Village (Cour des cérémonies)	Maison	Cour des cérémonies	Brousse

Étape	Récit des circonstances de la mort (<i>ndóη àwú</i>)	Mise en terre (<i>idā mmim</i>)	Palabre familiale post-inhumation (<i>ikə̀gbàn áwú</i>)	Neuvaine (<i>ibùl mólú</i>)	Repas funéraire (<i>bídí bí áwú</i>)
Cris et pleurs	Non	Oui	Non	Non	Non
Prise de parole	Récit (<i>ndóη áwú</i>)	Mot d'adieu (<i>ibúgí mágní</i>)	Discours (<i>mìηkóló</i>)	Récit (<i>ndóη áwú</i>)	Appel du défunt (<i>ndán, icígá, ηnónó</i>)
Lieu	Cour des cérémonies	À la tombe	Cour des cérémonies	Cour des cérémonies	Autour de la tombe

Les pleurs, cris et lamentations d'une forte intensité sonore constituent des moments saillants qui sont suivis de prises de parole. Au constat du décès, après un moment de pleurs intenses qui dure environ une quinzaine de minutes, le membre de la famille ayant rapporté la nouvelle ou l'ayant reçue va répondre aux interrogations de toutes les personnes accourues. Le « petit récit » (*mmò ηdóη*) consiste à identifier le mort, à parler des circonstances du décès et à préciser, dans la mesure du possible, l'endroit où se trouve le cadavre. Si la famille est

chrétienne, des prières usuelles sont dites pour le défunt : Notre Père (*À Tara wan*), Je vous salue Marie (*Maria ovuma*) et Seigneur accorde-lui le repos éternel (*A Nti vaa nye awaè kom*). Les auditeurs présents restent silencieux. C'est un moment de reprise de souffle, de maîtrise de ses émotions. Dès ce moment commencent les préparatifs des cérémonies funéraires avec une première concertation familiale. Des pleurs et cris vont se faire entendre de manière épisodique, à chaque arrivée d'un proche du défunt dans la cour funéraire. Les chants et les prières seront exécutés tous les soirs pendant les veillées quotidiennes. La deuxième grande explosion de pleurs a lieu lorsque le corps est récupéré par la famille auprès des services funéraires. Il n'y a pas de discours formel prononcé à cette occasion. La prise de parole est diffuse à travers les commentaires des participants. Le rite de bénédiction catholique du corps comportant des chants chrétiens est célébré, et des prières ou bien une brève homélie de l'officiant sont prononcées. La troisième explosion de pleurs et de cris est faite à l'accueil du corps « chez lui, dans sa maison ». À cette étape aucune prise de parole n'est observée. Le défunt séparé des siens et en lieux étrangers (morgue) a retrouvé les siens et son environnement. La quatrième grande explosion intervient en plein milieu de la nuit, à minuit. Les endeuillés sont rassemblés autour du défunt et les autres participants silencieux pendant que le tambourinaire joue l'*ikud àwú*. Le tambour de bois se substitue au langage parlé pour émettre des messages à l'endroit des morts et des vivants. L'*ikud àwú* est suivi par une concertation familiale (*isògò álú*, « conciliabule de nuit »). Il n'y a pas de prise de parole publique.

Pendant ce temps, d'autres événements sonores vocaux ont lieu : chants funéraires, chants chrétiens, prières jusqu'au lendemain matin où aura lieu l'ouverture des cérémonies traditionnelles par la prise de parole des oncles maternels. Les autres participants à leur suite s'exprimeront selon la même forme. Ces discours ne sont pas précédés de manifestations vocales du chagrin comme les premières, mais sont suivis du « conciliabule du jour » (*isògò á↓mós*) destiné à préparer la réponse qui sera donnée au lignage et à tous les participants à travers le (grand) récit de la vie et des circonstances du décès (*ɣdóɣ àwú*) délivré par le chef de famille. De retour du conciliabule diurne, la famille danse l'*isáni ɣdá ì bòd* « l'*isáni* de la famille » pendant lequel sera exécuté l'*èmbóɣ*, le chant funéraire accompagné au tambour de bois. La famille célèbre avec fierté son défunt et les *káálá* retentissent. Selon les Éton interrogés sur le rôle et la signification du *ɣdóɣ àwú*, c'est ce dernier qui constitue la substance, le cœur des cérémonies funéraires. D'où l'expression « c'est le récit de la vie et des circonstances du décès qui fait le rituel de la mort » (*ɣdóɣ àwú yà ìnǎ á↓wú*). C'est la raison pour laquelle ce récit est délivré par le chef de famille aux participants se rendant dans la famille le matin pendant les neuf jours suivant la cérémonie publique. Ces participants disent qu'ils vont écouter ce récit.

De manière facultative, un office est célébré si la famille est catholique. Dans ce cas, des chants sont exécutés, des prières dites et une homélie prononcée.

La cinquième explosion de cris et de pleurs, bien que retenue, va éclater au moment de la mise en terre du défunt. Les endeuillés sont éloignés ou maîtrisés. Dans la mesure du possible, après que le cercueil contenant le corps a été déposé dans la tombe, un proche de la famille prend la parole pour un ultime adieu (*ibúg í mágnì*, « mot d'au revoir »). La prise de parole est brève en présence de quelques membres de la famille. Ce sont des actes de piété émotionnelle personnelle, familiale et communautaire. Les chants chrétiens beti sont équivalents aux chants traditionnels sur le plan rythmique et mélodique.

Par ailleurs, cris et pleurs portent une dynamique émotionnelle et entraînent la réalisation de certaines actions : mouvements des proches de l'intérieur de la maison vers l'extérieur au constat du décès, rencontre entre les endeuillés arrivant de la ville ou des autres villages et ceux qui sont déjà dans la maison funéraire pour les accueillir. Les deux constituent des appels entraînant des réponses sonores. En même temps, ils marquent des oppositions évidentes. L'*òkùgà* est un cri émotionnel de tristesse exprimé par une voix saccadée entrecoupée de sanglots, de pleurs et de paroles. Le *káálá* porte une autre dynamique en réaction à un discours, à une démonstration oratoire d'un participant. Il exprime la joie, la fierté et la satisfaction. Une autre opposition se situe entre l'aspect discursif des prises de parole et le côté mélodique des chants. Les prises de parole dans leurs formes et leurs contenus s'adressent de manière directe à des personnes ou des groupes bien ciblés. Il en est de même pour le chant par la double forme de la mélodie et des textes. La même opposition se rencontre au niveau des destinataires humains : endeuillés et autres participants et destinataires non humains : Dieu des chrétiens et ancêtres. Le chapitre présent montre comment la voix du lignage, la voix de Dieu (*vox Dei*) à travers celles des chrétiens et la voix des ancêtres participent par le sonore, dans le respect des règles sociales et le consensus, à accompagner le défunt dans sa transformation physique et idéelle.

Le défunt est déjà parti dans le monde des ancêtres, mais en même temps, il est toujours dans les environs. Selon les croyances populaires, il rôde autour de la maison funéraire pendant les neuf jours suivant l'inhumation ou/et la cérémonie publique alors même que la famille lui a dit au revoir. À la fin de cette période et au début du repas funéraire à midi, le défunt est appelé par celui ou celle avec qui il s'entendait le plus par l'*ìcígá*, le *ɲdán* ou simplement son nom pour venir manger. À cette occasion, aucune prise de parole n'est effectuée.

DEUXIÈME PARTIE :
DÉROULEMENT FUNÉRAIRE

CHAPITRE III – PREMIÈRE PHASE SONORE
D’UNE CÉRÉMONIE FUNÉRAIRE D’UN ADULTE
ACCOMPLI : ANNONCES VOCALES,
TAMBOURINÉES ET PRISES DE PAROLES

Le déroulement type des cérémonies funéraires d’un adulte accompli, homme ou femme analysé sous l’angle dynamique des productions sonores met en relief trois grandes phases partant des premières manifestations du chagrin jusqu’au jeu de tambours de bois marquant la fin des cérémonies. Des musiques diverses, des prises de parole, du langage tambouriné et des bruits pertinents accompagnent les cérémonies.

La première phase sonore est constituée de trois séquences. La première séquence va des premières manifestations vocales du chagrin aux premières prises de parole. La seconde, conditionnée par le placement du corps à la morgue, va de la morgue à la maison funéraire. Quant à la troisième séquence, elle s’étend de la mise en route de la grande veillée à l’annonce tambourinée de minuit. Plusieurs épisodes dans lesquels ont lieu des actions marquent ces séquences : prise en charge du corps à la maison ou transfert à la morgue, levée du corps, dernier voyage, accueil et installation à la maison, messe et temps d’animation. Trois éléments sonores structurent cette première phase : des annonces vocales, une annonce tambourinée et des prises de parole. Les annonces sont faites à l’adresse des vivants pour leur permettre d’amorcer les préparatifs des cérémonies publiques. Elles sont réalisées dès que survient un décès. Un foisonnement de sonorités y est présent : graves et aiguës, sourdes, sèches et claires, mélodiques, rythmiques, harmoniques, mélodiques enrichies par des effets d’intensité, de volume, de dynamique et de propagation dans le cadre spatio-temporel. Elles expriment la manière dont la société *beti-éton* à travers le sonore réalise la séparation entre le défunt et les vivants et participe à la transformation du mort.

1. Première séquence : des premières manifestations vocales du chagrin aux premières prises de parole

- Manifestations vocales du chagrin, annonce tambourinée et prises de parole

Des nouvelles alarmantes sont parvenues au village sur l'aggravation de l'état de santé de M. X. hospitalisé depuis plus d'une semaine à l'hôpital de la contrée. Pour les villageois rencontrés, vaquant à leurs occupations quotidiennes, « il est en agonie » (*à t̃ d̃úg*), « il frappe de la tête » (*à t̃ bí\mí nnó*), « il est à égale distance de la terre et du ciel » (*à ñ sí èè d̃óbnt̃*), une autre expression pour décrire l'agonie. Les conversations sont brusquement interrompues par des cris et des pleurs s'élevant trois cases plus loin. Nous approchons de la maison de M. X. C'est donc qu'il vient de décéder. En effet, le corps vient d'être ramené au village après que le médecin a fait le constat du décès. La veuve est là maîtrisée par deux femmes. On nous apprend à l'instant que toutes deux sont veuves. La veuve de M. X. a été la première à faire connaître la nouvelle du décès de son mari par des cris, des « pleurs mélodisés » et des lamentations d'une forte intensité. On dit : *ɲkús ó ṽ ókùgà*, « la veuve a donné l'*òkùgà* », à *bómókùgà*, « elle a frappé l'*òkùgà* ». La transcription du texte suivant illustre quelques paroles de femmes énonçant ce type d'expression vocale du chagrin.

<i>sí b̃n má ó !</i>	« La terre m'a refusée ! »
<i>ɲómwómò à d̃úg má ó !</i>	« Mon époux m'a trompé ! »
<i>m̃ k̃omyá ó ?</i>	« Que faire ? »
<i>á ɲná m̃wú ó !</i>	« Maman, je suis mort ! »

La sœur de X, ses filles et ses petites filles pleurent de manière spectaculaire en courant, criant, en levant les bras, frappant le sol avec les pieds, frappant leurs jambes avec les mains, levant les mains au ciel ou se roulant par terre.

Il est de coutume d'éviter d'annoncer une nouvelle du décès d'un proche : époux, épouse, père, mère, frère ou sœur sans prendre certaines précautions. Le porteur de la nouvelle en accord avec la famille ramènera le membre de la famille endeuillé par ruse « à la maison »

pour qu'il ne se fasse pas de mal. Une fois arrivé à proximité de la « cour du deuil » (*ñcəñáwú*), il sera maîtrisé et entouré par des sœurs et tantes.

D'autres femmes du village les rejoignent pour participer à ce concert de pleurs, de cris et de lamentations qui va durer au moins une vingtaine de minutes. Une jeune fille voudrait se saisir de la veuve déchaînée mais les deux femmes accompagnant la nouvelle veuve lui intiment l'ordre de ne pas la toucher et de s'en éloigner. Dans la coutume éton, seules des veuves accompagnent celle qui vient de perdre son mari. Les fils, cherchant à contenir leurs émotions et ne voulant pas pleurer, s'occupent déjà à sortir les chaises de la grande maison pour faire asseoir les voisins accourus suite à l'audition des manifestations du chagrin.

Lorsque le trop-plein d'émotion a été évacué, un des anciens du lignage accouru s'adresse à la famille endeuillée en ces termes : « N'est-il pas temps de cesser de pleurer ? » (*ñgá miní jónébímdílá ñgá miní vwád?*) Des aînés, hommes ou femmes, qui sont là vont s'adresser au représentant de la famille proche : « Nous étions de retour des champs et avons subitement entendu des pleurs venant d'ici. Nous sommes venus nous enquérir de la situation. Il est vrai que nous savions que X. était gravement malade mais nous ne savions pas qu'il n'allait plus se relever. Nous vous disons simplement "patience" (*ásiá*) et "courage" (*ázòmò*) ». Une des anciennes prend la parole à son tour pour dire : « X. a été longtemps malade, qu'il aille se reposer. » Le représentant de la famille répond aux mots de ses interlocuteurs pour leur donner le récit des derniers jours du malade, les circonstances du décès et le transport de la dépouille jusqu'au village. Les Eton désignent ce récit par l'expression « petit récit » (*mmǎ ndóñ*). Il constitue l'embryon du récit qui sera délivré le jour de la cérémonie publique et pendant les neuf jours suivants. Le catéchiste du village, lui aussi accouru, s'adresse à la famille éprouvée : « Confions tout ça à Dieu seul. Notre frère X. s'est acquitté comme toujours de son denier de l'Église. Vous savez ce qu'il faut pour faire venir le prêtre aux cérémonies. Pour un "vrai chrétien" (*mpàñchristen*) comme lui, il faudrait que le prêtre dise la messe à la veillée et le jour. Pour les deux messes, préparez deux enveloppes de 10 000 CFA chacune, un régime de banane plantain et un bon poulet. Il me faudrait aller à la mission au plus vite inscrire les messes. » Le catéchiste, avant de prendre congé de la famille va dire un « Notre Père », un « Je vous salue Marie », un « Gloire au Père » et trois fois « Que les âmes des fidèles défunts par la miséricorde de Dieu, reposent en paix. Amen³⁰. », en langue éwondo. La famille restreinte présente va se concerter rapidement pour décider de la prise en charge du corps. « Le

³⁰ « *minsimbeyebebiwaegemvoè, a ngolZamba.* »

tambourinaire est-il déjà là ? », lance un membre du lignage. « Qu'il informe le pays (*nnàm*) de la nouvelle du décès. »

- La première annonce du décès au tambour de bois (*ḡkúl áwú*)

Parmi les personnes accourues dès l'audition des cris de détresse se trouve le tambourinaire du village. Après avoir écouté le petit récit des circonstances du décès, le tambourinaire va amplifier l'annonce du décès au tambour de bois. Il se servira du tambour de la famille du défunt ou bien trouvera dans le voisinage un autre instrument ayant une bonne résonance. La première annonce tambourinée du décès est appelée « appel suite à un décès » (*ḡkúláwú*), littéralement, « tambour du décès ». Elle est composée de trois éléments : une formule introductive d'invitation à l'écoute, un corps du message qui est la partie centrale donnant l'information, et une formule conclusive. L'identité du défunt n'est pas donnée. La partie centrale du message indique qu'il s'agit d'une femme ou d'un homme. La communication effectuée est intra et inter-villages. Nous avons affaire au langage tambouriné, substitut du langage parlé utilisant un processus épuré de la langue. Voici à titre d'exemple le contenu sémantique d'une annonce. Nous transcrivons une annonce jouée à l'occasion du décès d'une adulte femme. Nous ne donnons ici que la partie centrale du message.

Message tambouriné	Traduction
<i>ndómni mbógkòzò ìsò</i>	« Fils du lignage Kozo Iso »
<i>ípá ḡgòḡò ìkání mà bógó vâ jí</i>	« Là où moi Ngonolkani je me trouve ici en ce moment »
<i>àwú ó mánà mà bòdò</i>	« La mort décime mes gens »
<i>mbógàdùrà mbòbò bìnḡá</i>	« Femmes, cueilleuses de feuilles sèches »
<i>àdùrà mìḡkàn (mbóg...)</i>	« tireurs de tiges de lances »
<i>mènè ìtátámá, mènè ìtátámá (3 fois)</i>	« Je suis seul, je suis seul » (3fois).

Le tambourinaire est le porte-parole du chef de famille *Ngonolkani*, du lignage *Kozo Iso* et du clan *Bekaha*. Le clan *Bekaha* n'est pas évoqué dans le message. La perception de l'annonce dans le village et ses environs suscite un moment de silence pour permettre à ceux qui comprennent le langage tambouriné de le décoder aux autres qui ne le comprennent pas.

Les personnes concernées par l'annonce vont se diriger vers le village d'où l'annonce a été faite. Une telle manifestation sonore met en route les préparatifs de la grande cérémonie publique.

- Les réactions à l'annonce : des dispositions pratiques

Trois types de situations rencontrées déterminent l'organisation et le déroulement des cérémonies funéraires d'un adulte accompli : la prise en charge du corps du défunt par la famille à son domicile par le toilettage et/ou la formolisation, son transport à la morgue et l'inhumation dans l'urgence.

La prise en charge du corps à la maison

Les actions sur son corps sont décrites comme si on intervenait sur un vivant. Les rapports entre les vivants et le défunt sont empreints de crainte et de vigilance. On ne sait jamais, même si le défunt est un proche, il reste tout de même dangereux. La relation entre l'esprit du mort, et son cadavre est complexe. Selon des croyances très partagées en Afrique subsaharienne,

Les morts, malgré l'inertie apparente de leur état physique, continuent à vivre sous une autre forme. Les effets de cette survie peuvent être perceptibles par les bruits émanant du fond de la tombe ou des tiroirs de conservation des corps de la chambre froide. On peut également arriver à constater l'absence miraculeuse des cadavres dans ces mêmes réceptacles car, en vertu de ce même principe de survie, l'esprit du mort peut décider d'aller se balader avec son corps physique partout où il décide d'aller paraître au public. On parle donc ainsi de « revenants » parmi les vivants. (Mebenga 2009 : 85)

Les attitudes des femmes lavant le corps et les récits des émissaires. Si les morguiers prennent soin d'un corps qui leur a été confié, la famille et les proches en parlent comme d'une personne vivante. Ils diront par exemple du défunt qu'« il/elle est beau/belle, sa tenue lui va bien ». Le traitement du corps, son habillement, sa présentation en tenue de fête et son installation dans la maison mortuaire sont une réintégration dans le monde des vivants. MbonjiEdjenguèlè comprend la toilette mortuaire, les rites de préparation et de conservation du corps comme des préparatifs au grand voyage (2006 : 117). Le défunt par ces opérations change de statut. Évoquant les rituels funéraires négro-africains, L.V. Thomas interprète les soins post-mortem et la présentification du mort comme des marques de respect vis-à-vis du mort. Le

défunt paré de ses beaux vêtements et insignes préside lui-même ses propres funérailles (2010 : 124-125).

Lorsque le corps du défunt est pris en charge par sa famille dans la maison mortuaire, la toilette funéraire (*ikòmmim*) est assurée par des femmes âgées. Avant la toilette funéraire, le corps est exposé dans la maison principale ou encore conservé dans la chambre où le décès est survenu. Un bandeau ou un foulard est attaché autour de la tête pour maintenir la bouche fermée. Le jour du décès, derrière la maison, les vivants lui assurent une toilette funéraire dont les objets ne serviront plus aux vivants. La toilette mortuaire nécessite du savon de Marseille, une serviette, un rasoir, un flacon d'huile d'arachide pour maintenir les articulations souples, des feuilles d'un arbuste appelé *metet* ou *ndolé* et des feuilles de tabac fraîches. Une vieille bassine et un vieux gobelet presque en fin d'usage servent pour l'eau de lavage. Quatre jeunes gens sont appelés pour le transport du corps derrière la cuisine. Il est étendu sur une feuille de tôle ondulée. La toilette, dirigée par les femmes, se fait en silence. Les hommes présents les assistent pour soulever et retourner le corps. Le cadavre ne doit pas regarder ceux qui l'entourent pour ne pas avoir de la malchance dans la vie. Les émissaires envoyés porter la nouvelle du décès doivent se munir d'une palme symbole de deuil et moyen de « supprimer l'impression de lourdeur et de fatigue » (E. Foy 2016). Autour du défunt sont installées une/des veuves réelles ou classificatoires.

Les femmes communiquent à basse voix. On entend leurs murmures, des crépitements de gouttes d'eau sur la tôle ondulée et le crissement des pas des acteurs surveillant l'endroit. Ceux qui sont restés dans la cour gardent également silence. Les arrivants sont maintenus dans la cour et priés d'attendre que le corps soit préparé. Quand il s'agit de la toilette d'une femme, les femmes s'en acquittent sans l'aide des hommes. Après la toilette, le corps est de nouveau transporté dans la maison principale où il sera habillé et étendu dans le lit recouvert d'un drap en attendant l'arrivée du cercueil. Des feuilles de bananier sont déposées sous le lit pour recueillir les gouttelettes d'eau dégoulinant encore du cadavre. Les ustensiles utilisés sont gardés sous le lit mortuaire ou dissimulés dans une pièce. Ils seront détruits et mis dans la tombe au moment de l'inhumation. De petits cierges sont allumés et déposés près du chevet. Une assiette d'eau bénite et une touffe d'herbe ou un morceau de petite feuille de palmier sont posés sur une chaise placée au pied du lit pour l'aspersion du corps³¹. Si une photo est disponible, elle est également déposée au pied du lit. Une fois le corps installé, si la famille est chrétienne, des

³¹ Chaque famille chrétienne dispose d'un récipient ou d'une bouteille d'eau bénite bénie par le prêtre à Pâques ou à l'occasion d'une célébration à la paroisse ou dans une communauté chrétienne villageoise.

prières pour le repos de l'âme du défunt sont dites et des chants chrétiens exécutés. Les arrivants rentrent dans la maison funéraire font le tour du corps et vont s'asseoir à l'extérieur de la maison funéraire où des chaises ont été disposées. Ceux qui sont là restent dans une ambiance silencieuse. De temps en temps, des ronflements de motos ou pétarades annoncent l'arrivée des participants. Une proche parente arrive dans la cour des cérémonies (*ηεθαηάωύ*) en s'annonçant sur le chemin avec des pleurs. Elle se dirige vers la maison mortuaire et chemin faisant, elle est rejointe par les femmes de la famille en pleurs déjà présentes dans les lieux. Elles iront pleurer soit dans la cour soit à l'intérieur de la maison mortuaire près du corps ou devant la photo du défunt, installée à l'endroit où il sera exposé plus tard.

Le transfert du corps à la morgue

Dans la plupart des cas, le corps du défunt est placé à la morgue dans un établissement hospitalier du département de la Lékié ou encore de la ville de Yaoundé offrant plusieurs services mortuaires. De nos jours, l'inhumation rapide du corps est perçue par le lignage comme un acte visant à se débarrasser du parent défunt. Dans le cas où la famille n'est pas prête dans l'organisation des cérémonies publiques, où le corps est en décomposition avancée, l'inhumation est faite dans l'urgence. La date et le jour des cérémonies publiques sont fixés par la famille à une date ultérieure.

Les obsèques ne doivent pas être précipitées parce qu'on risque d'enterrer une « personne encore chaude » (*mòd à ηγένα jónγι*). Comme si le séjour à la morgue confirme le processus de décès.

Lorsque le corps est placé à la morgue, sont prévues les cérémonies de mise en bière, de levée du corps et du transport du défunt à son domicile en passant par une station à l'église dans la mesure du possible. Lorsque la famille dispose de moyens financiers, elle invite une fanfare pour animer le cortège funèbre, une ambulance avec ou sans sirène et mobilise une importante escorte automobile.

Autrefois, le corps était enveloppé dans un drap ou un morceau d'étoffe dont les deux extrémités étaient fixées à un poteau en bois d'environ deux mètres. Deux porteurs le transportaient du lieu du décès au village du défunt. Aujourd'hui, il est transporté sur les motos ou les voitures. En moto, le corps enveloppé dans un drap est placé en position assise entre le conducteur et un membre de la famille. La réception du corps par le personnel et les formalités administratives s'effectuent dans le silence.

La mise en route des préparatifs et la tenue des veillées quotidiennes

La famille initie les premières concertations quant à l'organisation des obsèques. Elles ont lieu généralement un samedi, ce qui permet aux membres éloignés de venir. Elles sont précédées de la grande veillée le vendredi. Des annonces du décès sont rédigées et envoyées aux radios qui les diffuseront plusieurs fois dans le cadre des émissions « avis et décès. » Des émissaires sont envoyés chez les oncles maternels. Lorsque la défunte fut épouse d'un membre du lignage, un émissaire est envoyé dans son village d'origine (*dàŋ*). L'émissaire chargé de l'annonce du décès porte de manière non obligatoire une nervure de feuille de palmier autour du poignet gauche. Chaque membre de la famille endeuillée informe ses « frères et sœurs » de tontines, d'associations et/ou de confréries chrétiennes. Les femmes de la famille endeuillée portent une nervure de palmier autour de la tête. La tête reste échevelée. Celle de la veuve sera rasée pendant les cérémonies de veuvage. Elle ne porte pas de chaussure et garde un foulard attaché autour des reins. Le jour de la cérémonie publique, les sœurs utérines ou classificatoires du défunt imposent du kaolin blanc (*pám*), du charbon de bois (*évinŋí*) ou de la cendre (*ésúí*) sur les tempes des endeuillés. Ce sont des signaux visuels significatifs identifiant les endeuillés.

Les courses sont faites pour l'entretien des membres de la famille arrivés pour les cérémonies. Une ou deux femmes de la famille se chargent du choix des tissus-pagnes pour la confection des uniformes, de l'achat et du flochage des tee-shirts à l'effigie du défunt. Le matériel exigé par les services de la morgue pour la préparation du corps est impérativement déposé à l'accueil de la morgue, la veille de la levée du corps : une paire de gants, une serviette de deuxième main, deux rasoirs, deux bouteilles de bière, une bouteille d'eau de javel, de la colle forte, une paire de chaussettes, un slip et des vêtements pour le défunt seront jetés dans la tombe, car ils sont de puissants poisons.

Les veillées quotidiennes sont appelées en français camerounais « veillées sans corps. » Elles précèdent la grande veillée du samedi et durent le temps que le corps séjourne à la morgue. Au village, il y a une cour funéraire, une maison et des abris en cours d'aménagement pour l'accueil des parents et d'autres participants. C'est là que normalement ont lieu les cérémonies funéraires d'un membre du lignage. Le défunt est habituellement inhumé dans la concession familiale dans la cour de la maison principale du village. Il est en effet important de le garder près du noyau familial, lui évitant ainsi de devenir errant. C'est pourquoi il est obligatoire pour les membres de sa famille d'élever des cris, des pleurs et des plaintes dans la cour de la maison principale du village (*ŋcàŋáwú*) où seront organisées les cérémonies. Des veillées se tiennent

parallèlement en ville pour un habitant de la ville. D'autres veillées sont organisées au domicile de membres proches du défunt. La ville présente une fragmentation dans l'habitat des membres de la famille endeuillée ce qui ne rend pas facile l'organisation de ces veillées dans un domicile fixe. Elles commencent vers 19 h et se terminent vers 23 h. Le jeudi précédant la grande veillée du vendredi soir se tient la veillée sans corps clôturant la série de veillées quotidiennes en ville.

Les protagonistes évoquent les volontés du défunt, ce qu'il a été et ce qu'il a accompli. Des dispositions pratiques sont prises aussi bien en ville qu'au village pour l'accueil des participants : propreté des lieux, construction des tentes et auvents, courses pour la restauration des participants. Ces veillées urbaines rassemblent des parents, amis, voisins, collègues et connaissances de la famille du défunt. Les travaux effectués par une niveleuse sur la piste du village, rasant des dos d'âne, débouchant des rigoles dans une atmosphère sonore assourdissante indiquent l'arrivée des personnalités importantes aux cérémonies et sont signe d'une certaine aisance matérielle de la famille. Dans la cour de la maison funéraire et plus loin en brousse, le ronflement assourdissant des tronçonneuses abattant des arbres morts pour du bois de chauffage, coupant des arbustes et des branches pour aérer les lieux et faire de la place, se fait entendre. Des auvents et tentes à bâches sont aménagés à l'extérieur de la maison principale pour accueillir les participants. Des consignes sont données par les adultes chargés des aménagements, des échanges entre les travailleurs se font dans un volume sonore moyen. De légers bruissements des branches de palmier à huile que traînent des enfants sur le sol, les bruits secs des plantoirs creusant des trous, ceux des machettes percutant des souches d'arbustes ou coupant des herbes se mêlent au crépitement des feuilles encore vertes jetées dans le feu. Un épais nuage de fumée s'élève. D'autres bruits secs de chaises désempilées sont entendus dans des auvents déjà aménagés. En guise de décoration, des branches de palmiers sont plantées le long de la route et des guirlandes fabriquées en feuilles de manguiers. Une chaîne musicale Hi-Fi ou un simple lecteur de CD diffuse la musique chrétienne. Elle constitue un signal sonore à l'adresse des voisins et des passants, leur indiquant la survenue d'un décès dans une famille. Elle a aussi pour but de créer et de maintenir une ambiance de deuil et de recueillement. Aucun aménagement spécial n'est encore réalisé pour l'installation de ces appareils. Le grand dispositif des appareils électroniques n'est mis en place que lors des préparatifs immédiats de la grande veillée. Pour les veillées quotidiennes, les participants arrivent au lieu où se déroule la veillée d'un pas lent et en silence. Ils entrent dans la maison principale où se trouvent la veuve et les proches du défunt qui entourent le corps. Après quelques mots de condoléances et d'encouragement adressés à la veuve et à ses proches, ils prennent place à l'extérieur de la maison où des chaises ont été disposées.

Quand la famille est chrétienne, une messe ou un culte est célébré aux environs de vingt heures pendant les veillées quotidiennes. À la fin des offices et si la famille le permet, des participants prononcent des hommages à l'endroit du défunt. En dehors des offices, le reste de la soirée est occupée par des chants en français, en langues beti et des prières exécutées par des chorales, des associations, confréries chrétiennes ou des chrétiens de bonne volonté. Chaque groupe aura son tour d'intervention. Les chants exécutés sont *a cappella*, accompagnés d'instruments tels que des hochets, des guitares ou sous forme instrumentale tel que le synthétiseur. Les participants regagnent leurs domiciles respectifs aux environs de 23 h en prévision de la journée de travail du lendemain. Un programme est imprimé sur papier où sont mentionnées les principales étapes de la cérémonie.

Ces réunions préparatoires aux obsèques rassemblent la famille, les amis et si possible les collègues de travail. Certaines familles nanties des villes mettent sur pied des comités d'organisation pour l'organisation des cérémonies funéraires. Dans ces cas, la veillée du jeudi se déroule avec le corps avant qu'il ne soit transféré au village pour la suite des cérémonies. Luc MebengaTamba dans son ouvrage *Anthropologie des rites funéraires en milieu urbain camerounais*, 2009, décrit la veillée avec corps organisée en ville comme l'occasion pour les proches du défunt de veiller pour la dernière fois autour de son corps dans sa maison urbaine avant son transport au village natal. La présence du corps apporte à la fois une grande intensité aux émotions et une grande affluence. Deux groupes formant deux ambiances sonores sont constitués au lieu des cérémonies. Le premier est formé de membres de la famille installés dans la maison funéraire et des personnes installées dans la cour. Ce groupe se trouve dans l'épicentre de la production sonore. C'est là où sont produits et diffusés les pleurs, les cris, les plaintes, les musiques et les bruits de tout genre. Le second groupe est formé de personnes installées à la périphérie : des passants, des habitants du quartier désirant se faire discrets, des personnes venues faire une apparition furtive et celles venues faire des rencontres de tout genre, « rester éveillé et bien passer le temps » (Mebenga 2009 : 168-169). Certains participants restent silencieux et d'autres discutent, échangent et crient comme dans un marché ou une fête. En français camerounais, on dira des personnes échangeant dans une ambiance de divertissement qu'elles se « tapent les divers ». C'est également une opportunité offerte à ceux qui ne peuvent se rendre aux cérémonies du village de se recueillir et de se manifester tout au moins par leur présence et leurs contributions matérielles (*ibid.* : 99). Quelle que soit la condition matérielle de la famille, deux points restent primordiaux : la fabrication du cercueil et l'aménagement de la tombe. Les fossoyeurs sont habituellement recrutés parmi les jeunes adultes du village ou encore de la famille.

Au village, une des actions à entreprendre après les manifestations du chagrin et la première concertation, est la mise en place d'un feu de bois dans la cour principale. Le feu permet de se chauffer, de veiller ensemble ; c'est le rôle de tout feu de camp (chasseurs, cueilleurs de miel, etc. Il éloigne reptiles et bêtes sauvages dangereuses et nuisibles. Le feu chasse également la nuit et le monde des ténèbres, les mauvais esprits. Ceux-ci n'apparaissent pas, en général, dans le village en plein jour. Les attaques des sorciers, selon les Éton, surviennent dans la nuit. Le feu vise à conjurer leur présence et leur action maléfique. Il participe à la lutte entre le jour et la nuit, la lumière et les ténèbres, la vie et la mort. Positivement, chez les Éton, le feu a toujours réuni les familles, les villages pour des veillées au cours desquelles on admettait les enfants et les jeunes. Les veillées sont en effet les moments privilégiés pour partager les contes, jeux de sagesse, par exemple *àpílá ànjàg* permettant de citer et de classer les noms des oiseaux, des poissons, des reptiles, des plantes, des arbres, etc. Les veillées au coin du feu rendaient possibles toutes les activités intellectuelles, de guérisons et même de divertissement qu'on ne pouvait pas organiser dans la journée à cause des travaux champêtres.

Le feu de la cour des cérémonies est allumé dans la soirée de l'annonce du décès par les femmes de la famille endeuillée. Aucun acte rituel n'est lié à sa mise en place. Ce feu est entretenu chaque jour et reste allumé durant les neuf ou dix-huit jours suivant la cérémonie publique et/ou l'inhumation. Il est alimenté par du bois mort, découpé avec une tronçonneuse, ramassé dans la forêt ou encore apporté par les femmes du village (*bìnàngá bó átán*). Les membres de la famille et ceux qui le désirent se réchauffent et passent du temps autour de ce feu. Les conversations se font à voix basse pour respecter l'ambiance générale de silence et de recueillement. C'est le lieu de se donner des nouvelles du jour après une rude journée de travail. Le feu n'est pas destiné à la cuisson des aliments. Selon nos informateurs, il protège la cour du deuil (*ñcàñáwú*) des attaques des sorciers. C'est également près de ce feu qu'est réalisé, pendant la saison pluvieuse, le rite destiné à empêcher la pluie de tomber. Le grand dispositif des appareils électroniques est mis en place lors des préparatifs immédiats de la grande veillée.

Le jour de la levée de corps ou de la préparation du corps à la maison, les Eton utilisent plusieurs expressions pour exprimer la succession des journées : « la levée est aujourd'hui » (*levée ì nà àná*), « le décès sera annoncé (au tambour de bois) aujourd'hui » (*àwú wáyì kùdbànàná*), « le décès est dehors demain » (*àwú ó nà á ñcàñkírì*). La cérémonie publique a lieu demain.

À ce stade de notre description, nous avons vu qu'au constat du décès, la nouvelle est annoncée par des manifestations vocales du chagrin, une annonce tambourinée et une concertation dans laquelle sont faits des discours. Des préparatifs sont initiés et des veillées journalières organisées. Deux éventualités se présentent, la prise en charge du corps à la maison ou son transfert à la morgue. La séquence suivante prend en charge le parcours du défunt de la morgue à la concession funéraire.



Figure 21 : morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Okola

2. Deuxième séquence : de la morgue à la maison funéraire

- La cérémonie de levée de corps à la morgue

Au Cameroun, la morgue est une unité de l'hôpital dans laquelle sont conservés les corps pour les préparer à l'inhumation. Récemment ouverte, elle a reçu différentes appellations chez les Eton : « le froid » (*éváb*), « l'eau » (*màndím*), *mórg*, translittération du terme « morgue ». La

morgue est constituée d'une chambre froide, des services administratifs et d'un lieu de réception des corps : chapelle, hall, hangar ou grande salle. C'est dans ces lieux cités qu'ont lieu les cérémonies de mise en bière et de levée de corps. Dans les morgues de Yaoundé, les cérémonies de levées de corps commencent déjà vers 6 h du matin pour ceux des familles dont les villages sont très éloignés. Les corps sont préalablement préparés par les employés des morgues, mis dans les cercueils avant de les remettre aux familles. Aux morgues des hôpitaux d'Obala, Saa, Okola, Monatélé, Polo, Djounyat, les levées de corps se déroulent le matin de 10 h à 12 h et l'après-midi de 14 h à 16 h. La famille elle-même procède à la mise en bière du corps préparé et couché dans un chariot ou un brancard.

Les levées de corps se font de 6 h du matin à 16 h de l'après-midi.

Dire que l'on va à une cérémonie de levée de corps est rendu en éton par la phrase : « Je vais à l'enlèvement du corps » (*mà tó kà idà mmim*). Avant le départ à la morgue, des discussions ont souvent lieu, accompagnées d'éclats de voix et même de pleurs et de cris sur ceux qui doivent aller participer à la cérémonie en ville. Très peu de membres de la famille acceptent de rester au village pour poursuivre les préparatifs et garder le village. Certains membres qui acceptent de rester au lieu des cérémonies trouvent que la morgue est un endroit où les gens vont se faire voir. Ils considèrent que ceux qui y vont s'habillent et se parfument comme s'ils allaient à une fête.

Le départ de la cour du décès se fait sous le vrombissement des moteurs des voitures et des motos. Quelques coups de klaxon invitent les retardataires à rejoindre le cortège pour le départ. Un silence de plomb empreint de tristesse et d'anxiété entoure les membres de la famille en déplacement. À l'heure fixée de commun accord entre la famille et le personnel de la morgue, les participants, dans une atmosphère calme et recueillie, se rassemblent au lieu de la cérémonie : membres de la famille, alliés, amis, membres des associations de solidarité populaire ou professionnelle et autres relations. Pour la circonstance, la famille est vêtue d'un ou de plusieurs uniformes en tissus-pagnes ou de tee-shirts à l'effigie du défunt. Les autres participants portent des vêtements noirs, des foulards et badges pour marquer leur appartenance à un groupe. Les membres des confréries et associations chrétiennes catholiques marquent les cérémonies funéraires par leurs couleurs respectives : du rose pour la confrérie du Rosaire, du bleu pour la Confrérie de Marie (*Ekoan Maria*) et la Confrérie de la douce Mère (*Alma Mater*), du marron pour la Confrérie de saint Joseph (*EkoanMfufubYosep*), du violet pour l'Association des fidèles pour les âmes du Purgatoire (ASSOCAP) et du rouge pour les membres de la Légion de Marie (*Bezimbibe Maria*). Pour illustrer notre description, nous prenons l'exemple d'une

cérémonie de levée de corps et de mise en bière à la morgue de l'hôpital de district d'Obala. L'espace funéraire, situé à l'extérieur de l'enceinte de l'hôpital, est constitué de deux bâtiments. Le bâtiment central comporte un bureau administratif, une chambre froide, une salle de préparation des corps, un espace intérieur réservé aux mises en bière et aux offices religieux. Un tableau noir est fixé sur la façade principale du bâtiment où sont inscrits les noms et prénoms du défunt, l'heure de la levée de corps et le village où auront lieu les obsèques. En semaine lorsqu'il n'y a pas grande affluence la cérémonie de levée de corps s'effectue à l'intérieur de l'édifice.



Figure 22 : façade principale de la morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Obala

À l'extérieur du bâtiment central se trouve un hall de réception mortuaire dont le toit est couvert de tôles ondulées soutenues par des piliers en blocs de ciment pour les mises en bière et les offices religieux. Un couloir relie l'édifice au hangar. Un chariot à quatre roues est prévu pour le transport du corps, de la salle de préparation, au hall.



Figure 23 : hall de la morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Obala

Le hall de la morgue d'Obala où se font les levées de corps

L'entrée de la morgue donne sur une rue située à deux cents mètres de la Route Nationale n° 1 reliant Yaoundé au Nord Cameroun. Le vendredi est la grande journée des levées de corps en prévision du weekend que les gens réservent pour la célébration de divers événements, mariages et décès.

Le vendredi, la circulation des participants aux levées de corps est très importante. Des cars de transport, des taxis de brousse et de voitures de tourisme dont les porte-bagages sont remplis de courses, des taxis motos font des allées et venues déposant des personnes, des cercueils et reprenant celles qui ont terminé leurs cérémonies. De petits groupes de personnes formés dans la cour parlent des défunts, des circonstances du décès et des difficultés de divers ordres rencontrées. De jeunes gens appelés « call boxeurs » proposent des services d'appels téléphoniques payants destinés à communiquer avec divers correspondants. Certains appelants parlent très haut avec leurs correspondants en laissant paraître leur énervement envers des prestataires de service en retard dans la livraison du cercueil, l'arrivée du corbillard ou pour d'autres services. Plus près du hall sont regroupées des familles attendant le moment fatidique de l'appel du nom du défunt, appel effectué par un membre du personnel de la morgue. Lorsque

le silence est établi ou entre deux retraits de corps, on entend des bruits de réfrigérateurs de la chambre froide. De temps en temps, des chants chrétiens, des prières, des pleurs et cris brisent le silence. Lorsque la préparation du corps et les formalités administratives sont achevées, un agent de la morgue, placé sur le seuil de la porte du bâtiment principal, à haute voix, lance : « Famille “Un tel”, envoyez-moi quatre hommes ici dedans. » Les quatre hommes portent le corps enroulé dans un drap de couleur blanche et le déposent dans un chariot à roulette qui est conduit vers le hangar. Soudain s’élève une explosion de pleurs, de cris, de gémissements et de lamentations des membres de la famille et des proches, mêlée aux bruits du chariot. Le chariot s’immobilise dans un hangar servant de lieu d’office. La cérémonie a parfois lieu dans une des pièces du bâtiment de la morgue. La famille et les proches entourent la table sur laquelle a été déposé le mort. Un maître de cérémonie improvisé essaye d’obtenir le silence afin de commencer l’office. Sa demande n’est pas prise en compte. Finalement, un officiant présent entonne un chant chrétien en langue éwondo qui est ensuite repris par l’assistance. Un office est célébré par un prêtre, pasteur, catéchiste ou croyant. Il est composé de prières, de la lecture des textes bibliques, d’un court commentaire des textes proclamés et de chants. L’office se termine par le placement du corps dans le cercueil. Les participants, en file, viennent à ce moment-là regarder le corps couché sur le dos dans le cercueil. Une chorale, une confrérie, une association, un catéchiste ou un croyant exécutent des chants chrétiens en différentes langues pendant ce temps. Ces chants sont entrecoupés de prières en langue éwondo :

Le dirigeant	<i>ǎ ntì váhá nà àwàé kóm</i>	« Seigneur, accorde-lui le repos éternel »
Les participants	<i>mfiè kóm ó fiè né</i>	« Que brille sur lui/elle la lumière éternelle »
Le dirigeant	<i>á kálé wàè mvóé</i>	« Qu’il/elle repose en paix »
Les participants	<i>àmèn</i>	Amen

Les prières et les chants se prolongent pendant le zingage et/ou la fermeture du cercueil. En ce moment, se font entendre des prières à Marie telles que « Souvenez-vous ô très miséricordieuse Vierge Marie » (*ǎ mbàmbà ñtúdnghwànminngá màrià*), « ô saint Joseph » (*ǎ mfiufúbYósèb*), « Jésus, Marie Joseph » (*ǎ yésùs ǎ màrià, ǎ yósèb*). La cérémonie dure environ vingt minutes. Entretemps, l’ambulance ou le corbillard a pris place sur la route et de jeunes

gens y installent le cercueil. Les bruits des voitures, klaxons de motos devant la voie et la sirène du corbillard indiquent que les participants à cette levée de corps se dispersent. Seuls les gens accompagnant le corps dans le cortège ont pris place dans divers véhicules.

- Le dernier voyage

Le cortège funèbre

Trois possibilités apparaissent après la levée de corps : le voyage direct au village, la station dans une église ou la veillée avec corps au domicile urbain. Le cortège funèbre est composé d'un corbillard, des véhicules transportant les membres de la famille, du matériel pour l'organisation des cérémonies : appareils de sonorisation, chaises, tentes, courses pour la restauration et des motos jouant le rôle d'éclaireurs. Le corbillard transporte la veuve ou le veuf, ainsi que leurs accompagnateurs et les orphelins. Certains corbillards sont munis de lecteurs CD émettant des chants religieux à travers des haut-parleurs. D'autres actionnent des sirènes tout au long des parcours. Les klaxons et sirènes sont des signaux sonores destinés à se frayer le chemin dans les embouteillages urbains et de reconnaissance par les observateurs, les passants et les autres usagers de la route. Le covoiturage est assuré par des amis, relations et proches de la famille au bénéfice de la famille restreinte et des participants ne disposant pas de moyen pour se rendre au lieu des cérémonies.

Une possible station à l'église ou à la résidence urbaine

À l'église, ou à la résidence urbaine où le corps fait escale, les organisateurs prévoient un office ou un moment de recueillement. À la résidence urbaine, la famille, si elle dispose de moyens financiers, a préalablement mobilisé une équipe d'aménagement de l'espace mortuaire où sera placé le corps. La pièce mortuaire est constituée d'un assemblage de tissus de couleur blanche, rose, violette, rose ou bleu en fonction du sexe et de l'appartenance à une confrérie chrétienne. Ces morceaux de tissus tapissent tous les murs et tout le plafond excepté les issues de sortie et de ventilation. Le même dispositif sera mis en place à la maison funéraire au village.

La famille permet au défunt de séjourner même pour un court moment dans la résidence urbaine. Le défunt est accueilli par des pleurs et des cris de quelques membres de la famille et les voisins du quartier. La musique religieuse est diffusée à travers des haut-parleurs disposés à l'extérieur de la maison du défunt. Dans le cas où une escale est prévue dans une église, le

cercueil est accueilli à l'entrée principale. Les cloches, lorsqu'il y en a, retentissent pour l'accueil du défunt et l'invitation des fidèles à l'office. Après, ces escales, le cortège funéraire s'ébranle vers le village.

Chemin faisant, le cortège ralentit à certains moments pour s'assurer que toutes les voitures sont là. Lorsque le cortège arrive à deux ou trois kilomètres du village dans une zone où le défunt est susceptible d'être connu, il s'immobilise, le temps de récupérer tous les éléments du cortège. C'est presque à cette distance que les motos taxis viennent entourer le corbillard pour se diriger vers le village des cérémonies. Cette fois-ci, le corbillard va occuper la queue du cortège entouré des motos taxis. Ces derniers actionnent leurs klaxons, la sirène se mêle au concert sonore.

L'accueil et l'installation du corps à la maison

Tout est fait pour ne pas arriver au village dans la nuit au risque de ne pas vivre l'accueil solennel réservé au défunt de retour chez lui.

Arrivé à cinq cents mètres du lieu des cérémonies, le corbillard s'immobilise de nouveau pour une entrée solennelle dans le village. Les gens quittent leurs voitures et marchent à pied en deux rangs. La procession s'ébranle vers la maison funéraire. Seuls le corbillard et ses occupants sont de la procession. Le reste des véhicules prend place dans les espaces aménagés comme parkings. Les membres de la famille restreinte en uniforme du décès précèdent le corbillard. Un des plus jeunes membres de la famille porte la photo du défunt. D'autres portent des gerbes de fleurs. Sur place, une chaîne Hi-fi joue des chants chrétiens diffusés à travers des haut-parleurs placés dans la concession, dans un volume très élevé. Lorsqu'une fanfare a été invitée, elle prend la tête de la procession en exécutant des chants religieux. Un des airs habituellement joués est celui-ci : « Au dernier jour, du grand retour, dans la clarté d'un ciel nouveau, le Seigneur viendra sur terre, pour juger l'humanité ». Les membres de la famille restés à la maison pleurent, crient et se lamentent à la vue du corbillard. En entendant ces manifestations sonores, les voisins disent : « le corps est arrivé » (*mmim ó só àyā*). Le corbillard s'immobilise à l'entrée de la maison funéraire en position de marche arrière pour permettre aux jeunes adultes du village de récupérer facilement le cercueil et de l'introduire dans la maison funéraire. Les habitants du village, les personnes présentes et les membres de la famille accourent pour revoir le défunt revenu auprès des siens. Des femmes, sœurs du défunt, coépouses, brus viennent l'accueillir en pleurant. Cette vue du mort suscite une montée de cris et de pleurs qui se prolongent jusqu'à l'installation du corps dans la maison. Les pleurs,

lamentations et cris sont faits autour du corps installé à la maison. Pour le moment, seuls la veuve ou le veuf, les porteurs du corps et ceux qui ont décoré l'intérieur rentrent dans la maison. Des discussions sur les derniers aménagements de la maison funéraire sont entendues. Le cercueil est ouvert. La tête du défunt est remise droite par les jeunes adultes présents. Le cercueil est posé sur un guéridon ou sur quatre chaises et installé au milieu de la maison principale devenue « maison de la mort » (*ndá àwú*) ou « maison du défunt » (*ndá ì mmim*). Seules les sœurs du défunt et les femmes âgées de la famille, toutes veuves, sont assises en cercle autour du défunt pour veiller sur lui. S'il y a une veuve, celle-ci s'assied par terre ou sur une chaise au plus près du cercueil. Les hommes ne s'attardent pas devant le cercueil. Ils saluent le mort en silence et s'asseyent à l'extérieur de la maison funéraire du côté de l'entrée principale. Pendant ce temps, les pleurs et lamentations se poursuivent à l'extérieur. La fanfare continue à jouer. Les voitures et les motos amènent de nouveaux arrivants.

Ces cris et pleurs ne s'arrêteront que lorsque le corps aura été bien installé dans la pièce funéraire. Un des membres de la famille restreinte ou le maître des cérémonies invite les participants à venir voir le corps. De temps en temps, un proche parent arrive en pleurs. Des femmes, sœurs du défunt, coépouses, brus viennent l'accueillir en pleurant³². Après l'installation du corps, la mise en place du cadre des cérémonies se poursuit.

En guise de récapitulatif de la deuxième séquence, il est à retenir qu'une deuxième grande explosion de pleurs est faite lorsque le corps est récupéré à la morgue. Il n'y a pas de discours formel prononcé à l'occasion mais les paroles sont diffusées à travers les commentaires des participants. Selon l'appartenance religieuse du défunt, un office est célébré comportant des chants chrétiens et des prières. Une brève homélie de l'officiant est prononcée. Une haie d'honneur est formée pour l'arrivée, l'accueil et l'installation du corps « chez lui, dans sa maison ». Le défunt séparé des siens et en lieu étranger pendant son séjour à la morgue, a retrouvé les siens à la maison. Une troisième explosion de pleurs et de cris est faite et de la musique de fanfare est jouée. Aucune prise de parole n'est faite. Le corps est installé dans la maison funéraire. Les participants viennent s'incliner devant la dépouille et s'y recueillir. Les préparatifs suivent leur cours, car le cœur des cérémonies se déroule en deux journées en présence du corps.

³² Qu'arrive-t-il si le défunt ou la défunte vivait seul dans une petite maison n'offrant pas assez d'espace pour qu'on y installe le corps et qu'aucun habitant du village, même des proches parents ne sont disposés à recevoir le corps chez eux. S'il y a une case-chapelle à proximité, avec l'accord préalable du curé, la famille aménage celle-ci comme chambre funéraire, y installe le cercueil jusqu'au début de la messe d'enterrement devant sa cabane. Une équipe est chargée de veiller sur le corps pendant que les autres cérémonies se déroulent autour de sa maisonnette. Ainsi sont constitués deux espaces de production et de diffusion sonore.

3. Troisième séquence : de la mise en route de la grande veillée à l'annonce tambourinée à minuit

Les grandes veillées funéraires sont ordinairement organisées au village, le vendredi, à la veille des cérémonies publiques, après la succession des veillées quotidiennes. Pour mieux accueillir les participants, des tentes ont été placées, des auvents construits dans la cour principale du décès. Les chaises sont placées dans ces abris et disposées de sorte que les participants puissent avoir la vue sur la maison mortuaire. Dans la véranda sont installées deux tables. La première, recouverte d'une nappe blanche sert d'autel pour l'office religieux. La seconde porte les appareils de sonorisation pour la diffusion des messages et des musiques enregistrées. Le tambour de bois destiné à l'annonce du décès à minuit est placé au milieu de la cour. L'orchestre des tambours de bois devant jouer les polyrythmies est aussi en place. Si nécessaire, un groupe électrogène est placé derrière la maison funéraire pour la fourniture en électricité. Non loin de la cour des cérémonies, des petites boutiques ambulantes sont installées par des commerçants pour l'approvisionnement des participants en certaines denrées courantes : cigarettes, vins, kolas, etc. Les orchestres de xylophones sont également installés en attendant le début effectif de la grande veillée.

- Le chant funéraire : une mise en route de la grande veillée

Signalons l'utilisation du hochet comme instrument annonçant et accompagnant les différents groupes de femmes prenant en charge les chants funéraires traditionnels. Elles utilisent également d'autres instruments tels que des baguettes entrechoquées et des sifflets à roulette. Les femmes exécutent les « chants du pays » (*byã bí ònám*), une autre appellation des chants funéraires (*byã bí áwú*). Nous avons décrit les caractéristiques de la voix chantée et évoqué les différents répertoires. Comme nous l'avons évoqué, les chants funéraires sont pris en charge par deux groupes : les femmes du village (*bìngá b́ átán*) et les membres des associations et tontines. Aux environs de 18 h, les femmes du village en ligne ou en rangée se dirigent vers la maison funéraire en chantant. L'ensemble des chants sera traité dans le chapitre V de notre travail, mais donnons d'ores et déjà l'exemple du chant « malheur » (*ébàndòlò*).

Soliste	<i>èbàndóló èbèlè mà, máná ngwáná yá nnàmípògò á↓ná ó</i>	« J'ai un malheur, je suis une fille du pays Efoke, Ô ma mère ! »
Chœur	<i>èbàndóló</i>	« Malheur ! »
Soliste	<i>èbàndóló èbèlè mà !</i>	« J'ai un malheur ! »
Chœur	<i>é ééé á nnà ó èbàndóló !</i>	« E é éé, ô ma mère, un malheur ! »

En chemin, d'autres femmes se joignent à elles portant chacune un morceau de bois sec qu'elles déposent dans la cour du deuil. Ce bois servira à la cuisson des repas et au chauffage durant les neuf jours de la période de deuil. Le bois déposé, les femmes rentrent de nouveau chez elles et ne reviennent que vers 19 h 30 pour la suite de la grande veillée. Les tontines (*bikóóní*) arrivent à partir de 20 h soit par minibus s'ils viennent de loin, soit à pied s'ils sont du village. Les chants exécutés dans des minibus ainsi qu'un morceau d'étoffe de l'uniforme³³ de la tontine, accroché sur le véhicule, sont des indicateurs d'un groupe se rendant à des cérémonies funéraires. Une fois sur la route en face de la case funéraire, la responsable du chant, reconnue pour son talent et communément appelée « animatrice », entonne un chant funéraire dont le titre est *bí màn yí sò é é*, « nous sommes déjà venus » et qui manifeste leur arrivée. On parle du mort en termes de « cadavre » (*mmim*) comme d'un proche sans vie sur qui on fait des lamentations. La terminologie employée pour le nommer est diversifiée. On parle du défunt comme « cadavre » (*mmim*), « personne humaine » (*mòd oumìnìngá*), « revenant, esprit » (*kón*).

Un membre de la famille endeuillée vient les accueillir pour les conduire dans la case funéraire. Elles se placent autour du corps où elles se recueillent et se souviennent de la vie du défunt. Leur passage est entrecoupé de pleurs de parents et amis arrivant dans la maison mortuaire pour voir le corps. L'animatrice entonne des chants qui sont repris par le reste du groupe. Leur arrivée en début de soirée ou à la tombée de la nuit et leurs chants indiquent aux autres participants que la grande veillée a commencé. Un des chants exécutés est le suivant : *já í ngá kùd áwuwómò èè ònómálú ?* « Qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ? » D'autres chants funéraires sont aussi exécutés. Leurs transcriptions sont fournies dans les annexes de notre travail.

³³ Les membres d'une tontine arborent chaque année un nouvel uniforme confectionné avec des tissus-pagnes locaux.

- La messe de veillée

Une fois que la mise en route de la grande veillée est faite par les chants funéraires, intervient la messe de veillée lorsque le défunt était catholique ou un culte s'il était protestant, pentecôtiste ou évangéliste. Sera considéré ici le cas d'un défunt catholique. Trois moments clefs marquent le déroulement sonore d'une messe : les rites d'ouverture, la liturgie de la Parole et la liturgie eucharistique. Ces moments constituent un ensemble d'éléments où se succèdent chants, prières et prises de paroles à travers des formes, des genres et des expressions variés.

Avant l'arrivée de l'officiant, le cadre est soigneusement aménagé dans la cour. La table faisant office d'autel est dressée par des catéchistes et mamans catéchistes. Deux cierges brûlent et un bouquet de fleurs est posé à l'autel. Les chorales, les catéchistes, les membres des confréries et les animateurs des communautés entourent les prêtres. Ils constituent le « répondant sonore » par leur participation aux prières et aux chants chrétiens. Ils veillent également à ce que tout l'office se déroule dans la dignité et le recueillement. La messe est prévue généralement pour 20 h. Dès 19 h 45, les choristes et les joueurs des instruments de l'orchestre répètent les morceaux choisis par le maître de chœur. Le fond sonore est constitué des chants, du bavardage des participants déjà installés dans les tentes et auvents et des bruits de véhicules déposant les arrivants. La proposition de chants est présentée au prêtre à son arrivée. Des chants de la messe seront exécutés jusqu'à l'arrivée du prêtre. Lorsque tout le dispositif est prêt, le catéchiste se place devant l'autel, reçoit le micro du DJ. Après trois coups secs sur le micro, il s'adresse aux participants en ces termes : « mes frères, écoutez ceci (ḡ ḡḡ, *vógláŋgán ná*), la messe va bientôt commencer. Je vous prie de rester avec dignité. Cette messe est la seule chose qui soit au bénéfice du défunt. »

Avec le baiser de l'autel et la salutation liturgique, le chant d'entrée est exécuté. Le mot d'accueil est adressé aux participants dans le but de les rassembler avec leur diversité autour du défunt et de la famille. Normalement, le chant d'entrée est exécuté pendant la procession de l'officiant, des gardes suisses et des servants d'autels. Si la procession n'a pas eu lieu, le prêtre déjà à l'autel adresse à l'assemblée la salutation liturgique : « Le Seigneur soit avec vous. » Des chants adaptés sont exécutés en latin, français et *beti* pour marquer cette étape. La plupart des chants sont de forme couplets-refrain pour faciliter la participation. Ce premier temps, marqué par le chant d'ouverture et le rite pénitentiel est conclu par une oraison de l'officiant.

Ensuite, la Parole de Dieu s'adresse à tous, catholiques ou non, croyants ou pas. Trois chants accompagnent cette étape : le chant du psaume, l'acclamation de l'Évangile et la prière

universelle qui est celle des fidèles. Après le chant du psaume intervient le chant d'acclamation de l'Évangile. L'acclamation comporte l'Alléluia encadrant un verset chanté. Il est courant d'exécuter l'air bien connu de l'Alléluia de la nuit pascale ou encore celui de la fête de la Toussaint. En réponse à la Parole proclamée, l'officiant prononce un commentaire des textes proclamés appelé homélie. L'homélie du prêtre est prononcée dans un silence absolu. Le silence est de temps en temps perturbé par des quintes de toux, des pleurs des nourrissons et des murmures des participants. Ces derniers s'élèvent lorsque des arrivants se dirigent vers la maison funéraire pendant l'office ou lorsque du matériel est acheminé dans la maison pendant ce temps. Après l'homélie intervient la prière universelle où sont élevées les prières formulées par les fidèles. Après chaque intention un court refrain est repris.

Vient le moment de l'offertoire : la présentation des oblats : le pain et le vin. Il est accompagné par un chant : une hymne ou un cantique à refrain. La quête est faite en ce moment-là par des mamans catéchistes, c'est-à-dire des femmes catéchistes ou des membres de confréries. Elles présentent des corbeilles tressées en nervures de branches de raphia en les secouant. Le bruit de l'entrechoc des pièces d'argent produit un son sec et clair indiquant le passage des femmes parmi les participants. Des billets s'ils sont présents dans le panier, n'arrivent pas à étouffer leur résonance. La Préface, prière introductive à la Prière eucharistique, est dite ou cantillée en français ou en langue éwondo par le prêtre. Pour ajouter un ton solennel aux cérémonies funéraires, elle est chantée en latin. L'air le plus chanté est celui de la préface commune des défunts, *Praefatio defunctis communis*. Deux acclamations sont exécutées pendant la prière eucharistique : le Sanctus et l'Anamnèse. Intervient ensuite le Notre Père, le chant de l'Agneau de Dieu, de genre litannique pour accompagner la fraction du pain par l'officiant. Pour la communion, un processionnal ou une hymne en action de grâce est proposé. À ce moment, les chrétiens qui le désirent vont recevoir l'hostie des mains du prêtre. Après la prière finale, le prêtre se rend près du cercueil pour un moment de prière. Un chant est exécuté, suivi de l'aspersion du cercueil et de la prière de recommandation du défunt à Dieu.

La messe de veillée est moins solennelle et voit généralement intervenir les chorales en langue éwondo et française. La chorale en langue latine chante à la messe du jour des cérémonies funéraires. Le tableau suivant intègre les propositions de chants pour les deux messes.

Tableau illustratif de propositions de chants pour une messe

<u>Étapes</u>	Chants en latin		Chants en français		Chants en beti	
	incipit ou titre	catégories ecclésiastiques	incipit	catégories ecclésiastiques	Incipit	catégories ecclésiastiques
<u>Procession</u> (mise en route)	<i>Miserere mini mei</i>	hymne ³⁴	J'ai toujours les yeux sur le Seigneur	refrain/couplet	<i>nóhphá á yób ó</i> « reçois-le au ciel »	refrain/couplet
<u>Entrée</u>	<i>Requiem</i>	hymne	Lumière des hommes	refrain/couplet	<i>má fidi zámhá wám ó</i> « j'espère en mon Dieu »	refrain/couplet
<u>Kyrie</u>	<i>Kyrie</i>	hymne			<i>á ntí kùdngól</i> « Seigneur, prends pitié »	litanie
<u>Méditation</u>	<i>Requiem aeternam</i>	psaume graduel	Psaume 129 Je mets mon espoir	psaume responsorial	<i>mà nàéngághólábúi</i> « Je suis très malheureux »	refrain/couplet
<u>Acclamation</u>	<i>Alleluia Absolve, Domine De profundis</i>	acclamation	Chrétiens chantons	acclamation	Alléluia <i>mímífúfúbmisà</i> « Alléluia, tous les saints »	refrain/couplet
<u>Évangile</u>						

³⁴ Une hymne est une composition ecclésiastique, de facture poétique et versifiée, destinée à être chantée s'adressant à Dieu.

Un psaume est un texte biblique et une forme musicale qui lance vers Dieu l'adoration, la louange, la supplication, la paix, la complaisance, mais aussi la haine qu'il exerce, l'angoisse, la peur, le désir, l'espoir, l'attente et la confiance.

Le graduel grégorien est la pièce exécutée entre la première lecture et l'évangile de la messe ; il s'agit d'un répons composé d'une première partie chantée par tous et d'une seconde partie donnée par les chantres.

<u>Prière Universelle</u>	<i>Te rogamus audi nos</i>	litanies	Seigneur, écoute-nous	litanie	<i>vógólò ă nti</i> « Écoute, Seigneur »	litanie
<u>Offertoire (quête)</u>	<i>Domine IesuChriste</i>	hymne	Si le grain de blé	refrain/couplet	<i>mă mō nă àkiú lă sōgdán ò</i> « Moi, je suis votre résurrection »	refrain/couplets
<u>Préface</u>	<i>Praefatio communis defunctorum</i>	cantillation	Préface	dit cantillation		
<u>Saint le Seigneur</u>	<i>Sanctus XVIII</i>	acclamation	Dieu saint, Dieu fort	refrain/couplet	<i>ò nă mfúfúb ă nti</i> « Tu es saint Seigneur »	couplet/refrain
<u>Anamnèse</u>	<i>Christus vincit</i>	acclamation	Christ est venu	acclamation	<i>mòndĩmbààbò ngúlàdzé</i> « Il est grand le mystère de la foi »	acclamation
<u>Agneau de Dieu</u>	<i>Agnus Dei XVIII</i> des défunts	litanies	Agneau vainqueur	litanie	<i>mănnítómbá zàmbà ó</i> « Agneau de Dieu »	litanie
<u>Communion</u>	<i>Lux aeterna</i>	hymne	C'est toi Seigneur le pain rompu	hymne	<i>jóldzáménè bidí</i> « Mon corps est nourriture »	refrain/couplets
<u>Sortie</u>			Si le grain de blé	refrain/couplet	<i>băbăgă mă zàmbá wâm</i>	refrain/couplet

- Le temps d'animation

Après la messe, les participants n'ayant pas fait le tour du cercueil exposé entrent dans la maison funéraire, puis prennent place dans la cour du décès. Les chorales présentes prolongent le temps de prière et de recueillement vécu pendant la messe en chantant. Les chants exécutés accompagnés par les instruments alternent avec des chants joués exclusivement par l'orchestre. L'intensité sonore d'exécution est moyenne. Les sonorités mélodiques sont prépondérantes. Si d'autres chorales sont présentes, elles animent chacune ce moment à tour de rôle.

Lorsqu'un fils ou petit-fils du défunt est membre d'une Église du Réveil, il invite sa communauté à intervenir à la veillée par des chants accompagnés par un orchestre de guitares, batterie et synthétiseurs. Leur présence, dans une région très catholique, est souvent source de violentes altercations verbales et bagarres. L'argument souvent utilisé est que le défunt n'aurait jamais renié sa foi catholique de son vivant et que ces mouvements chrétiens utiliseraient les cérémonies de décès pour leur campagne d'évangélisation.

Vers 23 h, les chorales marquent une pause pour se dévêtir des aubes liturgiques et arborer des vêtements ordinaires pour la suite de la veillée. Soudain, le ronflement d'un véhicule attire l'attention des participants. Il se gare en pleine cour sous le regard interrogatif des participants. Il s'agit d'une camionnette venant déposer les courses effectuées aux marchés de Yaoundé. D'une voix forte et claire, la responsable des courses hèle les jeunes enfants assis dans la véranda pour le transport des courses vers la cuisine arrière. Pendant que les chorales se retirent pour se rafraîchir, la chaîne Hifi prend le relais en jouant des chants religieux. De temps en temps, une association ou une tontine est accueillie par un membre de la famille et conduite à l'intérieur de la maison funéraire pour faire le tour du cercueil. De manière plus discrète, les fossoyeurs s'activent aux maçonneries, crépissages de l'intérieur de la tombe. De légers bruits de crépissage avec la truelle et de lissage avec la planchette montent de la tombe qu'éclaire une ampoule. Le responsable des maçons demande d'une voix forte et autoritaire à ceux et celles qui s'approchent de ce lieu de ne pas abîmer les dalles fraîchement coulées devant recouvrir la tombe. Un groupe de jeunes garçons vient d'arriver dans la cour, baguettes entrechoquées en mains. Il se chuchote que ce sont « les enfants des tambours » (*bòhó míhíkúl*) ou « les joueurs de tambours » (*bòbòmmíhíkúl*). Après l'accueil et le tour du cercueil, on les conduit vers la périphérie où ils s'installent. Les associations et tontines exécutent des chants funéraires (*byä bí áwú*) tandis que les confréries chrétiennes chantent les cantiques chrétiens

à tour de rôle dans la maison funéraire. Les chorales invitées exécutent des chants chrétiens accompagnés de leurs instruments de musique dans une ambiance de recueillement et de prière. L'accueil et la mise en place des participants se poursuivent jusqu'à minuit, heure de l'annonce tambourinée du décès aux ancêtres (*ikudawú*). Mais déjà vers 23 h 30, on entend des coups secs sur les bords du tambour de bois, et une formule : « je suis intelligent » (*mà nà ñkákáñ*). La formule sert à vérifier si le tambour est bien disposé pour qu'il résonne bien. Le tambourinaire dans un échange avec le chef de famille joue d'autres formules dans un volume sonore réduit. Le chef de famille communique les différents noms/devises au tambourinaire. Vers 23 h 58, le chef de famille se saisit du micro et s'adresse aux participants : « O oo, je voudrais déjà annoncer le décès. Que tous ceux qui sont couchés s'asseyent avec les fesses » (*ò òò, mà ñgá àyá kùd á↓wú. í bòdbásá bá bá bóní, bá bógbo èzèzùd*).

Commencé avec l'exécution des chants funéraires par les femmes du village, le temps de veillée s'est poursuivi par la messe et le temps d'animation dans une atmosphère de recueillement. Tout le dispositif est fin prêt pour l'annonce de la nouvelle aux défunts.

Conclusion : la structuration sonore de la première phase

Au terme de la première séquence, nous pouvons retenir ces quelques éléments. Le décès d'une personne adulte accomplie est survenu. L'annonce est faite sous deux modalités, vocale et tambourinée. Deux types de matériaux constituent principalement l'ambiance sonore : les voix à travers des cris, des pleurs et lamentations d'une forte intensité produits par des femmes aux différents lieux d'annonce du décès. Le tambour de bois par ses sonorités sèches, sourdes, graves et aiguës diffuse au loin l'annonce. Il est joué par un homme. En réaction immédiate à l'annonce, des prises de parole sont effectuées pour mettre en route une diffusion efficace de l'appel et une mise en route des dispositions pratiques. Le mouvement général est d'abord orienté vers l'extérieur, la diffusion de l'annonce. Il s'agit d'un sonore d'annonce. L'une des dispositions importantes est la toilette funéraire et son installation dans la maison mortuaire. Le défunt change de statut. L'ambiance sonore est marquée par le silence, des chuchotements entrecoupés par des cris, des sanglots et des pleurs autour du défunt. La veillée funéraire suivra le soir. Nous sommes en présence d'un sonore d'accompagnement.

S'agissant de la deuxième séquence, l'introduction de la morgue équipée de chambres froides a modifié l'organisation des cérémonies funéraires. Cette séquence avec morgue comporte un tableau de quatre lieux où se rencontrent différents matériaux sonores : Les

voix à travers quatre modalités d'expression : cris, pleurs, lamentations d'une grande intensité tout comme à l'annonce de la nouvelle du décès, des chants chrétiens, des prières et une courte prise de parole par un officiant chrétien. Le voyage du défunt de la morgue à la maison au village. Il est marqué par de nouveaux espaces d'accueil du mort, résidence urbaine et église. Les sonorités présentes sont : des coups de klaxon, bruits de sirène, des musiques enregistrées et des sons des cloches d'église. Le sonore a trois dimensions ici, accompagnement, annonce et célébration autour de la figure du défunt.



Figure 24 : deux voitures se dirigeant vers le village Minkama

Pour l'arrivée au village, l'accueil et l'installation, des explosions de cris, pleurs et lamentations s'élèvent, ainsi que de la musique de fanfare et musiques enregistrées. Les manifestations sonores sont faites autour du mort. Le sonore est « célébratif ».

Avec l'introduction de la morgue, de nouveaux épisodes ont été introduits affectant les événements sonores réalisés dans un cadre spatio-temporel. Cependant dans la continuité des pratiques traditionnelles anciennes, des corps continuent à être pris en charge à la maison par

respect de la volonté du défunt ou encore par manque de moyens financiers. Notre description a pris en compte les deux possibilités qui se rejoignent à la célébration des deux jours principaux incontournables, la grande veillée funéraire et le jour des cérémonies publiques.

La première partie de la veillée dans la concession du défunt se déroule dans une ambiance sonore marquée au début par un silence rompu par les chants funéraires traditionnels. Quelques pleurs et cris font irruption, mais prédominent, dans le cadre de la messe de veillée, des chants chrétiens accompagnés de divers instruments de musique, une prise de parole de l'officiant, le temps de la quête avec le bruit des pièces de monnaie ; des musiques enregistrées dans une intensité sonore moyenne et avec retenue. La messe est prolongée par l'exécution des chants chrétiens accompagnés par un orchestre de xylophones. Des chants funéraires traditionnels et des chants chrétiens enregistrés sont entendus en ce moment. Il s'agit ici d'un sonore d'accompagnement.

La messe et le temps d'animation qui s'ensuit pourraient être considérés comme des épisodes surajoutés, une parenthèse au milieu des cérémonies dites « traditionnelles » et les hommages au défunt, ou encore une variante cérémonielle parmi d'autres. Il n'en est pas le cas. Le pays éton est une région majoritairement catholique. Quatre-vingt-quinze pour cent environ de chrétiens catholiques baptisés demandent la messe à l'occasion d'un décès. Par ailleurs, il est reconnu dans bien des travaux chez les Beti en général dont les Eton font partie, que la mentalité de ces populations intègre tout ce qui accroît le prestige, le pouvoir et la richesse de l'individu, faisant de lui un homme adulte accompli (*nāmódò*), un riche (*m̀páñmód*), un chef (*ñkúkúamá*) et un Seigneur (*m̀ánbátí*). Les Beti ont toujours emprunté à d'autres peuples, des remèdes, des rituels et d'autres pratiques inconnus chez eux (Mallart (2003); Laburthe-Tolra&Warnier (1993 : 119). Cette mentalité ancienne perdure encore aujourd'hui. On comprend les motivations plus ou moins implicites de ces populations lorsqu'elles organisent un décès. La famille et le lignage organisant les cérémonies funéraires mobilisent le plus grand nombre de personnes, des sonorités de toutes sortes : chrétiennes, civiles, traditionnelles et des bruits divers marquant ainsi leur puissance, leur prestige et leur honorabilité. D'où le désir pour la plupart d'organiser des cérémonies funéraires mémorables, des « grands deuils ».

Toutes les sonorités évoquées dans cette phase font partie d'un continuum harmonique, mélodico-rythmique mis en place depuis les veillées quotidiennes et se poursuivant dans les épisodes prochains.

CHAPITRE IV – DEUXIÈME PHASE : L’ANNONCE TAMBOURINÉE DU DÉCÈS AUX ANCÊTRES ET LA FÊTE DE LA GRANDE VEILLÉE

La veillée funéraire se poursuit et s’achemine vers son point culminant, l’appel tambouriné des défunts à venir chercher celui qui sera désormais l’un des leurs. Les différents acteurs se mobilisent pour que les cérémonies soient mémorables et connaissent un grand succès. Jusque-là, les manifestations sonores vocales habituelles ont été entendues, cris, pleurs, lamentations et d’autres sonorités sont apparues selon les épisodes pour l’annonce du décès et la mise en route des préparatifs. Les différents acteurs, oncles maternels, neveux, beaux-parents, associations, tontines, amis et connaissances sont informés du décès et sont en route pour les deux principaux jours des cérémonies, la grande veillée et le jour des cérémonies publiques. L’arsenal de production et de diffusion sonore est en place. Le décor est planté. La grande veillée suit son cours. Les chants funéraires ont été exécutés et le seront encore pour la suite. La messe célébrée est prolongée par un temps d’animation recueilli et méditatif avec des chants chrétiens exécutés par les chorales ou joués à travers la chaîne Hi-Fi. Le fond sonore est lourd de bruits de véhicules, de bavardage des participants et des explosions momentanées de cris et pleurs. Entretemps, le défilé autour du corps dans la maison funéraire se poursuit. Le chef de famille et le tambourinaire sont prêts pour l’annonce du décès aux défunts.

La deuxième phase comporte deux séquences. La première est formée de l’annonce tambourinée de minuit et des réactions qui s’ensuivent : cris, pleurs, lamentations, distribution de vin, de café, conciliabule nocturne, etc. Quant à la deuxième séquence, elle fait écho au temps d’animation de la phase précédente, à la fois comme reprise des événements sonores déjà rencontrés dans le sens du contenu sonore, mais en même temps comme une inversion de celle-ci dans l’intensité sonore, les modes de jeu et les pièces mélodico-rythmiques intégrées des répertoires de fête et de divertissement et des bruits. Dans la première animation, l’on était dans la retenue et le recueillement, dans la deuxième phase, on est dans la fête et le divertissement. La phase se termine par une pause marquée par le silence, la restauration et les préparatifs de la cérémonie publique. Pour mieux situer et comprendre ce moment sonore de la grande veillée,

il est nécessaire d'évoquer la logique qui sous-tend le monde dans lequel les manifestations sonores sont produites.

Une conception anthropologique de la nuit

Le temps funéraire est linéaire, marqué par la succession jour/nuit, obscurité/lumière. Une distinction naturelle est établie entre les deux. Les actions sont programmées en fonction de cette alternance entre la clarté du jour (*ámós*) et l'obscurité de la nuit (*álu*). La dénomination induit une qualification, une emprise à travers ce qui est dénommé.

Les Éton expriment une suspicion vis-à-vis de la nuit. Selon des notables que nous avons interrogés, celui qui marche dans la nuit est susceptible d'être voleur, volage ou sorcier. Les nuits cérémonielles sont réservées aux danses, aux transes (*míjkúg*) et aux rites de guérison. Il existe une opposition binaire entre les forces nocturnes et les forces diurnes. C'est pourquoi des guérisseurs traditionnels disent ces paroles avant de soigner un malade ou avant un rite : « ceux qui donnent le font la nuit et ceux qui enlèvent le font le jour » (*bàvð bávð èèàlú, bávàà bá váá èèámós*). Ceux qui agissent dans la nuit sont maléfiques. Leurs activités sont antisociales. « Donner » signifie, engager des actes qui se répercutent dans la vie sociale sous la forme d'une maladie ou d'un malheur. On dira par exemple qu'« il lui a donné la maladie » (*à vá nà òkwán*), « il lui a jeté un sort » (*à lúmñá ñcón*) ou encore « il l'a livré aux gens de la nuit » (*à kúni èèñá á bòdbá álu*).

La nuit funéraire est un espace et un temps où apparaissent des tensions, des conflits réels, où couvent des conflits latents entre les différents acteurs et participants entraînant des violences verbales, des règlements de compte. Suite à une frustration née d'un partage de nourriture et de vin, considéré comme injuste, inadéquat, inapproprié ou irrespectueux, un participant à une cérémonie de décès, d'après le témoignage d'un de nos interlocuteurs, déclara ceci à des membres d'un autre lignage : « le jour où nous aurons aussi un décès chez nous vous n'allez ni boire ni manger. » Les nuits en général et les lieux de veillées festives ou funéraires en particulier sont des moments associés à la prise des produits hallucinogènes. Les cérémonies ne sont pas compréhensibles sans l'arrière-fond, la logique binaire qui les constitue, à savoir une opposition entre le jour et la nuit, les forces de la nuit et celles du jour, le balancement dans le cadre des cérémonies entre les réjouissances festives et la douleur du décès. Ces deux éléments participent aux choix faits et à la conduite des événements. Selon des critères établis par les Beti eux-mêmes et remarquablement décrits par L. MallartGuimera (2003 : 27-28), il existe deux mondes dans l'ordre clanique, celui du jour, domaine des non-possesseurs d'*evu*

et celui de la nuit ou domaine des possesseurs de l'*evu*. L'*evu* est présent sous diverses dénominations dans plusieurs régions : *ewusu* (Douala), *evur* (Fang), *ivu* (Eton), *ehu* (Bakoko), *hu* (Basa). Nous allons utiliser l'appellation *ivú* (pl. *bivú*) lorsqu'il s'agit des Eton et *evu* lorsqu'il s'agirait des Beti en général. Selon Mallart décrivant le phénomène chez les Evuzok, groupe beti le plus au Sud du Cameroun, « l'*evu*, que l'on peut considérer comme une instance constitutive de la personne, est pensé tout d'abord comme un élément organique supplémentaire qui serait possédé par certains individus. Mais à un niveau plus général, cette notion permet d'élaborer un système symbolique grâce auquel on se représente le monde dans ce qu'il a de plus fondamental : l'ordre et le désordre » (L. MallartGuimera 2003 : 23). Il s'agit d'un pouvoir considéré comme un élément à la fois solidaire et indépendant de la personnalité. Ce pouvoir est lié le plus souvent au mal et à la pratique de la sorcellerie (*mgbé*). Selon nos interlocuteurs, les personnes possédant cet *ivú* de nuisance sont responsables du mal, de la mort et de la déchéance des autres par la pratique de la sorcellerie. L'*ivú* n'a donc pas toujours une connotation péjorative. Par lui, l'homme peut accéder à la connaissance du côté invisible du monde. « Le vrai réel est invisible. Le visible n'est qu'apparence »³⁵. La connaissance de ces réalités non accessibles au commun des mortels permet à certains d'entre eux d'intervenir lorsqu'un proche est menacé ou touché participant à leur manière à la victoire des forces du jour. Laburthe-Tolra évoque ce côté pas sympathique de la nuit (*àlu*) mais nécessaire (1985 : 7).

La réalité de l'*evu* telle que décrite par Mallart chez les Evuzok est également pertinente chez les Éton.

La présence de l'*evu* chez l'homme est censée le transformer en un nouveau type d'être humain, doué d'une capacité différente pour appréhender le monde ainsi que d'une capacité nouvelle pour agir sur lui. À ces personnages on attribue le pouvoir de transcender la réalité ordinaire (le côté diurne ou visible du monde) et de manipuler les forces qui émanent de lui. Mais la façon d'utiliser cette connaissance n'est pas la même pour tous. C'est ainsi que l'on distingue une très grande variété de possesseurs d'*evu*. Les uns se situent au-delà de l'ordre clanique mais sans s'y opposer : c'est le cas des *evu* à dominante sociale. Les autres sont également de cet ordre mais s'y opposent complètement : c'est le cas des *evu* à dominante antisociale. » (MallartGuimera, 2003 : 27)

³⁵ Emmanuel FOY, La mission autrement. Entretien avec le Père Bernard Foy, ancien missionnaire au Cameroun, livre en cours de rédaction. Entretien avec B. Foy, avril, 2016.

En parlant de la nuit, on évoque ce pouvoir lié le plus souvent au mal et à la pratique de la sorcellerie. À en croire les gens, les personnes possédant cet *evu* de nuisance « *evu metom* » sont responsables du mal, de la mort et de la déchéance des autres.

Le temps de veillée dans la succession des actions menées, consacre le basculement entre le jour et la nuit, permet l'interpénétration, la porosité entre les deux mondes des vivants et des défunts.

Ainsi, la concession funéraire est aussi investie par des entités non humaines. Ce sont des défunts, parmi lesquels se trouvent ceux du lignage et de la famille, connus ou non. Les Eton croient aussi que des esprits et des génies peuplent la forêt, le lit des cours d'eau, les creux des rochers, les cimes des monts escarpés, les alentours des maisons sont présents. L'odeur âcre, piquante et nauséabonde des *mintántól* (grosses fourmis noires) et l'irruption des fourmis soldats expriment la présence des défunts (*bòkón*). Il est aussi dit que les bruits de pas dans un cours d'eau en amont et en aval de ce cours d'eau signalent le passage des défunts emportant un membre du lignage qui vient de décéder. Le langage des tambours ne leur est pas inconnu. Lorsque quelqu'un meurt, on dit que les *bòkón* sont venus le chercher ou que les *bòkón* l'ont appelé du fond de leurs villages avec leurs tambours, appel dont seuls les grands malades perçoivent les sonorités. D'où ces proverbes beti transcrit en éwondo : « Quand les tambours des morts t'appellent, personne ne peut y aller sinon toi-même » (*minkùlbèkónmiloé wá, mòdmfè tègè kè vè wámén*). En d'autres termes, « la mort n'accepte pas de procuration » (Vincent : *Proverbe* 5205). Pour les Beti, la mort conduit le défunt au tribunal. Personne ne se substitue au défunt ni refuser de comparaître. On ne revient jamais sur terre à la fin de cette séance de tribunal. Un autre proverbe affirme que « tous les hommes habitent le pays des morts » (*bòdbásá báná mbóg á bòkón*). Tous les hommes sont appelés à mourir. Ce proverbe est utilisé aujourd'hui chez les Eton à l'*ikúd áwú* lorsque le défunt ne possède pas de nom de devise (*ndán*) ou encore lorsque celui-ci a été oublié.

Nuit et jour sont inversés dans le pays des morts. L'heure de minuit chez les vivants est l'heure de midi chez les morts. Le sonore, l'ouïe, la perception prennent le dessus sur le visuel. C'est la nuit où d'ordinaire les oiseaux nocturnes hululent et les bruits des insectes couvrent le paysage sonore. Avec la veillée, les coqs chantent à contre temps, troublés par les lampes et les projecteurs électriques. C'est le temps des métamorphoses d'hommes en animal selon les croyances populaires, moment de danger pour les participants devant l'évidence d'un humain gisant dans sa bière. La concession funéraire (*ñcèñáwú*) dans la nuit est un espace investi par les « deuilleurs-veilleurs ». Le terme évoque tous les participants, membres de la famille,

proches du défunt qui veillent au bon déroulement de la cérémonie. Ils sont attentifs à tout ce qui se dit et se fait.

L'annonce du décès aux morts (*ikùd àwú*) à minuit est une période de grande porosité entre le monde des vivants et celui des morts, de grands dangers pour les participants présents. C'est le moment où les forces contraires à l'homme sont en branle : les défunts (*bòkón*), les possesseurs des *bìvú*, participants étrangers et villageois. Selon Abéga décrivant l'*esana* dans les rites funéraires des Beti, en général et des Mengisa, voisins les plus au nord du pays Beti, en particulier, « il faut donc prendre des mesures pour essayer d'enrayer l'action de ces mauvais *bìvú*, et de contrôler toutes les forces menaçantes accumulées dans cet espace géographique qui est la concession du défunt » (Abéga, 1987 : 251). Des mesures collectives sont prises par la famille et chacun se protège des agresseurs nocturnes. Une des mesures avant la tenue des cérémonies consiste à faire venir le prêtre ou un officiant traditionnel (*ìgèngá*) pour venir bénir ou « blinder le village » (*á kòm á tán*). Il plante des talismans dans la concession et par la parole, il conjure le malheur.

Jusque-là nous avons évoqué le sonore comme moyen d'honorer le défunt, d'étaler ses richesses et de montrer la position prestigieuse des siens. Tout en assumant ce rôle, le sonore participe aussi à la lutte contre ces forces antisociales présentes dans la cour du deuil. Chanter avec une forte intensité, crier à haute voix, faire beaucoup de bruits, d'un volume sonore important, terrifie et éloigne les forces antisociales. Un proverbe populaire étonnant dit : « L'*ìvú* a peur de blâmes » (*ìvú í t́ pín mbám*).

1. Première séquence : L'annonce tambourinée du décès à minuit et les réactions

- L'annonce tambourinée du décès aux ancêtres à minuit (*ikùd àwú*)

L'annonce tambourinée du décès aux ancêtres (*ikùd àwú*) est un moment crucial lors des obsèques d'un individu. Dans les représentations communes locales, c'est à ce moment que l'esprit du mort passe du monde des vivants à celui des défunts. L'*ikùd àwú* consiste à convoquer les ancêtres par le nom devise (*ndán*) du défunt, au moyen du tambour de bois, à venir le chercher. Il est très important d'exécuter le *ndán àwú* sans erreur, et avec l'adresse (*ndán*) des ancêtres de la famille. Si on se trompe en appelant en premier lieu une autre famille, cette dernière viendra accueillir le défunt, le fera prisonnier, et sa famille de l'au-delà devra

payer une rançon pour récupérer son parent. L'*ikùdàwú* certifie le décès chez l'Eton comme le fait le médecin en médecine moderne. Les défunts appelés viennent chercher celui dont l'identité a été déclinée au tambour de bois.

L'*ikùd àwú* se déroule généralement à minuit. À ce moment, seul le défunt est en position horizontale. Les participants à la veillée doivent tous être éveillés et debout à ce moment-là. Ceux qui restent couchés risquent d'être attrapés et emportés par les défunts. La forme de l'annonce de l'*ikùd àwú* a été présentée au chapitre premier. Mais nous donnons ici des éléments globalement rencontrés dans les annonces. En résumé, un *ikùd àwú* est composé d'une formule introductive, signalétique sonore non significative, de l'annonce proprement dite où sont déclinés tour à tour le nom-devise du défunt ou de la défunte, le nom du père dont il est l'enfant, le clan dont il est le petit enfant, l'oncle maternel dont elle est la nièce, la maman dont elle est la fille et le sous-groupe dont elle est la fille. Ensuite est jouée la phrase annonçant son parcours vers le pays des défunts. L'annonce se termine par une formule conclusive, signalétique sonore non significative.

Voici à titre d'illustration l'annonce du décès d'une femme du clan Bekaha, du village Elon dans l'arrondissement de Monatélé, chef-lieu du département de la Lékié. Après l'exécution de l'annonce tambourinée sont jouées des formules polyrythmiques appelées *isáni*. L'*isáni* est un accompagnement polyrythmique soutenant une danse spécifique aux cérémonies funéraires, exécuté sur des tambours de bois à fente. Le terme *isáni* désigne à la fois la musique de danse et la danse elle-même. Nous décrirons plus loin son parcours, ses moments d'intervention, ses interdits et les différences entre l'*isáni* de l'homme accompli, de l'homme adulte et de celui de la femme.

Ainsi, l'*isáni* était et demeure une danse expressive et symbolique, d'hommage pour honorer la mémoire d'un défunt, célébrer ses mérites, d'un notable (*ntómò*), afin qu'il soit accueilli avec les mêmes honneurs par les ancêtres. Autrefois, les enfants et les femmes n'avaient pas droit à l'*isáni*. Avec les changements actuels, certaines femmes accèdent à cet honneur. Il s'agit de ces femmes âgées (septuagénaires au moins) qui se sont distinguées par leur comportement exemplaire au sein de la famille ; celles qui ont le mérite d'être appelées « les femmes de la famille » (*binngá b́á ndá ì bòd*). Ce sont surtout des veuves qui ont pu supporter toutes les souffrances après le décès de l'époux et dont la famille a tenu à honorer la mémoire. L'*isáni* joué dans la nuit est basique, c'est-à-dire constitué de formules pas très variées. Il n'est pas dansé. Son rôle est également de prolonger l'annonce faite au tambour de bois. Lorsqu'il est entendu, le village et le voisinage sont informés qu'un adulte est décédé.

- Les réactions à l'annonce

Cris, pleurs et lamentations

Après que le tambourinaire a joué l'annonce du décès adressée aux ancêtres pour la troisième fois, la famille endeuillée élève des cris, pleurs et lamentations. Elle répète des formules monocordes et des exclamations désolées : « Seigneur, qu'est-ce que je fais ? » (*ǎnti má kómyà ?*), *hí gí !, hó gó !, hé gé !* Voici à titre d'exemple des lamentations souvent entendues à ce moment-là lorsque des filles pleurent leur mère : « Donc, tu es vraiment morte ? » (*ndàgà ò wú tó òhó ?*), « Seigneur, que vais-je faire ? » (*ǎnti má kómyà ?*), « ma mère m'a trompée » ! (*nnàngwán à dúg má !*), « ma mère m'a refusée ! » (*nnàngwán à dúg má !*), « ma mère m'a tourné le dos » (*nnà ngwán à lúmmá mbús !*), « ma mère me répond par le silence » (*nnà ngwán à jág má !*). La même formule de l'annonce tambourinée peut être jouée jusqu'à neuf fois de suite. Ensuite les tambourinaires compétents et avisés appellent les défunts connus de la famille par leur *ndán* pour se joindre au cortège des défunts déjà convoqués. À cette étape, la famille est confrontée à l'évidence que celui qu'elle pleure jusqu'ici est réellement mort, a fait le passage du monde des vivants à celui des défunts. Après ces expressions du chagrin, les endeuillés et les participants éprouvent le besoin de souffler et de reprendre des forces selon le proverbe bien connu chez les Eton : « Si tu pleures ta belle-mère, ne dois-tu pas te moucher ? » (*ngá ò tá jónjci á ngwán, tǎ pá swàzbàni ?*).

Plusieurs manifestations sonores simultanées se font entendre, cris, pleurs et lamentations des endeuillées, le jeu des polyrythmies (*isáni*), chants chrétiens accompagnés aux xylophones d'église, musique jouée par la fanfare, chants funéraires et le jeu d'un orchestre de tambours de bois (*mĩnkúl*). Il y a un mouvement de participants de la cour à l'intérieur de la maison. Le défunt est acclamé, chanté et célébré. Des événements sonores simultanés ont lieu, créant une ambiance sonore exubérante et confusionnelle.

La distribution des boissons du « frapement du décès » (*màjògmá ikúdàwú*)

La famille sert un premier tour de distribution de boissons appelé les « boissons de l'annonce du décès » (*màjògmá ikúdàwú*) : des bières, des limonades et de l'eau. Aucune préséance n'est respectée. Pour cette distribution, le chef de famille entouré des jeunes garçons

de la famille appelle symboliquement les lignages, les clans voisins susceptibles d'être

présents. Certains participants privilégiés tels que les oncles maternels ou les beaux-parents du défunt sont reçus de manière formelle. Des associations et particuliers sont reçus de manière discrète par la famille. Une pièce est aménagée dans une maison voisine à l'écart pour la réception des personnes distinguées. C'est aussi là que le prêtre est reçu après la messe. C'est un cadre assez confortable pour la circonstance, coupé de la grande cour qui reste bruyante. Les convives dans une ambiance conviviale profitent pour discuter, échanger. La célébration du décès est aussi l'occasion de rencontrer du monde. Des groupes de femmes sont désignés pour s'occuper de la cuisson du repas et du service. Elles dressent de petits foyers au feu de bois dans l'espace qui leur a été aménagé entre la maison funéraire et la cuisine. L'ambiance n'est pas à la tristesse. Les femmes blaguent, s'interpellent, demandent ce dont elles ont besoin pour l'assaisonnement de leurs plats, se plaignent du feu de bois qui les brûle pour montrer l'engagement qu'elles mettent à leur ouvrage et pour s'attirer la compassion des organisateurs. Dans ces lieux se mêlent des bruits de casseroles, d'assiettes, de couteaux et de machettes coupant du poisson ou de la viande. Des bêlements et râlements d'animaux abattus pour la cuisson et des crépitements des morceaux de poisson dans l'huile de friture s'ajoutent à tous ces bruits jouxtant la cour des cérémonies. D'autres participants vont se restaurer et boire dans des ventes à emporter ou des marchands circonstanciels installés à proximité de la cour funéraire. Ces groupes constituent des lieux de bavardage, de rigolade et parfois de bagarres. Des éclats de voix, des cris et du brouhaha s'élèvent de ces lieux et ces débordements entraînant la désapprobation des organisateurs par de vives remontrances, et des participants par des murmures.

Le conciliabule nocturne (*isòg'ó álú*)

Le conciliabule se tient dans une des pièces de la maison funéraire sous la supervision des oncles maternels. Cette rencontre est le pendant du conciliabule du jour, beaucoup plus élargi, elle réunit la famille, les neveux et le haut-lignage ou le sous-clan. Les oncles maternels présents interpellent les membres de la famille du défunt au sujet de la naissance, du parcours, des dernières volontés, de la maladie, des circonstances du décès, etc. La rencontre se fait dans un ton moyen. Elle permet de construire le récit de la vie du défunt, à opérer le tri des faits à évoquer, les faits à taire qui seront pris en charge ultérieurement dans l'assise du lendemain de la cérémonie publique (*ikàḡbànáwú*). Les échanges sont couverts par ce fond sonore assourdissant venant de la cour extérieure et indiquant une certaine effervescence joyeuse des participants. Dans cette atmosphère sonore dont l'intensité est grande et la texture très riche,

se lèvent de temps en temps des cris de joie exprimant la fierté de la famille et du clan. Par moment, la rencontre est perturbée par l'entrée intempestive de certains participants demandant à boire. Ils sont ramenés dans un ton calme mais ferme à la cour des cérémonies. Le conciliabule dure environ une heure de temps. Les membres de la famille présents vont ensuite s'occuper des groupes qui leur ont été confiés pour la soirée.

2. Deuxième séquence : la fête de la grande veillée

Les défunts appelés font irruption dans le monde des vivants pour fêter avec eux dans une exubérance intense mais dans la vigilance.

- Le temps de l'animation populaire, « ce n'est pas le deuil, c'est la fête »
(*É↓sá áwú, éñê ébóg*)

Après l'*ikúd àwú*, les différentes formations installées dans la cour funéraire jouent de manière simultanée leurs répertoires de pièces musicales. Le résultat sonore produit est tel qu'on est en présence d'une condensation sonore où s'imbriquent à la fois des chants funéraires traditionnels, des chants chrétiens, des polyrythmies des tambours de bois, des pièces jouées par la fanfare et même des musiques enregistrées sur chaîne musicale Hi-Fi. Ces dernières couvrent les moments de pause des chorales chrétiennes et des groupes de danse. Tout est fait pour tenir les participants en éveil. Il arrive aussi que les différents groupes se succèdent à la devanture de la maison funéraire qui est alors transformée en une sorte de scène. Les chants exécutés dans différentes langues sont repris en chœur par les participants dans une ambiance très chaude. Les groupes les plus performants sont applaudis et reçoivent des cadeaux de la foule en liesse. Les autres groupes prennent chacun leur temps d'animation ou encore jouent de manière simultanée. Les membres des associations, femmes et hommes, lorsque arrive leur tour d'animation sont interpellés par le « policier » du groupe (*pùzñí*) ou l'animateur. Le *pùzñí* veille à la discipline dans le groupe. Ce sont les femmes des groupes qui prennent en main le chant. Munies de leurs hochets ou/et de leurs baguettes entrechoquées, elles s'avancent en file, entrent dans le salon où est exposé le corps, observent un petit moment de silence, se placent autour du cercueil et commencent à chanter. À ce stade de la veillée, elles n'ont plus besoin de s'échauffer. Le chant est exécuté sous la forme responsoriale, une soliste énonçant un couplet et un chœur répondant par un répons. La pulsation est marquée par des battements de mains, des hochets et

des trépignements de pieds sur le sol. La conclusion du chant arrivant, les instruments, hochets et baguettes jouent très fort, les pieds et les mains livrent tout leur volume sonore et les voix s'expriment au maximum de leurs possibilités. Les danseurs, soutenus par les chants du *bikudsi*, exécutent le *kám*, danse spécifiquement éton consistant à trembler de tout son corps. D'autres danseurs secouent le torse, font bouger le bas-ventre, le dos et toutes les parties du corps. Des cris de joie retentissent et les danseurs sur la piste rivalisent de talent, chacun essayant de danser mieux que son vis-à-vis. Simultanément et dans le même esprit, la chorale d'église chante des chants chrétiens accompagnés par un orchestre de xylophones. Pour la conclusion des chants, les xylophonistes introduisent des pièces du répertoire de fête et de divertissement appelées *mànjáñ*. La présence de ces sonorités mélodico-rythmiques plonge les participants dans une ambiance de fête.

L'orchestre de tambours de bois (*min̄kúl*) joue des polyrythmies issues des différentes cultures du Cameroun : *assiko* (Bassa), *mbáli*, *bikúdsí* (beti), *ambassibé*, *makossa*(sawa), danse bafia (bafia), *mangambeu*, *ben skin* (bamiléké), etc. Des jeunes filles et garçons des groupes mènent la danse en faisant participer la foule et en amenant les uns et les autres à rivaliser d'adresse. Dans cette ambiance chaleureuse, s'élèvent des battements de mains, des martèlements du sol par des pas de danse, des cris de joie et des éclats de voix. On se croirait à une fête populaire. De la foule s'élève un cri d'un jeune adulte apparemment déjà ivre : « Faites sortir du vin, ce n'est pas le deuil, c'est la fête. M. X a beaucoup travaillé et il a laissé des hommes. » Les danseurs sur la piste et les participants autour se mettent à applaudir pour approuver ces paroles. Et un danseur cette fois de crier : « motivation ! » et tous les danseurs de la piste d'ajouter : « *wé é !* » Le message était adressé à l'un des fils du défunt venu s'assurer de la bonne marche de la veillée. Le fils du défunt rentre dans la maison funéraire et rapporte des briques de vin rouge et des bouteilles de bière. Et tous les danseurs de crier et d'applaudir davantage. Et un autre danseur demande que le chef d'orchestre lui donne « la tête du vin » (*ɲnó mājòg*). La fanfare a ensuite pris le relais pour exécuter différents répertoires. Les marches, les chants au tempo plus lent sont remplacés par ceux dont le rythme est plus accéléré, plus à même d'accompagner la danse. Les chants suivants ont été exécutés par la fanfare présente à la veillée funéraire de Madame Otego a Zobo dans le village Elon Bekaha près de Monatélé en septembre 2009.

Titre du chant	Traduction	Répertoire	Formes	Thématiques
<i>é, mènà mòdmìnsám</i>	« é, je suis l'homme des péchés »	chant chrétien	refrain/couplet	demande de pardon à Dieu
<i>á nnànná é, nnà mǎrià</i>	« Ô mère, Maman Marie »	chant chrétien	refrain/couplet	chants de demande d'intercession à Marie
<i>mà màyàngà ñkòdé</i>	« Moi, j'attends le Sauveur »	chant chrétien	refrain/couplet, conclusion (<i>màsùhà</i>) avec un chant <i>bikùdsi</i> , <i>èsingàn</i>	Avent, chant d'attente du Seigneur
<i>máyibò ébwànèèwõ</i>	« Je vais faire "amant" avec toi »	chant populaire profane	refrain/couplet	chant de divertissement

Quant aux musiques enregistrées, elles sont constituées de chants chrétiens reconnus par les différentes commissions de chants liturgiques diocésaines et d'autres d'inspiration chrétienne composés à partir des textes bibliques ou de diverses situations de la vie humaine. Le tableau suivant indique à titre illustratif des musiques enregistrées jouées pendant les cérémonies funéraires.

Titres de l'album et/ou de la compilation	Traduction	Auteurs/compositeurs	Chorales	Langues	Instruments
<i>LuganeNna</i>	« Louez la mère »	Amara François Xavier	<i>NyiaNkodé</i> , Cathédrale Yaoundé	ewondo	orchestre de xylophones
		Betene Pierre Lucien	<i>Nkukuma David</i> , Cathédrale Yaoundé	ewondo	orchestre de xylophones
La Messe à Yaoundé		Ngumu Pie Claude	Chorale de NdzongMelen-Yaoundé	ewondo	orchestre de xylophones
<i>Woeye Maria</i>	« Ô Marie, Mère »	Sœur Cécile Bernadette Ngono		éwondo-français-ngumba	synthétiseur

<i>Assimba</i>	« Miracle »	MendoZe	<i>La voix du Cénacle</i>	français-bulu	synthétiseur
Messe du Cénacle		MendoZe	<i>La voix du Cénacle</i>	latin	synthétiseur
		Fegue Marie Solange	Saint Vincent Palotti-Nlongkak-Yaoundé	ewondo	xylophones, synthétiseur
<i>Vongibotisse</i>	« Tout le peuple »	Etémé J.P.		ewondo	synthétiseur
<i>Engongol a Maria</i>	« Pitié Marie »	Etémé J.P.		ewondo	synthétiseur
<i>Lomo ma mbanda</i>	« Envoie-moi la nouvelle »	Etémé J.P.		éwondo	synthétiseur
<i>Abogmenentegan</i>	« Quand je suis faible »	Etémé J.P.		éwondo	synthétiseur
<i>Oyem</i>	« La langue »	Etémé J.P.		ewondo	synthétiseur
Christ est lumière		Abbé Bilossi Félix/Paroisse Bamendzi	<i>Chorales Christ-Roiet saint Kisito de Bafoussam</i>	bamiléké, kako, français	synthétiseur
Le jour du jugement		Ronz	<i>Chorale paroissiale d'Obili, Yaoundé</i>	français, bulu	synthétiseur
<i>Ye mayitegainyon</i>	« Vais-je m'épuiser en pleurant »	Ndongo Gaby	<i>Chorale paroissiale d'Obili, Yaoundé</i>	ewondo	synthétiseur
<i>À Yesus o baguelema</i>	« Ô Jésus, garde-moi »	Ndongo Gaby	<i>Chorale paroissiale d'Obili, Yaoundé</i>	ewondo	synthétiseur
<i>Yobo</i>	« Job »	Ndongo Gaby	<i>Chorale paroissiale d'Obili, Yaoundé</i>	ewondo	synthétiseur
<i>Ye ma tek yenyon</i>	« Vais-je me fatiguer en pleurs ? »	Ndongo Gaby	<i>Chorale de la paroisse d'Obili, Yaoundé</i>		synthétiseur

Luc MebengaTamba décrit l'ambiance pendant le temps d'animation dans une veillée funéraire au quartier Mimboman de Yaoundé. La même ambiance est retrouvée dans les veillées funéraires de la Lékié. Le reste du temps de la veillée « était rehaussé par le bavardage et les bruits d'une masse importante du public et surtout des jeunes excités par les drogues (cigarettes et vins) consommées tout au long de la soirée. Ce bavardage était fait de commérages, éclats de rire, commentaires insolites, bagarres, éclats de voix, jeux de mains, etc. » (Mebenga Tamba 2009 : 110)

Plus tard, vers trois heures de la nuit sera servie une collation connue sous le nom de « café ». Il s'agit en fait de lait chaud, de café servi dans des verres ou des gobelets en plastique accompagnés parfois de pains tartinés à la margarine. Autour du feu se sont agglutinés des veilleurs échangeant sur des sujets divers. Leurs conversations ne sont pas audibles à cause des musiques jouées et dansées. Un silence lourd pèse sur la maison funéraire où l'on n'entend rien, à part quelques ronfleurs émettant leurs râles par intermittence. Dans les auvents, les tentes et les chapiteaux, des participants dorment sur des chaises ou sont étendus sur les nattes, bercés par les rythmes et mélodies des groupes encore présents dans la cour. Ce silence est interrompu vers quatre heures du matin lorsqu'une des parentes du défunt, réveille toutes les autres présentes dans le salon funéraire par ces mots : « Il est déjà quatre heures du matin, posons le signe de croix » (*màwùlà mánà à páam, ébádngànkłòs*). Les prières usuelles sont dites, accompagnées de chants chrétiens en langue éwondo. Les trois éléments d'une fête chez les Éton ont été réunis : de la nourriture, de la boisson et de la danse.

- La fin de la grande veillée, la toilette matinale et le petit déjeuner

Vers cinq heures du matin, après l'effervescence de la grande veillée, arrive le moment de la pause où vont se poursuivre les préparatifs immédiats de la cérémonie publique. Tout le dispositif d'accueil est mis en place afin d'accueillir au mieux les participants. Les places sont attribuées en commençant par les groupes déterminants : oncles maternels, neveux, famille, lignage, participants distingués (diverses autorités, VIP), amis et autres participants. Tandis que certains participants regagnent leurs domiciles, les autres vont faire leur toilette matinale, se restaurer et se reposer avant le début des « cérémonies traditionnelles. » C'est à juste titre que cette étape porte le nom de « lavage des yeux » (*isò mĩs*). L'expression désigne à la fois la toilette matinale et le petit déjeuner. En amont, en plus des contributions demandées dans le cadre familial ou associatif, chaque famille prépare de la nourriture pour la restauration des

parents, amis, connaissances pouvant arriver pour les cérémonies. Un adage éton dit que « la mort n'envoie jamais de nouvelle » (*àwú wá á\|tá lómjámáñdá*). Elle survient toujours à l'improviste et il appartient au lignage organisant des cérémonies de décès de tout faire pour accueillir convenablement les parents, amis et connaissances accueillis. Les participants, tout en discutant de manière bruyante des performances musicales et chorégraphiques à la veillée, se dirigent vers les puits d'eau présents dans les concessions ou les cours d'eau serpentant le village. Ces endroits deviennent bruyants, par les conversations, les éclats de rire et les exclamations entendues, faisant oublier l'événement mobilisateur qu'est le décès. Pour ramener un peu de sérieux dans les groupes, il arrive qu'une personne le leur rappelle en ces termes : « On est quand même venu au deuil ici » (*ñgàá ésó áwú wá*). Pendant ce temps, les meneurs d'*isáni* se parent des tenues et des objets les plus représentatifs du défunt pour la reconnaissance du parcours de la danse et le rappel des interdits y afférents. D'autres participants vont à la recherche des « drapeaux ». C'est le nom donné au rameau de palmier (*ébu élén*) planté au bord de la route indiquant la vente de vin de palme appelé localement *màjògmálen* ou *matango*. La concession funéraire est quasi silencieuse. Quelques pas de personnes de déplaçant sont perçus. La fatigue de la veillée se lit sur les visages des veilleurs. Pourtant, il est impératif de commencer les préparatifs de la cérémonie du jour, car l'heure avance inexorablement.

Conclusion

Une double dualité se joue à cette phase de la cérémonie. Une dualité se joue au niveau des croyances et des représentations autour du couple jour/nuit. Les cérémonies ne sont pas compréhensibles chez les Eton sans l'arrière-fond, la logique binaire qui les constitue, à savoir une opposition entre le jour et la nuit, les forces de la nuit et celles du jour, le balancement dans le cadre des cérémonies entre les réjouissances festives et la douleur du décès.

Le combat entre les deux mondes [avec *evu* et sans *evu*] est effectif pendant toutes les cérémonies et spécialement pendant la veillée. La nuit est le moment par excellence où les morts font irruption dans le monde des vivants. Ils ne sont pas loin des vivants même si leur lieu de résidence est difficile d'accès. Leur présence est toujours dangereuse.

Le tableau sonore de la deuxième phase est constitué dans sa première séquence d'un événement sonore, annonce tambourinée du décès aux ancêtres, perçue dans un grand silence. L'annonce est suivie de manière simultanée de manifestations vocales du chagrin et d'une polymusicalité : chants chrétiens, fanfare, chants funéraires en langues éton et éwondo, et

même des musiques enregistrées. On y retrouve tous les événements sonores majeurs de la cérémonie dans leur simultanéité. La texture sonore est mélodico-rythmique et la fonction du sonore est accompagnement et célébration du défunt.

Quant à la seconde séquence, elle poursuit et amplifie la célébration du défunt commencée à la séquence précédente. Elle implique un devoir de réjouissance vis-à-vis du mort. C'est la fête. Le jeu des formations musicales en présence se fait soit de manière simultanée, chaque groupe ou formation occupant son espace et gérant son temps de manière libre, soit en alternance, de façon organisée, chaque groupe ou formation intervient selon une entente préalable ou une plage horaire approximativement définie. Pour les deux possibilités, l'agencement des productions sonores est aléatoire. La texture sonore est caractérisée par une forte domination du percussif, et du mélodico-rythmique. Avec une très grande intensité et dans une ambiance festive, le sonore de réjouissance prolonge la célébration du défunt. Bien évidemment, la logique qu'induit le travail des funérailles est respectée. Les préparatifs ont été bien menés. Les ancêtres ont été appelés et sont là au milieu des participants en liesse. C'est un moment atemporel, de délire induisant que les esprits sont là. Ces non-humains participent aux réjouissances et apportent réconfort et fertilité. Mais en même temps, c'est le moment de tous les dangers où opèrent les sorciers. Ils sont là pour se saisir de leurs victimes. Le vin est servi à profusion et ses effets se font sentir. Les deuilleurs-veilleurs sont comme dans un état second de conscience. « Ils ne sont plus simples ». Ils sont portés à la fois par la présence de la nuit, l'éclairage des lampes, les musiques et les bruits. Seuls les initiés et ceux qui ont de l'expérience accèdent à une autre vision des choses. Toute cette ambiance sonore est comme une réponse des ancêtres à l'appel de la famille du défunt. La cérémonie à ce moment n'a plus de directionnalité définie. Personne ne la contrôle. Elle est mue par une dynamique interne collective qui fait fonctionner l'ensemble. Tous sont acteurs.

CHAPITRE V – TROISIÈME PHASE : LA CÉLÉBRATION PUBLIQUE DU DÉCÈS

Nous avons jusque-là observé l'évolution des rapports du défunt avec les vivants, les autres défunts, dans la succession du jour et de la nuit à travers différentes actions produites. On assiste à une continuité dans les hommages par les protagonistes dans la maison funéraire et à la cour. Progressivement, des relations distanciées se créent entre les vivants et le défunt. Le jour de la cérémonie publique, les participants parlent essentiellement d'hommage à rendre au défunt.

Après la veillée, les funérailles d'un adulte accompli se poursuivent avec la « journée du deuil » (*āmōs áwú*) ou simplement le « deuil » (*áwú*). Les cérémonies publiques du décès sont un hommage du haut-lignage, du lignage, de la famille, des alliés, des amis et connaissances et des proches au défunt. C'est aussi une occasion pour la famille de manifester sa fierté, d'étaler son prestige et de démontrer sa puissance matérielle et humaine. Le sonore mobilisé à cet effet participe de ce mouvement. On y retrouve des polyrythmies des tambours de bois, du langage tambouriné, des musiques de fanfare, des musiques enregistrées, des chants chrétiens accompagnés au synthétiseur ou aux xylophones d'église, des chants funéraires, des discours des participants et des bruits divers. Ces différentes sonorités appartiennent globalement à trois sphères : traditionnelle, missionnaire et moderne. Du point de vue de leur agencement, après le silence matinal, les événements sonores s'enchaînent en deux séquences : polyrythmies/prises de paroles, discours/pleurs lors de la mise en terre du défunt et retour à la normale.

1. Le silence matinal et les préparatifs des cérémonies du jour

Le matin à partir de 5 h a lieu la fin de la veillée suivie de la toilette matinale et du petit déjeuner. Au lever du jour, les participants à la grande veillée marquent une grande pause. Les appareils électroniques de sonorisation sont arrêtés. Vers 6 h au lever du jour commencent les préparatifs de la cérémonie publique par la mise en place d'une nouvelle configuration de l'espace funéraire. Le DJ s'occupe au nettoyage de ses éléments. Les bruits des balais et des râteliers enlevant les déchets déposés pendant la veillée s'entendent. Le centre d'intérêt se

déplace de la maison funéraire vers l'extérieur. Désormais, l'essentiel de la cérémonie se déroule à la cour funéraire. L'entrechoc des chaises en plastique et en fer indique que les lieux sont de nouveau organisés. Les organisateurs des cérémonies réorganisent la cour du deuil (*ñcàñ áwú*) en fonction de l'espace disponible et des groupes attendus. La famille du défunt est installée dans la véranda, à l'entrée de la maison mortuaire afin d'avoir la maîtrise des allées et venues entre la cour et la maison funéraire et de tout ce qui se passe au lieu des cérémonies. Le mort reste dans la maison mortuaire. Le schéma ci-dessous montre la disposition assez courante.

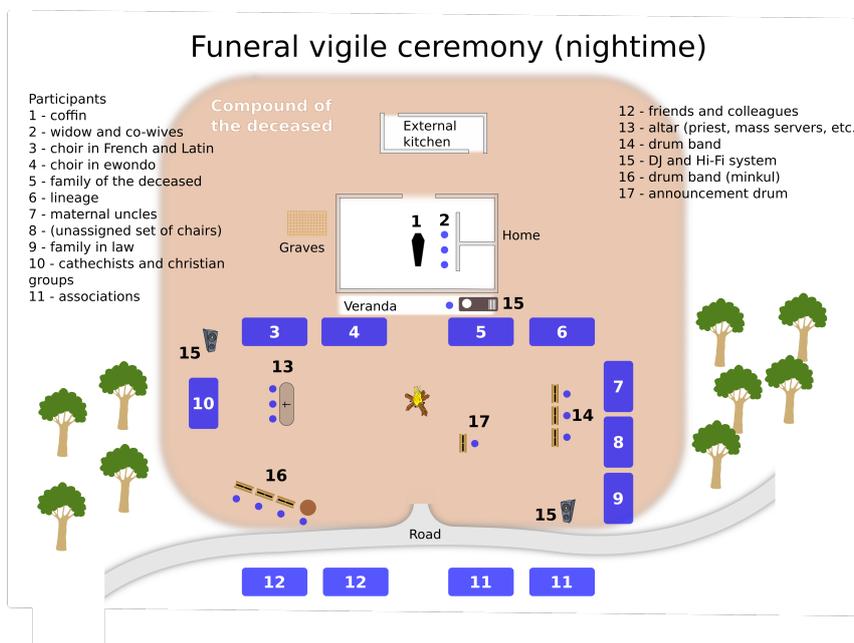


Figure 25 : schéma d'organisation spatiale de la veillée funéraire

Quels que soient les aménagements spatiaux, les groupes suivants sont mis à l'honneur : la famille du défunt, les oncles maternels, les différentes autorités administratives et politiques, les opérateurs économiques, les amis de la famille venus de l'extérieur, les neveux, les belles-familles, les associations, les grandes familles, lignages et les clans. Des inscriptions sur papier ou sur du bois peint sont agrafées ou collées sur les tentes et les auvents accueillant les participants. Le chef de famille se fait aider par une équipe des jeunes adultes du lignage chargée du protocole.

Les places sont attribuées aux participants selon les disponibilités des lieux et la qualité des participants. Les relations du défunt et celles des membres de la famille sont également déterminantes. Le schéma suivant présente l'aménagement de l'espace funéraire généralement observé. Deux types d'aménagement sont possibles : l'occupation complète de l'espace de la concession et le prolongement de l'espace funéraire au-delà de la route. Le dispositif de production et de diffusion sonore ne change pas en journée. En cas de besoin, l'ajout des haut-parleurs est fait pour renforcer l'amplification des appareils. De vives discussions surviennent quant à l'attribution des places dans les tentes et auvents. Les oncles maternels, les neveux utérins, les beaux-parents, le lignage et la famille endeuillée sont prioritairement installés. Ensuite viennent les différentes autorités, les élites, les collègues, amis et connaissances.

Des bruits de casseroles, cuillères, fourchettes, couteaux et des échanges entre femmes sont perçus derrière la maison funéraire. Ces bruits ont déjà été perçus la nuit. Ce sont de petits groupes de femmes qui se sont installés dans des espaces aménagés pour la cuisson des aliments pour la collation après l'inhumation. On y retrouve des sœurs, des belles sœurs du défunt, des épouses du frère du défunt et des bonnes volontés. La cuisine est faite dans une ambiance de fête. Des coups de machette secs indiquent le découpage du bois qui alimente les foyers faits de grosses pierres. À proximité, des bruits de jet d'eau tombant dans un récipient sont perçus. Des jeunes filles et garçons transportent des bassines, seaux et cuvettes d'eau et viennent déverser leur contenu dans un grand fût. Des bruits des véhicules dans leurs va-et-vient indiquent la présence de motos et véhicules effectuant comme la veille le transport des courses et des personnes. Les bruits de bouteilles entrechoquées et les vrombissements des moteurs indiquent un départ vers la ville proche pour les dernières courses et l'approvisionnement en boissons.

Parallèlement, les meneurs de la danse font une répétition qui consiste à la découverte du parcours de l'*isáni*, du choix définitif des attributs et vêtements du défunt qui seront portés par les meneurs et de l'apprentissage des règles à respect. Les aspects les plus apparents de cette réglementation sont les interdits. Ils concernent pratiquement tous les acteurs de l'*isáni*. Ceux relatifs à l'exécution de la danse sont les suivants. Pour danser l'*isáni*, il faut obligatoirement appartenir à un groupe identifié. Le groupe de danse ne doit pas former sa file derrière les *mĩkũl*. Pendant leur passage derrière la case funèbre, tous les danseurs sont obligés de courir. Seuls les neveux (*bĩ bĩkál*), pendant la danse, frappent leurs oncles ainsi que leurs femmes et enfants avec des pétioles de bananiers frais (*mĩkĩg mĩ ikwán*). C'est à cette occasion qu'ils

reçoivent un bouc et du vin. C'est à ce moment que les joueurs de tambours introduisent les paroles suivantes dans l'exécution de l'*ísání* :

« Attrapez la chèvre, que le lignage se régale, à vous qui héritez des biens ».

(*gbàṅgán kábàn, éjóm é dì, í bòd bá lígì èè àkúmá*)

Ou encore

(*kábni ì bõ bákál inà ìbàṅ*)

« Le caprin des neveux est un bouc », etc.

Vers neuf heures, les meneurs des polyrythmies (*bàṅṅ isání*) sont installés devant l'orchestre des tambours de bois (*mìṅkúl*) et l'*ísání* se joue déjà. Les meneurs de l'*ísání* (*bàṅṅísání*), une fois assis devant l'orchestre de tambours de bois, ont l'interdiction, de rentrer dans la maison funéraire et de manger. Pendant les petits moments de pause, ils restent assis devant les tambours et ne se relèvent que pour aller mener la danse. Ils quittent définitivement leur place au terme du récit de la vie et des circonstances du décès cinq ou six heures plus tard. Un adulte est chargé de les lever. Ces meneurs au nombre de deux ou de trois orientent et dirigent la danse. Le défunt est présent dans la personne des meneurs de l'*ísání* habillés, paré de ses vêtements et attributs divers, chapeau, chéchia, canne, etc. pour les hommes, pour les femmes la/les meneuses portent les robes, foulards, hotte, houe, etc. Ils sont choisis dans la descendance du défunt ou de la défunte. Ce sont le dernier né du défunt, l'aîné des petits-fils, un arrière-petit-fils ou arrière-arrière-petit-fils qui mènent la danse. L'un d'entre eux prendra la tête de la file, de préférence l'homonyme (*mbómbò* ou *mbómó*) du défunt ou de la défunte. Les danseurs sont habillés des vêtements du défunt, surtout ceux que le défunt avait coutume de porter et ceux par lesquels on pouvait facilement le distinguer : boubous, chéchia, bonnet. L'un d'eux tient en main sa canne (*ṅtúm*). Le but est qu'ils représentent au mieux le défunt. Au décès de la belle-mère, une des brus va mener la danse. C'est elle qui hérite de ses biens, champs, ustensiles, etc., et assume désormais ses responsabilités. En plus de la robe (*kàbà*) de la belle mère, elle porte sur sa tête une couronne tressée avec une plante rampante que nous n'avons pas pu identifier scientifiquement. En éton, cette plante est appelée *wógzó wógzò*. Sur son dos est placée une hotte dans laquelle elle mime déposer tout ce qu'elle ramasse sur son chemin : de la nourriture, des tubercules de manioc ou d'igname ou des pétioles de macabo. La bru mime les activités agricoles de sa belle-mère. Elle tient également dans sa main droite une houe dont elle se sert tout au long du parcours de l'*ísání* pour ensemer le sol avec du sésame, du gombo, des graines de courge et dans sa main gauche une machette pour défricher les champs. De

temps en temps, elle va contourner le cercueil de la défunte, puis revient danser devant les tambours. La meneuse de l'*isáni* se charge de diriger tous les groupes de femmes engagés pour la danse. Pour marquer des pauses, elle s'assoit devant les tambours. La conclusion de la danse de l'*isáni* s'effectue devant les tambours. Après un moment de trépignements de pied, chaque danseuse jette son pétiole de macabo devant les tambours.

Tout comme avec la meneuse femme, la danse de l'*isáni* pour un homme commence devant les tambours. Les meneurs s'avancent et vont en dansant à la rencontre du groupe placé en file indienne sur la route ou le sentier. À leur rencontre, la file suit les danseurs et ses membres. Ils continuent à danser en évoluant au petit trot. En cas de besoin, les danseurs immobilisent la file de danse en posant la canne ou le chasse-mouches sur le chemin. Les danseurs de la file ne doivent pas franchir ces objets matérialisant la ligne les séparant des meneurs. En continuant la danse, ils passent derrière l'orchestre, ensuite derrière la maison funéraire et reviennent par la route pour s'arrêter enfin devant les tambours de bois. La danse se conclut en cercle ou demi-cercle. C'est là que s'entendent des cris de satisfaction et des trépignements de pied des danseurs. Les joueurs n'arrêtent pas de jouer pendant que la file de danse est derrière la maison mortuaire (*páglá ì ndá*).



Figure 26 : une meneuse de l'*isáni* à Mbazoa



Figure 27 : Les danseuses en file indienne

Les autres participants ne prenant pas part directement à la danse de l'*isáni* ont l'interdiction de traverser la file de danse ou de s'y introduire. Un participant peut néanmoins venir encourager un danseur, puis rentrer à sa place. La danse de l'*isáni* elle-même s'exécute en file, en sautillant tout en avançant, la main droite et le reste du corps marquant la pulsation. Les danseurs miment un guerrier portant une lance et cherchant à atteindre son adversaire. La lance est remplacée de manière symbolique par une nervure de feuille de bananier ou une nervure de feuille de palmier. Normalement, chaque famille ou groupe venant participer aux obsèques s'annonce sur le chemin menant à la maison mortuaire en criant « tambour tambour tambour » (*ɣgɔm ɣgɔm ɣgɔm*). Il est accueilli au pas de danse par les meneurs de l'*isáni* avant de rejoindre sa place réservée au lieu de la cérémonie. Cette pratique n'est plus en vigueur partout. L'*isáni* se danse par des groupes de personnes apparentées au défunt ou à certains membres de la famille. Les groupes de participants voulant danser vont ainsi s'exprimer jusqu'à la prise de parole des oncles maternels. C'est à eux que revient le privilège de l'ouverture des cérémonies (*mmóló àwú*). Leur représentant prend la parole et s'enquiert des causes du décès de leur fils ou de leur fille.

Les bruits de véhicules et le jeu des polyrythmies par l'orchestre de tambours de bois vont se faire réguliers à l'approche de l'ouverture des cérémonies dites traditionnelles à partir de dix heures. Le silence est parfois brisé par l'arrivée d'une proche du défunt n'ayant pas pu assister aux cérémonies de la veille pour différentes raisons.

2. Première séquence : les polyrythmies (*isáni*) et les prises de parole

La première séquence comporte trois épisodes : le jeu des polyrythmies introduisant la prise de parole des oncles maternels pour l'ouverture des cérémonies, celui introduisant les autres prises de parole des participants et le retrait du lignage pour le conciliabule du jour (*isògò* ou *imògò*). À titre de récapitulatif, les polyrythmies sont exécutées par un orchestre de trois ou quatre tambours, disposés perpendiculairement à la maison funéraire, placés à l'intérieur de la cour pour une meilleure qualité sonore.

- Les polyrythmies (*isáni*) et l'ouverture des cérémonies du décès (*iyáhi àwú*)

Avant l'intervention des oncles maternels, les tambourinaires jouent l'*isáni* à intervalles longs entrecoupés de moments de silence. C'est une indication à ceux qui perçoivent les sons du tambour que les cérémonies n'ont pas encore commencé. Pour le début des cérémonies et la prise de parole des oncles maternels, il n'existe pas de formules spécifiques. La plupart du temps, la polyrythmie exécutée par l'orchestre est souvent celles du lignage organisateur des cérémonies dont la visée est de marquer de manière implicite le territoire patrilinéaire. En même temps, c'est un signal sonore lancé de manière implicite aux oncles maternels qu'ils sont en territoire étranger. Lorsque la prise de parole est imminente, les oncles maternels se concertent pour trouver les mots, les expressions et le ton de leur intervention. Contrairement aux autres groupes qu'on invite ou presse à parler, ils choisissent eux-mêmes le moment opportun de leur intervention. Une attente prolongée dans le silence signifie l'absence ou le non-aboutissement des négociations entre la famille endeuillée et les oncles maternels.

L'ouverture des cérémonies traditionnelles de décès est effective après les négociations des oncles maternels avec la famille du défunt. Ces négociations commencent avec l'envoi de l'émissaire chez eux pour l'annonce du décès. Elles se poursuivent pendant le conciliabule nocturne (*isògò áli*) et se prolongent si nécessaire le matin avec leur arrivée au lieu des cérémonies s'ils n'ont pas été présents à la veillée. Dans ce dernier cas, la famille du défunt

rencontre les oncles maternels sur la route pour « négociier » (*á↓tág*) : les responsabilités dans la mort, la succession, les conditions de l'enterrement, les problèmes en suspens, les questions à évoquer lors du panégyrique (*ndónàwú*), les questions à taire, les sanctions et les amendes. La famille de manière obligatoire offre à manger et à boire : une chèvre, un gros régime de banane plantain, une dame-jeanne de vingt litres de vin de palme, un casier de bière et un carton de vin rouge. C'est un geste de reconnaissance vis-à-vis du clan de la mère qui, grâce à sa fécondité, a donné au lignage une descendance valeureuse. L'expression la plus communément utilisée par les oncles maternels à l'endroit du chef de famille est celle-ci : « Je ne t'ai pas donné du sésame des Beswal » (*mā nji wó vā nādá bāswàl*). Cet adage évoque la pratique des Beswal, un groupe Bafia qui donnait à ses alliés du sésame grillé afin de protéger leur semence. Du sésame grillé ne repousse pas lorsqu'il est semé. À l'inverse, le chef de famille demandera aux oncles maternels de s'asseoir confortablement. L'expression éton est « s'asseoir sur deux fesses » (*á bógbó èèmàkänmá↓bá*). Une femme féconde dans un lignage est la preuve que ses parents ont donné de la « prospérité » (*éví*) à la famille alliée.

Les négociations prennent du temps lorsque les obligations ne sont pas respectées. À titre d'exemple, l'ouverture des cérémonies de Pantaléon Eloundou dans son village natal Nkod Elon (Essong) à 15 km d'Obala a pris du temps parce que les oncles maternels ont refusé la nourriture et la boisson offerte par la famille du défunt. Les oncles maternels réclamaient aux enfants du défunt une chèvre qui ne leur avait pas été offerte lors d'un précédent décès qui avait eu lieu dans la famille. Alors, les oncles posaient comme préalable à la tenue de la discussion qu'une autre chèvre leur soit donnée séance tenante, sinon les cérémonies ne pouvaient pas être ouvertes. Après moult tractations, les deux parties ont trouvé un terrain d'entente qui a consisté pour les enfants du défunt à augmenter la quantité de vin rouge et à ajouter une enveloppe de 10 000 francs CFA qui contribuera à payer leurs frais de transport pour le retour. Ce n'est qu'après cet accord que les oncles maternels se sont résolus à annoncer l'ouverture des cérémonies.

La chèvre offerte ne sera ni sacrifiée ni consommée au lieu des cérémonies. Elle sera emportée dans le village des oncles et partagée entre tous ceux qui auront participé aux cérémonies. Une fois la nourriture et la boisson reçues, les oncles maternels exécutent le premier tour de danse *isáni*. Ils effectuent le tour de la concession du défunt en tenant dans leur main des nervures de palmiers, des cannes, symbole d'autorité, qu'ils agitent tout au long de leur parcours et prennent la parole pour l'ouverture des cérémonies publiques. Quand le défunt est un jeune adulte dont la vie était prometteuse, tous les danseurs d'*isáni* ne brandissent pas

leurs pétioles de feuilles de bananiers et leurs feuilles de palmier à huile en l'air. Ils les tiennent, la pointe tournée vers le sol, et se contentent de marcher à pas lents. Jadis, ce genre de situation constituait « un cas de guerre » (*casus belli*) pour venger le défunt, victime présumée d'actes de sorcellerie. À la vue des oncles maternels faisant le tour de la concession, des murmures de satisfaction des participants s'entendent dans la cour : « voilà les oncles maternels qui font le tour. Le deuil sera bientôt ouvert ». Leur tour de la concession est effectué sans éclat particulier, avec réserve et dignité. Lorsque le tour de la concession est terminé, le meneur et les danseurs se retrouvent devant les tambours pour exécuter quelques pas de danse pendant quelques minutes.



Figure 28 : offrande d'une chèvre, d'un régime de plantain et d'une palette de vin rouge aux oncles maternels

Le groupe va s'installer à l'endroit qui lui a été attribué. Le porte-parole se lève et fait face à son groupe et les interpelle par cette formule :

L'oncle maternel	<i>à tí á ηkǎ, à tí ékòé, vǎηgán má mijǎblá à !</i>	« Du bas vers le haut répondez-moi ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>jìznà jǎblá à !</i>	« Répondez de nouveau ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>pámgánà má á ηcàη à !</i>	« Faites-moi sortir pour prendre la parole »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »

Ce n'est qu'après ces formules introductives qu'il prononce son discours. Elles donnent une allure solennelle, sérieuse et grave au locuteur et à son message. Après ce dialogue, le porte-parole et son accompagnateur s'avancent au milieu de la cour où est installé un micro. L'intervention comporte trois éléments : une introduction, un discours et une conclusion. Par trois petits coups secs et un coup de souffle dans le micro, le porte-parole des oncles maternels appelle par trois fois le chef de famille du défunt par son nom. Comme il est de coutume, c'est à la troisième fois qu'on répond à cet appel. Sur un ton de réprimande et d'accusation, il commence son propos : « Pourquoi refuses-tu de répondre à mon appel ? » Il évoque, s'il ya lieu, des incidents survenus aux cérémonies antérieures, au mauvais accueil qui leur a été réservé depuis qu'ils sont arrivés et à d'autres problèmes que leur progéniture rencontre au sein de leur lignage. Et il poursuit : « Pour ces situations, nous allons en parler demain matin. Ce pourquoi je suis venu est que toi X, tu me dises ce dont est mort notre fils. Je suis venu voir et entendre comment toi X, tu vas rendre hommage (*á támná*) à notre fils afin qu'à mon tour je puisse aller rendre compte à ceux qui ne sont pas venus aujourd'hui ». Le plus souvent, les oncles maternels demandent à la famille du défunt de quoi souffrait celui qu'ils appellent leur fils, qui l'a tué, comment on, l'a soigné, etc.

La prise de parole sera conclue par cette formule :

L'oncle maternel	<i>à tí vá, àkálnèηgán vá, kùdηgánmijǎblá á !</i>	« D'ici à là, donnez des réponses ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>jìznà jǎblá à !</i>	« Répondez une deuxième fois ! »

Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »
L'oncle maternel	<i>bóngáná má á sí à !</i>	« Faites-moi asseoir ! »
Son groupe	<i>hé !</i>	« Hé ! »

L'orchestre des tambours de bois se mêle à la réponse du groupe des oncles maternels pour exécuter l'*ísání*. Les autres groupes devant intervenir sont attentifs à la fois au jeu des tambours et aux interventions diffusées à travers les haut-parleurs pour intervenir au moment opportun. Le discours des intervenants inspire parfois les autres. Les meneurs de l'*ísání* sont positionnés devant les tambours et avancent pour accueillir le groupe suivant appelé à prendre la parole.

- Les polyrythmies (*ísání*) et les autres prises de parole (*mìbóló mí áwú*)

Après la danse et la prise de paroles des oncles maternels, deux principaux groupes vont suivre, la parentèle et les alliés, les neveux (*bō bókál*), les oncles maternels du père du défunt (*tínòkǎl*), les beaux-parents (*bàcǐ á ngwàn*) et les autres participants : associations, tontines, amis et connaissances, collègues, etc.

Les femmes n'ont pas le droit de participer à cet épisode d'interpellation de la famille. Elles ne parlent pas au nom d'un lignage. Toutefois, dans le cadre des associations et tontines de solidarité, elles interviennent surtout pour rendre hommage à «un camarade, un compagnon». Elles n'effectuent pas le tour rituel de la concession aux sons des tambours de bois. Les autres participants, amis, connaissances et collègues vont se succéder au micro. Ce genre d'intervention devrait prendre place dans les témoignages au défunt placés avant le panégyrique. Mais ce cadre ne pouvant accueillir tous ces intervenants, ils s'insèrent dans la série des *mìbóló mí áwú* (pl.). C'est le lieu de se signaler et de s'inscrire sur la liste des participants qui obligatoirement recevront une part de nourriture et de boisson.

Et lorsqu'un groupe de danseurs a effectué le parcours de danse, il procède au *mmóló áwú* (sg.), c'est-à-dire une intervention publique interpellant le chef de famille, visant à s'enquérir de la vie du défunt et des circonstances de son décès. Pendant le déroulement du *mmóló áwú*, l'*ísání* sert d'intermède entre deux interventions. L'*ísání* est une musique exclusivement rythmique. Un *ísání* est constitué d'une introduction par un seul tambour, une formule polyrythmique jouée par l'ensemble des tambours et une formule conclusive. Dans le

Vers treize heures ou quatorze heures, avant le passage des neveux, le chef de famille prend le microphone, interpelle des participants qui pourraient encore intervenir parce que, dit-il, son groupe et lui devront se retirer pour le conciliabule.

Les neveux dansent en dernier lieu clôturant ainsi l'*isání* accompagnant les prises de parole. Ils dansent l'*isání* en brandissant des pétioles des feuilles de bananiers (*Musa*, Musacées) encore fraîches (*miñkógmíkwan*) avec lesquelles ils flagellent les veuves réelles et classificatoires ainsi que les orphelins, c'est-à-dire les descendants du défunt. Les murs, toitures, meubles et sols sont aussi frappés à leur passage. Leurs frappes assourdissantes sont très remarquées. Lorsqu'ils ont fait le tour de la concession, ils rentrent dans la maison funéraire, là où est exposé le défunt et assise la veuve, pour la frapper. Mais seuls ceux qui sont les plus proches du défunt ont accès à la veuve pour la frapper. Ils la frappent en lui lançant des invectives. En disant par exemple : « Tu maltraisais notre oncle. Tu le faisais souffrir. C'est à cause de toi que notre oncle est mort. À cause de ta négligence, tu vas payer cher. Tu vas nous donner dix litres de vin rouge ou un casier de bière, etc. ». Après ces paroles adressées à la veuve, les neveux se mettent à la frapper, ainsi que ses enfants s'ils sont à côté d'elle. Pour des raisons de sécurité, les familles n'autorisent pas n'importe qui à frapper la veuve. Il est souvent dit que certaines personnes malveillantes profitent du décès pour régler leurs comptes.

Pendant que les neveux dansent et font beaucoup de bruits, la famille du défunt, pour les calmer, leur offre un bouc et du vin. Ce bouc n'est pas toujours bien portant. On l'entend parfois bêler. Il est attaché à un pieu et sacrifié plus tard dans la cour des cérémonies. Les joueurs de tambours pendant ce temps jouent ces paroles : « le caprin des neveux est un bouc » (*kábni bò bákál inà ibǎñ*) ; « le caprin attaché derrière la case est un bouc » (*kábni ì tíá á páglá ì nà ibǎñ*). Pour plaisanter, les mots de la première formule : « le caprin des neveux est un bouc » (*kábni bò bákálinà ibǎñ*) sont remplacés par ceux-ci : « s'il (le caprin) n'a pas de courte corne, il est galeux » (*ñgá ásǎ itùn í tónànd òwòd*). Ces paroles du tambour de bois sont très appréciées à ce moment par les participants mais ne sont pas obligatoires.

Le tambour de bois est pratiqué à la fois comme substitut de la parole et comme tambour accompagnant la danse. Du point de vue fonctionnel, il existe deux types d'*isání* : un *isání* festif et un *isání* mortuaire. Avec nos enquêtes, nous ne pouvons pas affirmer avec exactitude à quoi renvoyaient les dires et les polyrythmies de son jeu. Il semblerait que les mêmes formules de base étaient utilisées pour les cérémonies de décès et les cérémonies festives. Aujourd'hui, Abanda Man Ékang, percussionniste professionnel a mis sur le marché un enregistrement d'*isání* utilisé aussi pour les deux circonstances. Malheureusement ses polyrythmies ne sont pas

variées et les tambours ne délivrent pas de message adapté aux cérémonies funéraires. Les *bisáni* que nous étudions ici sont essentiellement mortuaires. Du point de vue du contenu des polyrythmies, on distingue deux types d'*isáni* : un « *isáni* qui ne parle pas » et un « *isáni* avec paroles ».

Jadis, femmes et jeunes ne prenaient pas la parole. Les autres participants n'avaient rien à déposer au terme de chaque intervention. Aujourd'hui, tous les groupes le font en déposant une certaine somme dans le panier. Cette somme est appelée « argent de la demande des causes du décès » (*mwàní à mmóló áwí*) ou « argent de la tenue dans la cour » (*mwàní à mmóló áwí*). Cela leur donne le droit d'être inscrits sur la liste des gens à qui il faudra donner à boire et à manger. Par ailleurs, certains groupes apportent de l'argent en précisant : « cet argent n'est pas destiné à la nourriture et à la boisson, c'est pour la messe en faveur du défunt. » Cette prise de position entraîne des malentendus³⁶ et suscite des murmures approuvateurs et désapprouvateurs parmi les participants.

Il arrive aussi qu'un participant vienne prendre la parole pour créer du désordre et « gêner le décès » (*á ndámná á↓wí*). Au décès de Pantaléon Eloundou déjà évoqué, un de ses neveux qui avait promis de venir perturber les cérémonies a demandé de prendre la parole. Celle-ci lui a été refusée. Une violente altercation a eu lieu entre la famille restreinte et le neveu qui s'était constitué un groupe. Il y eut des éclats de voix et même des empoignades qui heureusement ont été maîtrisées par les membres du comité d'organisation. Les interrogations sur les causes du décès ont dû être interrompues en attendant que le calme soit rétabli. Le calme étant revenu, les cérémonies ont pu se poursuivre.

Les tambourinaires continuent à jouer et la famille du défunt et le lignage se dirigent vers la brousse derrière les maisons, pas loin du village pour le conciliabule du jour.

- Le conciliabule du jour (isògò á↓mós)

Un temps de silence est observé pendant que chaque membre du lignage en file indienne et dans le silence, chaise en main, se dirige vers la brousse ou dans la cacaoyère située derrière la maison funéraire. Y participent : les hommes du lignage et leurs épouses, les jeunes adultes, les sœurs du défunt ou de la défunte, les neveux et nièces. Le conciliabule familial a pour but de préparer les réponses aux questions et interpellations ou accusations des participants.

³⁶ Pour certaines familles, cet argent doit servir exclusivement aux dépenses relatives au décès même s'il est appelé « argent de la messe » (*mwàní à mes*).

L'orchestre de tambours cesse de jouer. Ce temps de pause et de silence, pendant lequel des formules polyrythmiques ne sont plus entendues, indique aux personnes aux alentours et au loin l'action se déroulant à ce moment de la journée. Une nappe sonore sourde de bavardage, de commentaires divers couvre la concession funéraire. Seuls des éclats s'élèvent de la cuisine arrière où les femmes s'activent à apprêter la nourriture pour la fin des cérémonies.

À l'écart de la place mortuaire, la famille, une fois réunie en cercle, le chef de famille introduit son discours par la formule introductive d'usage rencontrée précédemment. Il rappelle au lignage et à la famille endeuillée la présence des parents défunts. Ensuite, la parole est donnée à la veuve ou au veuf, car ce sont eux qui savent au mieux ce qui se passe à l'intérieur de la maison et sont à même de relater (au pays (*nnàm*) la vie et les circonstances du décès. Le veuf ou la veuve termine son propos en se prononçant sur la vie partagée avec le défunt ou la défunte par l'expression, « je lui donne la réussite » (*mà tã nã vã màkàbà*). Après la veuve, les frères du défunt prennent la parole pour apprécier leurs rapports avec le frère défunt. Des problèmes divers sont évoqués à ce moment, fonciers, sorcellerie, adultères, leadership, etc. Il est demandé aux enfants d'évoquer les traits marquants de la vie avec leur père ou leur mère et s'ils connaissent des problèmes particuliers. Les sœurs du défunt prennent la parole, les neveux ensuite et les autres membres du lignage à la fin. L'analyse des interpellations et accusations formulées par les oncles maternels et les autres intervenants est faite et la stratégie de réponse élaborée par l'ensemble. Le chef de famille renvoie les questions en suspens à la palabre d'après le jour des cérémonies. La formule conclusive par laquelle le chef de famille donne « la réussite » (*màkàbà*) au défunt clôt la partie réservée à la construction de la réponse à donner à l'assemblée. C'est là que retentissent des cris de joie (*káálá*) lancés par les sœurs et les coépouses du lignage, manifestant leur satisfaction et approuvant à leur manière le verdict qui vient d'être prononcé. Après le consensus sur le contenu du discours à prononcer, l'assemblée se penche sur la forme à adopter. Le chef de famille ou le porte-parole du lignage peut se charger de prononcer le discours public ou bien l'un des enfants le fait après avoir été introduit par le chef de famille. Des jeunes adultes apportent du vin de palme et de la bière qui sont partagés par tous. Cette boisson obligatoire est appelée « vin du conciliabule » (*màjógmá ísógó*). Les restes ne sont pas ramenés au village. Le chef de famille presse les participants de se dépêcher car la journée avance. Les membres du lignage sont les premiers à rejoindre la concession funéraire parce qu'ils ne participent pas à la danse funéraire. À cette rencontre, les consignes sont données aux plus jeunes participants. Chaque personne doit se munir d'un rameau de cacaoyer ou de quelques nervures de palmier. Ils sont symboles de fécondité et de prospérité. Le port d'autres arbustes ou plantes est proscrit. Une file est constituée. Les plus jeunes¹⁶¹

prennent la tête de la file suivis des femmes. Les hommes gardent l'arrière de la file. Le chef de famille clôt la file, tenant en main sa canne, insigne de son pouvoir sur la famille.

Un jeune adulte est envoyé demander aux tambourinaires d'exécuter l'*ísání*. Ils jouent des polyrythmies appelées pour le moment « polyrythmies du retour du conciliabule » (*ísání mäsòb m'í\śóǵó*). Les neveux réapparaissent dans la cour, se munissent des pétioles de feuilles de bananiers et commencent à menacer les membres de la famille endeuillée sur le parcours du retour. Ils frappent quelques-uns qui crient en sautant : *Aí! Ouí!* Les plus courageux se présentent à eux pour se faire frapper. « C'est pour enlever les souillures dues à la mort », disent certains.

L'*ísání* du retour du conciliabule (*ísání mäsòb m'í\śóǵó*) et *èmbòñ*, est une annonce visuelle, chorégraphique, sonore du *ndòñàwú*. Cet *ísání* est aussi appelé « danse de la famille » (*ísání ndá ì bòd*). Elle est exclusivement exécutée par la famille du défunt.

L'expression « *ísání* du retour du conciliabule » (*ísání mäsòb m'í\śóǵó*) ne renvoie pas à des formules polyrythmiques spécifiques jouées à ce moment précis mais désigne simplement le retour du conciliabule. Il est joué à ce moment l'*ísání* spécifique au lignage. Les enquêtes effectuées auprès de nos interlocuteurs ne nous ont pas signalé l'existence ou la disparition de ces formules. L'*ísání* joué au sortir de la concertation familiale (*isòǵó áwú*) précède le récit des circonstances du décès et de la vie du défunt (*ndòñàwú*). La famille effectue le tour complet de la concession funéraire comme tous les groupes. C'est avec cet *ísání* que se termine la danse en longue file. Avant la conclusion de la danse appelée (*màdìbdá má ísání*) ou (*màwoé m'ísání*), la famille pénètre dans la maison funéraire où le corps est encore exposé pour exécuter la danse autour du défunt. Les sœurs du défunt, frères de leur frère, font monter des cris de joie. Les joueurs en même temps donnent le meilleur de leur jeu pour se distinguer et bénéficier à l'avenir d'autres invitations. Chaque clan possède ses formules polyrythmiques marquant leur appartenance au clan. C'est le seul moment où le chant funéraire est accompagné par l'orchestre de tambours de bois. Ce chant est appelé *èmbòñ*. Pendant que les tambourinaires exécutent l'*ísání*, ces derniers ou d'autres femmes sur la piste de danse entonnent des chants funéraires. Ce chant est souvent entendu : *pàǵ ìnà mà ndáñní*. Nous transcrivons les deux premières phrases.

Chant	Traduction
Soliste : <i>ékié ékié</i>	« ékié ékié » !

Chœur : <i>hé !</i>	« hé »
Soliste : <i>ékié !</i>	« ékié »
Chœur : <i>pàg inà mà ndáñní !</i>	« Mon bon sens est perdu »

À travers le sonore, le clan, le lignage et la famille donnent aux autres une image de ce qu'il est et de ce qu'il est capable de faire. Les participants viennent voir et entendre comment la famille fait ses adieux à l'un des leurs. Les danseurs regroupés autour des tambours et entourant les meneurs trépignent des pas. Des cris de joie (*káálá*) s'élèvent pour ovationner à la fois le défunt et ses descendants. La multitude des fils, petits-fils et arrière-petits-fils est la preuve que le défunt n'est pas mort sans descendance (*àwú ikún↓dúm*). La danse est conclue devant les tambours. Chaque participant, après avoir dansé, jette son rameau, son pétiole de bananier ou sa petite branche devant les tambours avant d'aller rejoindre son groupe. La danse accompagnée par les polyrythmies crée une atmosphère de fête. Le maître des cérémonies ou le chef de famille prend le microphone pour annoncer le tour des hommages au défunt, désignés par le terme « témoignages ».

3. Un autre apport sonore : les hommages et la messe du jour

Quoique n'ayant pas la même forme et le même contenu, les hommages au défunt et la messe du jour constituent un apport sonore en plus dans la célébration des cérémonies funéraires.

- Les hommages au défunt appelés « témoignages »

Nous renvoyons le lecteur à la description des hommages, effectuée au deuxième chapitre. À ce moment de la cérémonie, ils ne sont pas obligatoires. Les hommages prononcés par certains participants viennent redonner de la valeur au défunt et à la famille montrant ainsi la qualité du tissu relationnel dans lequel il était inséré. En dehors des cérémonies de hauts dignitaires de l'État où la liste des intervenants est arrêtée pendant les réunions préparatoires,

les propositions des prises de parole sont reçues progressivement par la famille qui établit l'ordre de passage des intervenants.

Les intervenants sont issus du milieu socioprofessionnel, de la famille, des amis, des associations chrétiennes, laïques ou des autorités administratives. Quant à l'ordre de passage, les personnes les plus distinguées dans leurs rangs, titres et fonctions s'expriment en dernier lieu. Si les témoignages des catégories socioprofessionnelles se déroulent dans une ambiance de calme et d'écoute, ceux des membres de la famille : neveux, nièce, petit-fils et petite-fille provoquent souvent des émotions. Certains n'arrivent pas à aller jusqu'au bout de leur prise de parole et finissent par éclater en larmes et en sanglots. D'autres encore perdent la parole, suscitant de la compassion des participants par des gestes et des mots : *ékié ! Ouais !!* Les plus éloquents arrachent des applaudissements et des cris de joie. Si la danse a déjà montré la nombreuse descendance du défunt selon le proverbe bien connu, « l'éléphant s'en va en laissant des traces, la tige de courge s'en va en laissant des courges » (*zòg ì kèngì ì lígì m̀àtín, j̀àḡ ó k̀èngì ó lígì m̀àb̀òg*), les hommages, quant à eux, sont une stratégie montrant que la relève familiale est assurée plus loin dans les descendants du défunt. Ainsi prennent ici la parole les petits-fils et arrière-petit-fils. Pendant le déroulement des témoignages est mis en place le dispositif pour la messe d'inhumation. L'emplacement de la messe de la veille a été maintenu. Les chorales sont en place ainsi que les instruments de musique : synthétiseurs, et orchestre de xylophones. Le groupe des fidèles a pris place autour de l'autel. La messe va commencer tout juste après les hommages.

- La messe du jour

La messe des obsèques est généralement célébrée le jour de l'inhumation à 14 h ou 15 h, selon l'accessibilité des lieux des cérémonies. Lorsqu'elle est dite, le corps est préalablement sorti de la maison mortuaire et installé au milieu de la cour. Le cercueil reste ouvert afin de permettre aux participants de regarder le corps du défunt. Lorsque le cercueil n'est pas zingué et que la chaleur du jour accélère la décomposition du corps, la veuve et d'autres femmes assises de part et d'autre du cercueil, armées de bouquets de feuilles d'*òsàs* dans les mains, chassent des volées de mouches. Le corps est installé dans la cour jusqu'à la fin du récit de la vie du défunt et des circonstances du décès. Le dispositif de sonorisation est en place pour une meilleure écoute des différentes interventions. Seules des voix de femmes s'entendent dans la cour arrière pour les finitions de la cuisson de la nourriture. Deux chorales sont en place : la

« Chorale latine » et la « Chorale éwondo ». Les chants chrétiens sont exécutés en langue latine accompagnés au synthétiseur et en langue éwondo et éton accompagnés par l'orchestre des xylophones. Les joueurs de xylophones jouent des formules mélodico-rythmiques spécifiques aux chants qui seront exécutés pendant la messe. Dans la plupart des cas, chaque chant composé a ses formules mélodico-rythmiques propres que les joueurs nomment « accompagnement ». Le jeu de ces formules indique la présence du prêtre et le début imminent de la messe. Un catéchiste est envoyé chez les femmes, bavardant derrière la maison funéraire. Il va les blâmer par ces mots : « je ne vais plus entendre le bruit *còòm* ». L'onomatopée *còòm* indique le bruit des fritures de poisson, d'oignon, de tomates et de condiments dans l'huile. Le chef de famille viendra mettre fin à leur cuisine. « Elles ne doivent pas gâter le deuil ».

La messe suit le même déroulement que celle de la veille. Les lectures des textes bibliques sont proclamées et les prières formulées pour soutenir la foi en Dieu et l'espérance du salut éternel des fidèles. L'ambiance de cette messe de la journée est plus recueillie que celle de la grande veillée. La lumière du jour permet un meilleur encadrement des participants. Quatre événements sonores caractéristiques apparaissent alors : les chants chrétiens en latin et ceux en langues locales, la prise de parole de l'officiant et la quête. Les chants sont exécutés par les deux chorales selon un programme qui a été soumis au célébrant avant le début de la messe. La répartition des chants a été exposée plus haut dans notre description. Les chants en latin appartiennent au répertoire de la messe des défunts et ne sont exécutés qu'en circonstance de décès. Ils sont bien connus des participants, bien que la participation soit restreinte. Le jeu du synthétiseur sur le registre « orgue d'église » ajoute de la solennité au chant. On retrouve les mêmes sonorités entendues aux offices dans l'église. L'amplification du synthétiseur à travers de puissants haut-parleurs donne de la puissance aux sons diffusés. Des microphones sont également installés près de la chorale pour rendre le même volume sonore à la chorale exécutant les chants chrétiens en langue locale. Ces chants sont spécifiquement ceux des funérailles. Ils sont repris par la grande foule des participants. Certains font partie des musiques enregistrées entendues depuis les veillées journalières. Des femmes présentes, veuves pour la plupart, les exécutent en bougeant leur corps, en levant les mains au ciel pour implorer le secours de Dieu.

Quant à l'homélie, après le commentaire des textes bibliques proclamés par des catéchistes, l'officiant fait l'éloge du défunt, de son engagement dans la communauté chrétienne à travers les associations et confréries chrétiennes présentes. Il évoque la présence si nombreuse des participants à ses obsèques. Selon l'officiant, « Dieu peut-il refuser de recevoir un homme si valeureux au ciel ? » Et l'assemblée de répondre : « Non ! » « Dieu lui-même nous a dit dans

sa Parole : “Ce que vous aurez lié sur la terre sera lié au ciel et ce que vous aurez délié sur la terre sera délié sur la terre”. Par ce pouvoir que le Seigneur m’a donné, je dis : “Qu’il aille au ciel!” » et les participants de répondre par trois fois correspondant aux trois appels de l’officiant. : « Hé ! » De l’assemblée s’élèvent des cris de joie (*káálá*). Les xylophones, les tambours et les hochets participent à ces ovations. Les hochets sont secoués, les xylophones frappés sans rythme particulier. Un petit moment de commentaires et de bavardage d’environ deux minutes a lieu avant le temps des offrandes appelé quête. Des catéchistes femmes et des dames des associations passent devant tous les participants en secouant leur assiette pour récolter de l’argent. Le bruit des pièces recueillies invite tous les participants à donner leur participation. Les assiettes cessent de faire du bruit quand elles sont pleines de billets de banque.

4. Seconde séquence : la prise de parole solennelle – le récit de la vie et des circonstances de la mort (*ndóhàwú*) et l’inhumation (*idà mmim*)

- *Le panégyrique (ndóhàwú)*

Le *ndóhàwú* sert de réponse aux interpellations des participants, rend hommage au défunt par le récit de sa vie en insistant sur ses prouesses. Il s’adresse à la fin de son discours au défunt et le confie aux ancêtres.

Si une messe est célébrée, le récit est placé après la communion et avant le dernier adieu³⁷. Sans messe, le *ndóh àwú* est dit entre 15 h et 17 h, avant la tombée de la nuit pour permettre aux différents participants de profiter de la collation et de rentrer chez eux et pour inhumer à la lumière du jour.

La vie du défunt a été préalablement examinée lors du dernier conciliabule familial (*isògò áwú*). Le retour à la cour des cérémonies est très animé, aux rythmes des tambours de bois jouant l’*isáni*. Les cris de joie et les martèlements des pas de danse créent une grande effervescence sonore.

Le chef de famille s’empare du micro ou tout simplement se place au milieu de la cour en utilisant parfois ces formules : « Écoutez donc, le récit de la vie et des circonstances de la

³⁷ La conférence des évêques de la Province Éclésiastique de Yaoundé en sa session de 2006 avait décidé que le récit de la vie et des circonstances du décès soit prononcé après la proclamation de l’Évangile et avant l’homélie de l’officiant. Selon les évêques, ce n’est pas la parole du chef de famille qui est le point culminant des cérémonies, mais celle du Christ proclamée et partagée par l’officiant.

mort que vous êtes venus écouter, que je m'en vais vous raconter maintenant » (ò ò ò ò³⁸, *vógóló ngáná ònà, í ndónj àwúmíní sò wóg, yà mǎ yà mín tój itátàg mǎ*). Tous les groupes sont à leurs places respectives. Ceux qui sont loin de l'orateur et qui ne peuvent pas le comprendre s'approchent. Certains participants préviennent les petits groupes de bavards les entourant de se taire afin de leur permettre de vivre, selon nos informateurs, le sommet des cérémonies funéraires. Le chef de famille tient en main sa canne, symbole d'autorité. Une personne l'accompagne, jeune adulte, adulte, souvent le fils aîné du défunt. Si le silence n'est pas complètement établi, il reprend la formule ci-dessus ou feint d'essayer le micro en le frappant par trois petits coups secs, ou encore, d'un geste de la main droite, impose le silence. Tous les regards se fixent sur lui et il commence son discours. Il s'avance vers les oncles maternels et les interpelle par la formule d'usage évoquée au chapitre précédent. Il revient au milieu de la cour et interpelle par leur nom, l'un après l'autre, tous les orateurs qui l'ont apostrophé sur la cause du décès. À son appel, chacun d'eux répond : « ò ou òí ». Le chef de famille reprend les questions des orateurs, souvent dans les termes où elles ont été formulées. Lorsqu'un fils du défunt est capable de prendre la parole, il l'introduit en ces termes : « “Mon frère a laissé des hommes, son fils va vous adresser le récit” (*mǒjáj à òlìgbód, ndómni yíé yà yà míntónjónj*) ». Le chef de famille lui tend sa canne et le fils l'arrache de ses mains. L'orateur ne passe plus par des formules d'usage mais procède directement à son discours.

L'orateur passe en revue divers points de la vie du défunt : sa naissance, son enfance, ses études, sa formation professionnelle, sa vie de ménage, de famille, sa vie associative et sa vie dans le lignage. Il indique suite à la parole du conciliabule si le décès est dû à la vieillesse, à la sorcellerie, à un accident. Les morts accidentelles selon la mentalité des Eton sont causées par des actes de sorcellerie. Dans la mesure du possible, le porte-parole de la famille va raconter les derniers moments de la vie du défunt. Donatien-Joseph Nkada (1977) évoque le récit de la vie et des circonstances du décès chez les Beti en général et chez les Éton en particulier en ces termes : « S'il s'agit de mort occasionnée par une maladie, de cette dernière, il retrace et la genèse et l'évolution ; parle des moyens employés pour essayer de la juguler ; des traitements suivis auprès des guérisseurs ou dans des hôpitaux. Il précise les circonstances du trépas : heure, jour et manière (Nkada : 40). » En cas de décès d'un jeune ou d'« une vie non réussie », l'orateur s'en remet à la volonté de Dieu selon les paroles du Livre de Job souvent repris lors des funérailles : « Le Seigneur a donné, le Seigneur a repris ». Si la « vie non réussie » et le décès

³⁸ L'onomatopée est utilisée chez les Eton avant toute prise de parole pour inviter l'assistance à se taire et captiver son attention.

provenaient de l'action malveillante des sorciers selon les voyants consultés, les propos des orateurs et l'opinion de la famille lors du conciliabule, l'orateur leur fait savoir qu'ils le paieraient très cher. Si l'orateur et/ou sa famille sont accusés d'avoir tué le défunt, ils chercheront à se disculper. Aux décès accidentels des deux frères et sœur Marie Thérèse et Cyrille du village Minkama près d'Obala en 2011, le chef de famille et porte-parole ayant été accusé d'avoir « mangé » et tué ses deux petits-enfants va répondre aux accusations portées contre lui en ces termes :

Si je t'appelle comme ça ; J'interpelle aussi l'autre papa. Parce que le jour est en train de se coucher déjà. Tout le monde qui me lançait des paroles qu'il m'écoute. Tant que je ne me suis pas exprimé, ne me jugez pas ! Écoutez d'abord ce que j'ai à vous dire. Je ne vais pas vous fuir parce que quelqu'un m'a dit quelque chose. Vous tous qui êtes est là ouvrez grandes vos oreilles pour m'écouter. Je vous prends à témoins nous tous nous aurons à rendre compte à Dieu. Je suis comme vous qui êtes là, une créature de Dieu.

J'avais mis au monde deux enfants, l'un se nommait Ndjomo Symphorien, son cadet s'appelait Cosmas Etoundi. Ils sont tous morts. Quand ils sont morts, ils ont laissé des femmes avec des enfants encore très fragiles. Avec la famine qu'il ya ici dans ce village ; quand ils étaient encore tous frères je ne les ai pas mangés, aujourd'hui qu'ils sont devenus des grandes personnes c'est en ce moment que vais les manger ? Je suis vraiment étonné et sidéré. Moi je sais que quand mes enfants sont morts en me laissant avec leurs enfants qui sont mes petits-enfants, moi j'ai beaucoup d'espoir en eux. Parce que je me dis que le jour où je viendrais à mourir, mon deuil ne sera pas simple, ils seront là pour m'enterrer. Donc je suis resté avec mes petits-enfants comme ça là. Je n'ai pas eu de problèmes avec aucun d'eux. Je n'ai jamais été informé qu'ils auraient fait du tort à quelqu'un ou bien qu'ils sont allés faire des gaffes dans les villages voisins. Je n'ai jamais entendu qu'ils ont bagarré avec quelqu'un que ce soit le garçon ou la fille.

L'orateur achève son discours en prononçant la valeur de la vie du défunt. L'appréciation positive n'est pas facile à prononcer lorsque la vie du défunt a été dissolue. Pour une personne accomplie, il est évident qu'elle a eu une vie réussie. Le locuteur proclamera avec force et éloquence : *à kábá èè sí* « il a réussi avec la terre ». À ce moment s'élèvent des cris de joie et des applaudissements. Des voix s'élèvent parmi les participants pour approuver les éloges faits au défunt. Lorsqu'il a fini de parler, l'orateur, au petit trot, accompagné par son acolyte, rejoint et interpelle les différents groupes installés dans la cour. Il commence naturellement par les oncles maternels. La canne levée, il interpelle à trois reprises chaque groupe qui lui répond à chaque fois par l'exclamation : *hé !*

Le chef de famille	<i>àtí vâ à kàlnèhgàn vâ, kùdngánmijáblá à !</i>	« À partir d'ici jusque-là, frappez-moi des répons ! »
Chaque groupe	<i>hé !</i>	hé !
Le chef de famille	<i>jìsnà jáblá !</i>	« De nouveau ! »
Chaque groupe	<i>hé !</i>	hé !
Le chef de famille	<i>í ndòhminí bólá má, bí é vâ jí màkàbà à !</i>	« Le récit que vous m'avez demandé, nous nous lui donnons la réussite ! »
Chaque groupe	<i>hé !</i>	hé !

Après cette formule conclusive, le chef de famille demande à haute voix aux oncles maternels de venir chercher une somme d'argent appelé *màkòh má òtòh sóh* « les flèches du plantoir de la tombe » (*màkòh má òtòh sóh*). Voici à ce sujet, les propos de l'oncle maternel d'Eloundou Pantaléon, Nkogo, du village Nlong Bon près de Monatélé, recueillis au village Nkod Elon en 2010 :

Il y a un argent qu'on appelle màkòh má òtòh sóh. Quand on enterre un de nos neveux, on nous donne (les oncles maternels) mille francs. Celui qui est riche peut donner 2000 francs ou 10 000 francs, ça dépend des moyens. Mais le taux le plus bas, c'est 1000 francs. Que tu sois pauvre comment, tu dois te débrouiller pour avoir 1000 francs, même s'il te faut vendre le plantain pour avoir cet argent. Tu dois le faire, c'est le règlement. Quand on enterre notre neveu, on nous donne cet argent.

- Le rite catholique du dernier adieu

Le rite du dernier adieu comprend une invitation par le célébrant à prier, un chant et deux gestes : l'aspersion et l'encensement. Selon le rituel, le chant du dernier adieu apparaît comme le sommet de l'adieu de toute l'assemblée au défunt. Toute l'assemblée y participe comme une dernière recommandation du défunt à Dieu avant l'inhumation du corps (Rituel 1 : 101). Il est placé au terme de la messe ou d'un office des funérailles. Le chant d'adieu est constitué d'un texte et d'une mélodie bien adaptés à l'étape.

Les sonorités d'église jouées par le synthétiseur sont introduites dans l'ambiance sonore et donnent l'impression d'être dans une église. Le jeu du synthétiseur apporte un supplément de solennité, de sérieux au rite.

Les chants suivants sont proposés à cette étape :

Étape	Chants en latin	Formes, genres musicaux	Chants en français	Formes, genres musicaux	Chants en beti	Formes, genres musicaux
Dernier adieu	<i>Libera me</i>	hymne	Vous qui ployez	refrain/couplet	<i>mimbè mí yáábán</i>	refrain/couplets
	<i>Te rogamus audi nos</i>	litanie	Oui, Seigneur, nous crions vers toi	litanie	<i>biákógàlài wǎ, wóg bí↓á</i>	litanie

L'officiant procède à l'encensement et à la l'aspersion du cercueil. Il dit une dernière prière de recommandation du défunt à Dieu. Les proches du défunt lui souhaitent un bon voyage et lui demandent d'aller saluer tous ceux qui l'ont précédé. Pour les défunts catholiques, les saints du ciel sont invoqués et le Dieu des chrétiens est prié de l'accueillir au ciel. Tout est mis en œuvre pour que les cérémonies prennent fin avant la tombée de la nuit.

Ce rite est terminé, des annonces sont faites au sujet du déroulement de la collation et de la mise en terre du corps. Ces annonces sont faites au microphone. L'ambiance n'est plus au recueillement. Certains participants empruntent le chemin du retour, des équipes s'activent pour mettre en place le dispositif pour la restauration. On entend des bruits de bouteilles de vin, des assiettes, cuillères et fourchettes. En même temps, des sanglots s'élèvent du côté de la tombe où sont placés, la famille, les officiants, quelques choristes ou un chantre et des amis.

- La mise en terre du corps (idè mmim)

L'officiant bénit la tombe. Une prière litanique est dite entrecoupée d'un refrain en langue ewondo : « Nous te prions, exauce-nous » (*biakogelai, wawogbiaengongol*). Pendant la mise en terre du corps, il est interdit aux proches du défunt de pleurer. S'ils en ont les forces, certains lui adressent quelques paroles d'adieu (*bibúg bí mágni*) par exemple : « Te voilà qui part en nous laissant sur la route, ne nous oublie pas. Lorsque tu verras X et Y qui t'ont précédé, salue-les, bonne route » (*wǎ ò tá kà jíóló ò lígì bí↓á á zén á ↓dób, ò bǎ bí vúnà. íjǎhwě yén X et Y bǎ ngá kǎ wǎ ó↓sú, oh má bǎ kó↓ní. òwùlgà mbògí*).

Le savon, la serviette, le gant de toilette, la bassine ou la vieille marmite seront jetés dans la tombe, car ils sont de puissants poisons.

Dans le cas où la tombe ne sera pas recouverte d'une dalle en béton, un des fossoyeurs fait glisser quelques mottes de terre dans la tombe avec ses coudes, poings fermés. Les premières pelletées de terre font un bruit semblable à des crépitements des gouttes de pluies sur de la tôle ondulée. Les derniers endeuillés qui restent près de la tombe poussent des cris stridents obligeant les parents à les ramener de force à la maison mortuaire. Quelques coups de feu sont tirés en l'air si un des participants possède une arme à feu. Les autres participants se rendent à la collation selon le groupe auquel ils appartiennent selon le dicton éton « aux buffles leurs groupes et aux éléphants leurs groupes » (*ḡáḡádmàḡḡós, zògzògmàḡḡós*). Pendant ce temps, l'*isání* est joué neuf fois en séquences de dix à quinze minutes chacune. Certains joueurs se contentent de jouer deux à trois séquences de cinq minutes au plus chacune. Chaque séquence est ponctuée par une légère pause d'une minute ou de trente secondes. Le chiffre neuf renvoie chez les Beti-Eton à la plénitude. Le tour est fait. Les cérémonies sont achevées. Ainsi va commencer le retour progressif à la normale.

- La collation (*ilá mǎndím*)

« Le verre d'eau » (*ilá mǎndím*), l'enlèvement de la fatigue (*ivàzà sóm*), « morceau de banane plantain » (*itúnikwán*). Telles sont les appellations données à cet épisode succédant à la mise enterre du défunt. Nous avons décrit les différents groupes de femmes faisant la cuisine dans l'espace entre la maison funéraire et à la cuisine. Une partie de cette nourriture a été servie de manière informelle aux personnes et groupes pendant la veillée et une autre partie a été gardée en sécurité dans une chambre pour la journée. Durant la journée, les femmes ont continué à faire la cuisson des aliments dans l'espace indiqué. On observe dans leur attitude du stress et de l'empressement dus à la journée qui s'avance. Cette pression se perçoit à travers les cris, des ordres donnés par les femmes responsables de la cuisine. De la nourriture prise en charge par des services-traiteurs arrivera vers 15 h pour la restauration des personnalités. À la fin du *ndóḡàwú*, le chef de famille ou son porte-parole demande aux participants de lui donner un peu de temps pour qu'il achève l'inhumation du corps du défunt, après quoi les participants partageront pour la dernière fois un bout de manioc avec le défunt. Le chef de famille reprend l'adage populaire employé lors des réceptions à différentes manifestations « aux buffles leurs groupes et aux éléphants leurs groupes » (*ḡáḡádmàḡḡós, zògzògmàḡḡós*). Que chacun retrouve son groupe, sa catégorie sociale respective, oncles maternels, neveux, belles-familles et fossoyeurs. Quatre chèvres et un bouc ont été offerts aux groupes déterminants. Ils ne sont pas

appelés au micro. Les caprins sont désignés par les expressions : « la chèvre des oncles maternels » (*kábnì bò òjàndómó*), « la chèvre du lignage » (*kábnì nnàm*), « la chèvre des oncles maternels du père du défunt » (*kábi tínòkwā́l*). Quant au « bouc des neveux » (*kábnì bò bókál*), il leur a été offert pendant la danse funéraire. Tous ces caprins seront abattus et préparés dans la concession funéraire. Selon la coutume, le sang des animaux offerts doit être versé sur la cour des cérémonies.

Les caprins abattus seront cuisinés et partagés entre les membres des différents groupes. Lorsque les oncles maternels ont bien mangé et qu'ils ne trouvent pas la nécessité de

consommer leur chèvre sur place, ils consomment la tête, les abats et les boyaux sur place et emportent les autres parties dans leur village.

Une salle, une tente, un chapiteau ou un auvent est aménagé pour les personnalités, les participants venus d'ailleurs appartenant à une classe sociale distinguée, les différentes autorités. On reconnaît facilement la majorité de ces personnes distinguées par leur habillement somptueux. Ils sont conduits par des hôtes ou le maître de cérémonie. Un service d'ordre et de protocole très rigoureux est chargé de filtrer les



Figure 29 : chèvre en train d'être dépecée dans la cour des cérémonies

entrées. Des accrochages verbaux et des éclats de voix ont lieu à l'entrée entre les jeunes du service d'ordre et des participants qui n'ont pas été admis à l'intérieur. L'ambiance morose du décès a cédé la place à la détente. Sur les tables couvertes de nappes blanches ont été placés des alcools, du vin bouché et différents plats occidentaux et camerounais. Le DJ joue de la musique de variétés souvent entendue dans des fêtes diverses. Les gens l'appellent « musique douce ». Selon les interlocuteurs et le DJ lui-même. « Cette musique agrémenté mieux le repas. Elle est

douce par rapport à la musique très rythmée et forte qui peut vous causer une indigestion.» L'ambiance est bruyante. Les convives échangent, discutent et rient.

Dans les tentes et auvents installés dans la cour, les associations de solidarité, les tontines, les confréries se partagent leur nourriture. Leur organisation interne leur évite d'attendre la part de nourriture qui leur est réservée par les organisateurs. Toutefois, à tous les groupes, il est toujours remis une part de nourriture et de boisson en surplus. Ainsi, sur la véranda, deux ou trois personnes, le microphone en main, appellent les personnes et les groupes ayant pris part au *mmóló áwí*. La boisson distribuée est appelée « boisson de demande des circonstances du décès » (*màjògmámmóló áwí*). Il y a encore vingt-cinq ans, la famille organisatrice offrait symboliquement une assiette d'arachide grillée et un récipient de vin de palme (*ndògmàjòg*). Aujourd'hui, on offre de la bière, un récipient de vin de palme, une assiette de nourriture et même du vin rouge. Certains organisateurs prévoient des distributeurs de bière à pression. En revanche, les différents clans et lignages sont appelés chacun par son nom au microphone. La famille du défunt assistée de son lignage observe le déroulement des actions. Leur part de nourriture et de boisson, ainsi que leur chèvre (*kábni ndá ì bòd*) leur sera remise dans la foulée.

Les participants rentrent progressivement chez eux, à pied, en moto ou en voiture. La cour des cérémonies se vide peu à peu. Les différents invités et les différentes familles sont reçus à des endroits bien déterminés qui ont été apprêtés pour la circonstance. Le soir de l'inhumation, une lampe à pétrole ou des bougies sont allumées et déposées sur la tombe pour la garder en sécurité. Selon l'imaginaire populaire, si la tombe n'est pas gardée, des ex-humeurs viennent déterrer la dépouille et l'utiliser à d'autres fins maléfiques. Les Eton estiment qu'après neuf jours, le corps est en état de décomposition avancée et ne peut plus être exhumé. La pratique est très répandue chez les Éton de l'Ouest, limitrophes avec les Basa, réputés dans ces pratiques. C'est pourquoi ces derniers enterrent leurs corps dans les maisons ou les vérandas.

Conclusion : la structuration sonore de la phase

À l'effervescence de la grande veillée, succède, le lendemain matin, un moment de silence dans la concession funéraire. Le tableau sonore de la 3^e phase est constitué, dans sa première séquence, de l'exécution des polyrythmies (*isáni*) alternant avec les prises de paroles des participants. Ces événements sonores sont suivis du conciliabule du jour en brousse. Des

prises de paroles familiales ont lieu. Des échos des dialogues et des cris sont perçus jusqu'à la cour funéraire.

Pendant ce temps, un silence règne dans la cour funéraire. On perçoit tout de même un bruit de fond provenant des conversations des participants. Le retour du conciliabule est ponctué par l'exécution de l'*isáni* dansé par la famille du défunt. Des cris de joie (*káálá*) sont lancés en hommage au défunt et la fierté du lignage. C'est un sonore festif et d'hommage au défunt.

Deux épisodes nouveaux sont apparus, appelés « témoignages » qui sont des prises de paroles et la messe. La messe fait entendre des chants chrétiens, des prières, des lectures de textes sacrés et une homélie de l'officiant. Les chants sont accompagnés d'instruments divers. Les sonorités mixtes d'église, grégorienne, harmoniques et mélodico-rythmiques marquent la période. Selon la liturgie catholique, la sonore d'église célèbre ne célèbre pas le défunt mais le Christ ressuscité, raffermir la foi en Dieu et l'espérance des fidèles pour la vie éternelle. Il participe à la solennité, à la dignité et à l'hommage fait au défunt.

La seconde séquence s'ouvre avec le récit de la vie et des circonstances de la mort du défunt (*ndóhàwú*) conclue par des cris de joie, des acclamations des participants, parfois des coups de feu. L'hommage au défunt se poursuit. Ensuite, la mise en terre du défunt est accompagnée des chants d'église, des prières des participants et des adieux des proches. Des pleurs sont aussi perçus à ce moment. L'*isáni* est joué neuf fois. Le sonore poursuit l'hommage au défunt.

La cérémonie se termine par une collation où sont jouées des musiques enregistrées et où les participants reprennent des conversations ordinaires. Le sonore indique la mise à distance progressive du défunt.

5. Le retour à la normale

Le jour de retour à la vie normale est appelé *sérká*, *ivàzà élámá* ou *bìdibí áwú bí tógó*. Ce retour se fait progressivement à partir de la fin des cérémonies publiques. Les rangements sont effectués et seuls la famille du défunt et les oncles maternels restent dans la concession funéraire. L'ambiance est silencieuse à cause de la fatigue éprouvée par les endeuillés. Deux épisodes marquent ce retour à la normale : les rites du lendemain de la cérémonie publique et le « petit repas funéraire ».

- Les rites du lendemain de la cérémonie publique (ikàḡbànáwú)

L'*ikàḡbànáwú* est la palabre organisée dans la famille du défunt le lendemain matin des cérémonies publiques pour célébrer des rites de purification, régler certains différends et réorganiser la famille. Il a lieu dans la cour du deuil (*ḡcàḡáwú*) et est supervisé par les oncles maternels. Il comporte essentiellement deux parties. La première est constituée par un rite de purification et la consommation de décoction de feuilles et d'écorces d'arbres. La seconde, qui nous intéresse ici, est une palabre (*ikòmbìtòm* « arrangement des conflits »). C'est le moment pour les membres de la famille de s'enquérir de la situation générale de la famille et de régler, s'il y a lieu, des conflits. Certaines questions abordées, mises en suspens pendant le *mmòlóáwú*, sont traitées. Désignée littéralement par l'expression « raclage de la langue » (*ìwómòjám*), cette palabre est l'occasion pour chaque membre de la famille d'exprimer ses éventuels reproches contre l'un de ses proches et d'évacuer rancœurs et frustrations. Le but est d'arriver à réconcilier tous les membres de la famille, de ramener la paix et de recommencer une nouvelle vie. La palabre commence souvent dans le calme. Au fur et à mesure que des situations difficiles sont abordées, le ton s'élève, des cris se font entendre, des disputes surviennent. À certains moments également, on entend des rires. Tout est fait pour dissiper l'atmosphère funéraire du décès pour commencer la nouvelle vie. À la fin de la palabre, la famille mange ensemble la chèvre qu'elle s'est réservée. Les restes de boisson sont servis. « La boisson du décès » (*màjòg m'áwú*), celle qu'apportent les participants et celle qui est achetée à l'occasion, est entièrement consommée au lieu des cérémonies. Après le repas, les oncles maternels regagnent leur village. Ils ne reviendront que neuf ou dix-huit jours plus tard pour le « petit repas funéraire » (*bìdí bí áwú bí tógó*).

- Le « petit repas funéraire » (bìdí bí áwú bí tógó)

Le « petit repas funéraire » intervient neuf jours ou dix-huit jours après les cérémonies publiques. Il s'agit en effet de quatre rites dont les désignations renvoient toutes aux mêmes actes : la « neuvaine » (*ibùlmálu*) ou « dix-huitaines » (*bibùl bí↓bá*), neuf fois deux, l'« enlèvement de la lampe » (*ìvázà élamá*), la « sortie des effets du défunt » (*ipámá lóm*), et le « petit repas funéraire » (*bìdí bí áwú bí tógó* ou *sérká*). La neuvaine ou les dix-huitaines est la période que la famille du défunt passe dans la maison funéraire pour vivre ensemble le deuil. Les veuves pleurent de manière retenue même s'il leur est interdit de le faire. On les entend

pousser des sanglots. Dans la journée, le chef de famille raconte de nouveau le *ndónàwú* à l'adresse des absents aux cérémonies. La cour des cérémonies est encore appelée (*ñcèñáwú*). Si la famille est chrétienne, elle élève des prières et exécute des chants chrétiens le matin et le soir.

Au terme de cette période, la famille procède à l'enlèvement de la lampe (*ivàzàélámá*). Le soir de l'inhumation, une lampe à pétrole ou des bougies sont allumées et déposées sur la tombe pour la garder en sécurité. Selon l'imaginaire populaire, si la tombe n'est pas gardée, des ex-humeurs viennent déterrer la dépouille et l'utiliser à d'autres fins maléfiques. La pratique est très répandue chez les Eton de l'Ouest, limitrophes avec les Basa, réputés dans ces pratiques. C'est pourquoi ces derniers enterrent leurs corps dans les maisons ou les vérandas.

La période de neuf ou dix-huit jours se termine par le petit repas rituel (*bidí bí àwú bí\`tógó* ou *sérká*). Certains l'appellent en français « petites funérailles ». Elle comporte deux parties : la sortie des effets ayant appartenu au défunt et le repas rituel. La cérémonie se passe dans les échanges de paroles entre les membres de la famille présents. Des légères disputes ont lieu quant au partage des effets. Les personnes qui se considèrent lésées le font savoir par des paroles de protestations. Le contexte n'étant pas à la dispute, les légers dérapages sont vite maîtrisés. Tôt dans la matinée, la famille du défunt sort ses effets et les dépose dans la cour. Les membres de la famille se servent pour garder un souvenir du défunt. Les autres effets sont réintroduits dans la maison. Si c'est une femme, ses sœurs sortent les vêtements et en prennent quelques-uns. Pendant nos entretiens, des interlocutrices du village de Mbélé à 4 kms d'Obala ont affirmé que chez les *bàkón*, les défunts ne portent que leurs vêtements habituels. Les habits neufs ne leur servent pas. C'est pourquoi lors de l'inhumation, en plus de tous les objets ayant été en contact avec le mort : cire de bougie, morceaux d'étoffe, effets de toilette mortuaires, sont jetés dans la tombe. Ceci empêche qu'ils tombent aux mains des sorciers qui les utilisent pour la fabrication des fétiches et poisons, etc.

Parmi les différents appels adressés aux défunts de rejoindre la famille rassemblée autour du tombeau pour le repas rituel, il y a le chant « quitte l'arrière de la maison, viens dans la cour » (*kódógó áfúlág, ólòd á ñsàñ é, é é*). Ce chant confirme l'idée selon laquelle, les défunts habitent l'arrière des maisons, souvent proche de la brousse. À l'*ikùd àwú*, il y est conduit par les ancêtres et le jour du petit repas funéraire, il y revient.

La famille prépare une grande variété de plats et spécialement ceux qu'appréciait le défunt. Les femmes installées derrière la maison funéraire s'activent dès le matin à la cuisson

des plats. Un grand soin est accordé non pas aux grandes quantités mais à la qualité des

aliments. Après avoir appelé le défunt, la famille réunie mange autour de la tombe. Quelques jours plus tard, avant le repas rituel (*bidi bí áwú*) clôturant la neuvaine après les cérémonies publiques, une femme âgée, veuve ou sœur du défunt appelle ce dernier par l'*icígá*, l'invitant à venir prendre part au repas³⁹. Aujourd'hui l'utilisation de l'*icíga* se raréfie et est remplacée par le nom devise (*ndán*) ou simplement le nom (*dòé*). L'appel du défunt est assuré par le membre de la famille avec qui le défunt s'entendait le mieux sans distinction de sexe. La même porosité entre le monde des vivants et des morts est effective et la communication réelle. Cette réalité selon les Eton est manifestée par l'odeur de certains gros insectes noirs appelés (*miñtónól*). Leur odeur est forte et piquante. Elle certifie leur présence. De même l'arrivée des corbeaux venant picorer les aliments déposés sur la tombe au moment du repas rituel signifie que les défunts viennent prendre part au repas et emporter leur part. Le défunt appelé n'arrive jamais seul. Plusieurs défunts l'accompagnent. Après avoir appelé le défunt, la famille mange d'abord autour de la tombe en déposant les aliments sur le sol. Du vin que le défunt appréciait est aussi versé sur la tombe. L'ambiance est joyeuse et des cris de joie s'élèvent. Le repas continue dans la cour funéraire.

Autrefois, les grandes funérailles étaient organisées une année après le décès. C'était l'occasion pour le lignage de réintégrer le défunt dans la famille et de le considérer comme ancêtre. Aujourd'hui, beaucoup de familles donnent à manger au lignage, aux alliés et aux amis pour éviter de les déplacer une fois de plus et réduire ainsi les dépenses. Avec le christianisme une autre forme de célébration est apparue. On la désigne par l'expression *icògàwú*, littéralement mémoire du défunt. Une messe est célébrée (*mes asubewu*), « la messe pour les défunts. Une fête est organisée pour donner à manger au lignage, aux alliés et aux amis.

³⁹ Le défunt, appelé par l'*icígá*, au début du repas funéraire (*bidi bí áwú*), répond selon les croyances populaires, s'il est content de la cérémonie, de différentes manières : cri d'un oiseau (hibou, perroquet) ou d'une bête sauvage qui va rugir dans la forêt (gorille, chimpanzé).

CHAPITRE VI – LES VARIANTES CÉRÉMONIELLES ET SONORES FUNÉRAIRES

Parler de variabilités dans les cérémonies funéraires suppose qu'il existe une cérémonie type ou normale. Celle-là concerne un homme ou une femme adulte ayant vécu une existence accomplie, considérée. Une telle cérémonie comporte trois phases et plusieurs étapes, de l'annonce du décès au retour progressif à la vie normale.

Dans les chapitres précédents, nous avons décrit une cérémonie funéraire d'adulte accompli que l'on peut considérer comme cérémonie type. Par ailleurs, il existe des cérémonies funéraires organisées autrement, selon les circonstances du décès et le statut social du défunt. Quels sont les éléments qui introduisent cette variabilité ? Certains de ces facteurs sont : l'âge du défunt, le lignage, le sexe du défunt, la situation économique ou particulière sociale de la famille, la cause de la mort (accident, noyade, pendaison), l'appartenance religieuse, la qualité du défunt (albinos, jumeau, lépreux) et le lieu du décès. Ceci montre qu'il y a deux types de variabilités : structurales qui interfèrent avec la cérémonie type à chaque décès, ponctuelles, concernant des événements exceptionnels, morts inhabituelles, qualités particulières du défunt.

Quelles sont les phases, étapes et épisodes où interviennent les variabilités ? Rajout d'une nouvelle étape, fusion d'épisodes, omission d'un ou de plusieurs ? Les circonstances introduisant de la variabilité sont de deux types : les facteurs de variabilité pertinents, déterminants, constitutifs de la variante, appartenant à l'univers traditionnel et qui influent de manière essentielle sur le déroulement des cérémonies. Les facteurs de variabilités non déterminants, non essentiels qui ne s'imposent pas au rite funéraire lui-même. Ce sont des greffes plus ou moins systématiques, plus ou moins profondes, nécessaires qui ne déterminent pas fondamentalement le rite du point de vue analytique. Même si les épisodes concernés sont omis, la cérémonie est validée. Il s'agit de la situation économique, sociale du défunt et de son lieu de décès. Comment ces variantes se réalisent-elles concrètement à travers les phases, les étapes et les épisodes d'une cérémonie funéraire ? Quels sont les effets, les implications de cette variabilité sur le plan sonore ? Nous décrirons d'abord les facteurs de variabilité ensuite, nous fournirons des illustrations des variantes cérémonielles.

1. Les facteurs de variabilité essentiels d'une cérémonie funéraire

- L'âge du défunt

Les cérémonies diffèrent selon que le défunt est un fœtus ou un nourrisson, un jeune adulte ou un adulte accompli. Un fœtus et un nourrisson n'ont pas le statut de personne. Une femme qui a perdu son bébé des suites d'une fausse-couche va le pleurer en cachette. Lorsque meurt un fœtus qui a déjà 3 mois d'âge, le corps est rapidement inhumé dans la discrétion. À cet âge, seuls quelques proches sont au courant de la grossesse de la femme : des amies, des parents ou des sœurs. La femme qui vient de perdre son fœtus dira par exemple : « il n'y a plus rien, cette grossesse-là est passée » (*dàm ése pe, ébúm dilá é má lód*). Les quelques personnes informées du décès viendront discrètement consoler la maman en lui disant « ne soit pas attristée, un autre enfant viendra ». Les pleurs de la maman sont discrets pour ne pas attirer beaucoup de monde. Aussi longtemps que le nouveau-né n'a pas reçu de la communauté clanique un nom qui le définit et le situe, il est considéré comme appartenant non pas au monde des humains, mais à celui des « choses ». S'il vient à mourir, il est enseveli en secret. Il n'est pas pleuré et sa mort ne donne lieu à aucune cérémonie publique. Les parents disent aux proches les circonstances du décès du fœtus ou du nourrisson, le *ndóh àwú*.

Pour un bébé mort à 8 ou 9 mois d'âge, les parents prennent les dispositions pour qu'il soit rapidement enterré. Les jeunes garçons de la famille se chargent de creuser la petite fosse dans laquelle il sera inhumé. Les parents peuvent pleurer à haute voix. Les voisins et les membres de la famille viennent consoler les parents en leur disant par exemple : « Ne pleurez pas vous aurez un autre enfant ». Le père ou la mère du bébé défunt dit le *ndóh àwú* à ceux qui viennent les assister. Si la mère est veuve, c'est un oncle paternel et en son absence, elle le dira elle-même. Le bébé défunt est enterré à n'importe quel moment de la journée une fois que la petite tombe est creusée par les jeunes adultes de la famille. Les participants se dispersent rapidement. Le feu n'est pas allumé. La veillée funéraire n'est pas organisée et les annonces tambourinées ne sont pas jouées.

À partir de 3 ans, l'enfant est considéré comme un Homme (*mòd*). Son corps sera inhumé dans la journée. À cinq ans, certaines familles gardent le corps pour organiser les obsèques. La dépouille est conservée à la morgue si les parents le désirent. Le décès est célébré comme celui d'un adulte inaccompli. Il n'y a pas de faste. La cérémonie reste sobre. On omet

la palabre publique où sont demandées les raisons du décès et les différents conciliables, l'*ikùd àwú* et l'*isání*.

Le neuvième jour, la famille organise le repas funéraire (*bidi bí àwú, sérká*). On apprête les aliments et les boissons que les enfants aiment manger : biscuits, bonbons, poissons, jus de fruits. L'enfant défunt n'est pas appelé comme on le fait pour les adultes. Mais on est convaincu qu'il vient prendre part à ce repas. Si ce repas n'est pas organisé, le défunt risque de souffrir de faim auprès des autres enfants défunts. Selon le témoignage de certaines femmes, lorsque le repas funéraire n'est pas organisé, les défunts adultes ou enfants reviennent en songe exprimer leur faim aux membres de leur famille.

Quand un jumeau meurt en bas âge, il existe la peur de voir le bébé ou l'enfant défunt venir chercher son frère ou sa sœur survivant. « Quelque chose doit être fait au village ou à la mission. On ne reste pas comme ça ». Ce « quelque chose » consiste pendant les cérémonies à appliquer une trace d'argile sur le front des personnes endeuillées. Le lendemain de la cérémonie publique, les sœurs du défunt coupent des axes de feuilles de bananier et en frappent les frères et sœurs du jumeau décédé pour leur enlever toutes les « impuretés » (*màpùb má àwú*), toutes les impuretés contractées au contact de la mort. Même si les rites traditionnels ne sont pas faits, les personnes iront rencontrer le guérisseur, ou encore toute personne maîtrisant la pharmacopée traditionnelle dont on dira qu'elle a des « mains douces, bienfaitantes » (*à tó vóbi mǎ*), pour qu'elle leur « verse de l'eau sur le corps » (*á kùb mǎndím á nǎl*), afin de leur enlever ces souillures contractées. Dans le cadre des Églises chrétiennes, « faire quelque chose » consiste à aller rencontrer le prêtre ou le pasteur pour une bénédiction.

Un adolescent (*itòj í mǎd*) qui meurt aura droit à des funérailles modestes. Sa famille et ses proches exprimeront leur chagrin par des pleurs et des lamentations. Il a droit à une cérémonie semblable à celle d'un adulte. L'*ikùd àwú* est réalisé mais l'*isání* n'est pas joué. La palabre publique et le conciliabule du jour ont lieu.

Un adulte trentenaire ou quarantenaire est encore considéré comme jeune. Il commence à peine à se forger une place dans le lignage en intervenant de temps en temps dans les assemblées publiques. Il a déjà une femme, des enfants, il a créé une plantation ou un métier mais n'est pas encore grand-père. S'il vient à mourir, on pourrait jouer de l'*isání* sans solennité, un *isání* sobre. Il est dansé les « cannes ou bâtons retournés vers le sol » (*mìjǎkèn mí tálǎi á sí*) au lieu de les brandir en l'air en signe de victoire. Les participants et la famille du défunt reconnaîtront ses réalisations : maison construite, plantations et champs créés, femme et progéniture laissée. Le jeu de l'*isání* ne devrait pas dépasser 16 h de l'après-midi.

Dans un pays où la moyenne d'âge est de 54 ans, mourir cinquantenaire reste une grande perte pour la société. À cinquante ans on est considéré comme adulte, un homme accompli qui a trouvé sa place dans la vie. Normalement, il est considéré comme *nã mòdò*, littéralement « la maman de l'homme ». On est supposé être grand-père et avoir satisfait aux critères d'appréciation de la communauté tels qu'énumérés plus haut. C'est à partir d'ici qu'on fait la cérémonie complète avec un *isáni* dansé, les cannes, les pétioles de feuilles de bananier et les autres bouquets de feuilles ou feuilles tournés vers le haut. À 60 ans, on est un vieillard ou aîné. À 80 ans, on est un patriarche ou une matriarche. La mort est célébrée comme un retour chez les ancêtres. Les funérailles sont le couronnement d'une vie. Pour un vieux, une vieille au terme de sa vie, sa mort est normale et le lignage se glorifie.

- Le clan et le lignage

Chaque clan a sa devise tambourinée (*ndán*) qui le distingue des autres. Il existe aussi des *isáni* selon les clans. Nous en étudierons quelques-uns au prochain chapitre de notre travail. L'orchestre d'*isáni* des Beyejolo de Leboudi et des Menyembanga de Nkol Ngwan de l'autre versant du Mont Fëbë de Yaoundé comprend un tambour vertical à membrane (*mmaè*). Par l'ajout de cet instrument, les Éton de l'intérieur considèrent qu'ils jouent de l'« *isáni* des Ewondo » (*isáni í kóló*). Chez les Abam de Ngoksa les participants sont accueillis par les meneurs au rythme de l'*isáni*. Nous en étudierons quelques-uns au prochain chapitre de notre travail. Les Indo de Tala bénissent le fils aîné du défunt en lui remettant sa canne en signe d'autorité. Les Éton de l'Ouest en l'occurrence ceux de Tala et d'Ekabita Tom exécutent l'*isáni* avec prise de captifs. Les neveux interceptent un ou plusieurs membres de la famille et les conduisent soit devant les tambours de bois soit les gardent sur la piste de danse de l'*isáni*. Le chef de famille les délivre en donnant ce qui leur est dû, un bouc et du vin. Lorsqu'une femme a atteint l'âge de soixante ans et laissé une nombreuse progéniture, ses sœurs réelles et classificatoires pendant la danse de l'*isáni* lui rendent hommage. Elles effectuent leur tour de danse et avant la conclusion devant les tambours de bois, elles font asseoir les filles et les brus de la défunte. Les sœurs de la défunte exigent leur nourriture et boisson. Pour elles, avec le décès de leur sœur, personne ne leur donnera plus à manger. Pour les délivrer, le chef de famille leur donne une somme d'argent comprise entre 1000 et 10 000 CFA, un cochon, des régimes de plantain, du vin rouge, du vin de palme. Puis, il leur parle en rendant hommage au travail réalisé par leur sœur dans leur famille. Des cris de joie s'élèvent pour marquer leur satisfaction.

En retour, les femmes Mbog Kani bénissent les « orphelines » de la défunte, assises en pleine cour. La porte-parole des sœurs de la défunte relève chacune. En se levant, chacune frappe les pieds sur le sol. Certaines variantes lignagères proviennent du charisme de leur chef. Le chef de groupement du lignage Mbog Pouda de Nkolkossé, du clan Menyembaha, Awono Atemengue a imposé à tous ses membres de participer au conciliabule du jour lors de la cérémonie funéraire d'un de leurs membres.

Les Eton disent : « Tout pays a ses coutumes » (*à ná nnàm à ná tùm*). Les Eton des régions frontalières avec les Basa tels que les Mbog Ebode (Lobo, Evodula) ensevelissent les morts dans les maisons, car ils craignent l'action des exhumeurs pouvant venir déterrer le corps et s'en servir dans les pratiques occultes : fabrication des poisons, vente des ossements.

- Le sexe du défunt

Le sexe du défunt est tout aussi déterminant. Pour le comprendre, évoquons la manière dont un Éton distingue l'homme de la femme. Cette distinction dévoile en quelque sorte le statut de la femme. Cette vision de l'homme n'est pas propre aux Éton. Elle est partagée par l'ensemble des Beti. Nous nous inspirons de la réflexion de Luis Mallart Guimera sur l'organisation linguistique de la langue éwondo pour parler de l'homme et de la femme. Pareil procédé semble valable chez les Éton. C'est en parlant du sexe des enfants qu'on retrouve en effet l'usage de ce terme *mɔ* dans *mɔpám* désignant le sexe masculin et *mìnínǵá*, *mɔ mìnínǵá*, le sexe féminin. L'Éton utilise le terme *mɔ* lorsqu'il parle de l'homme par opposition à la femme. Par ailleurs, le terme *mɔ* permet de comprendre l'identité sociale. La présence voire l'absence du terme *mɔ* permet d'établir et de différencier l'identité sociale de l'homme et de la femme. Pour attester cette distinction, les Éton opposent le terme *mɔ* à celui de *ɲgwàn*. Pour affirmer son identité clanique et lignagère, un Eton dit : « Je suis un Éton » (*mà nà mɔ íssèlè*). Une femme du même clan dira : « Je suis une fille Essélé » (*mànà ɲgwàn ísélè*). Ainsi, l'identité clanique et lignagère de l'homme jouit d'une stabilité par rapport à celle de la femme. L'homme naît, vit, meurt et est enterré par et dans son groupe. La femme est destinée aux échanges, à la mobilité, au passage d'un groupe à un autre. Dans les mentalités, la femme doit aller en mariage. D'où l'adage : « La femme, ce n'est que le mariage » (*mìnínǵá à nà vè ébá*). Dans sa famille d'origine, elle est désignée par le terme « fille » (*ɲgwàn*). Mariée, elle est appelée « femme, épouse » (*mìnínǵá*) ou « épouse » (*ɲǵá*). Une fille non mariée n'a pas de considération sociale. Même mariée, la femme demeure étrangère dans le groupe de son mari. L'analyse

sémantique du terme *mö* nous fait découvrir à la fois la stabilité de l'identité sociale de l'homme et la mobilité de celle de la femme. Cette identité sociale a à n'en point douter des incidences sur la variabilité des funérailles chez les Éton.

Les obsèques d'une femme ne seront pas célébrées comme celles d'un homme surtout pour ce qui est de la cérémonie traditionnelle. Contrairement aux oncles maternels qui ouvrent la cérémonie publique lorsqu'il s'agit d'un homme, ce sont les beaux-parents (*bàcī à ngwàn*) qui interviennent quand une femme mariée meurt. L'introduction de l'*isání*, la danse des meneuses mimant ses tâches de production et de reproduction et celle des participantes indique qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme.

- La situation économique et/ou sociale de la famille

Le faste, la solennité, la grande pompe dépendent aujourd'hui des moyens matériels et financiers mis en jeu pour l'organisation des funérailles. Les populations éton distinguent entre un « *grand àwú* » et un « *petit àwú* », pour désigner respectivement une cérémonie funéraire d'un riche et celle d'un pauvre. Le « *grand àwú* » offre l'occasion aux populations de bien manger et de boire. Il réunit beaucoup de participants, parentèle, relations diverses, élites intérieures et extérieures. Sur le plan matériel, la possession de l'argent facilitera l'acquisition du matériel de sonorisation très performant, des tambours de qualité pour l'*ikùd àwú* et l'*isání*, l'orchestre de tambours pour l'animation de la grande veillée et des meilleurs tambourinaires. Les moyens de production et de diffusion sonores sont mobilisés. Les voitures et motos de toutes sortes longent la route. C'est la cérémonie d'un « vrai homme » (*mpàñ mód*).

Cependant, les villageois, pour sanctionner le défunt ou sa famille du fait de ne pas prendre part aux événements du lignage et surtout si deux cérémonies funéraires sont organisées le même jour, boudent le « grand deuil », quels que soient le faste et la richesse. Au mois d'août 2011, les habitants d'Efok, village situé à 5 km d'Obala ont abandonné les cérémonies funéraires publiques et officielles de l'ancien ambassadeur du Cameroun, Biloa Tang, pour celui du notable Zogo Ebi Faustin. Était-ce par stratégie ou par vengeance ? Il était reproché à l'ancien ambassadeur de ne pas participer à la vie du village et de n'avoir rien fait pour les siens. De même, en se rendant à la cérémonie et n'étant pas habitués au protocole d'état, les villageois ne se trouveraient pas très à l'aise. Pourtant les deux dignitaires, l'un administratif et diplomatique et l'autre traditionnel, porte-parole du clan Mbog Kani étaient de la même grande famille Mvog Itogo. « Qui prendrait le “bâton de commandement du clan Mbog Kani”

(*ntúm mbóg àwó mbáí*) ? » se demandaient les gens. Le *ntúm* ici est la canne, l’insigne de pouvoir et d’autorité traditionnelle. L’un des enjeux de la participation à ces obsèques était le positionnement des éventuels candidats à la succession du porte-parole décédé, rôle prestigieux vacant. La participation massive au deuil de Zogo Ebi Faustin était aussi stratégique. La cérémonie traditionnelle de l’ambassadeur ayant été un fiasco selon les notables et les populations, pas d’*ikúd àwú*, pas d’*isání*, les villageois et les participants l’ont qualifié de « deuil d’un enfant » (*àwú mónḡó*). Les oncles maternels, furieux et ignorés, ont quitté le lieu de la cérémonie. Les cérémonies traditionnelles n’ont pas lieu. L’organisation matérielle et protocolaire était réussie. Pourtant, le représentant du chef de l’État était là ainsi que les élites, autorités de tout bord étaient, présentes. La richesse matérielle et relationnelle, même si elle influence l’organisation des cérémonies de décès, ne suffit pas à faire une réussite.

- Les causes de la mort

Lorsqu’une personne meurt d’accident, de brûlures du feu, de foudre, de pendaison ou par suite d’un meurtre ou de suicide, certaines familles organisent le rite traditionnel du *cógó*. Le *cógó*⁴⁰ est un « rituel qui soigne les souillures de consanguinités, souillures contractées par le versement du sang d’un parent, c’est-à-dire de tout individu dont le degré de consanguinité constitue un empêchement de mariage. Disons que la souillure de consanguinité est due au meurtre d’un parent, tout autant qu’à l’inceste avec un parent proche ou non » (Ossama, 2015 : 101). Il y a *cógó* en cas de suicide et meurtre (*òváj àwú*), inceste (*idàḡ éwáí*), « mort accidentelle » (*àwú ḡsìgná*) et lorsqu’on constate sur un individu les effets et signes du *cógó* tels que les conséquences des actes malheureux des ascendants sur les descendants, conséquences suite au vol d’animaux domestiques, vol de tout objet tranchant. La victime du *cógó* va en subir les conséquences appelées *bivúdgá bí cógó* dont un aspect se manifeste par un ensemble d’effets : « conséquences suites au vol d’animaux domestiques » (*bimbògò*). Le rite de sanation et de guérison *cógó* est alors organisé. Le *cógó* prévient les survivants entre autres

⁴⁰ Le rituel *cógó* en éton et *tsóó* en ewondo a fait l’objet de plusieurs études chez les Beti en général et les ewondo en particulier. Tsala (1958), Ngongo (1968), Tabi (1991). Chez les Bènĕ, Laburthe (2010). La seule étude du *cógó* chez les Eton est celle de Laburthe en 1975.

de la famille de ce genre de décès. Le corps n'entre pas à la maison. Il est exposé à l'extérieur dans un abri aménagé.

Dans la mentalité courante, les suicidés n'ont pas droit aux cérémonies officielles religieuses. La prière est dite par un catéchiste ou un membre de la famille. Un prêtre dit « exorciste » est parfois invité par la famille pour dire la messe communément appelée par les gens « la messe du *cógó* » (*més má cógó*). Du côté traditionnel commencent des démarches pour l'organisation d'un *cógó*. Nous allons étudier le cas d'une personne décédée des suites d'un assassinat au chapitre suivant. Pour ces cas de décès, l'étape « morgue » est annulée si le corps est refusé par les services de la morgue à cause de son très mauvais état. Le corps est pris en charge par la famille à l'extérieur de la maison familiale et inhumé dans l'urgence. Si le corps arrive d'un autre lieu, il est accueilli dans la sobriété et installé également à l'extérieur.

Les morts par noyade sont inhumés près du cours d'eau où est survenue la noyade. Les cérémonies sont organisées au village. Cette pratique a encore cours pour les décès dans la Sanaga et les grandes rivières. L'une des raisons est que les corps sont souvent repêchés dans un état de décomposition très avancé, ce qui rend le transport des dépouilles problématique. Les noyés dans les ruisseaux et rivières sont inhumés au village et la cérémonie publique est organisée neuf jours après l'enterrement.

Il existe aussi des cas de force majeure non prévus par la coutume telle qu'une épidémie. La grande épidémie de choléra qui a sévi à Obala au mois de février 2011 a causé la mort de près d'une centaine de personnes. Les morts devaient être inhumés dans l'urgence en attendant d'organiser les obsèques plus tard.

- L'appartenance religieuse

Avant la conversion des Eton au catholicisme vers les années 1890 par les missionnaires allemands, les populations étaient adeptes de la religion traditionnelle. Aujourd'hui, en plus des catholiques, existent quelques chrétiens de l'Église presbytérienne camerounaise (dans le village Elig Zogo près de Saa, à Obala, Evodula, Okola et à Nkometou). Les chrétiens de ces localités se joignent aux travailleurs salariés venus dans ces villes pour des raisons professionnelles. En outre, nous notons un foisonnement de nouveaux mouvements religieux et d'églises pentecôtistes. Les chrétiens catholiques feront venir le prêtre, les protestants leur pasteur et les groupes évangéliques ou pentecôtistes leur leader ou pasteur. Certains groupes pentecôtistes refusent les rites traditionnels, les taxant de rites païens contraires à la Parole

de Dieu. Les Eton étant majoritairement chrétiens catholiques, la présence et l'intervention de ces nouveaux mouvements créent souvent beaucoup de problèmes dans l'organisation, le déroulement des obsèques. Les exemples abondent où la messe catholique est troublée, où des bagarres éclatent. À Minkama dans l'arrondissement d'Obala lors d'un enterrement en 2012, les filles d'un défunt qui sont dans une Église du réveil ont jeté du piment rouge et de l'huile dans le feu. Les participants à la cérémonie de décès se sont mis à tousser en interrompant ainsi l'office. Les adeptes des sectes et des nouveaux mouvements religieux accompagnent leurs chants avec les orchestres modernes lorsqu'ils ont des moyens financiers : synthétiseurs, batterie, guitares, etc. Les plus modestes se contentent de tambours de bois horizontaux et des tambours verticaux à membrane. Ces Églises du réveil ont désormais des adeptes au sein des familles majoritairement catholiques, un frère, une sœur. Elles ont le devoir d'assister leurs membres en cas de coup dur. Les membres se rendent aux veillées et aux cérémonies du jour, emportant avec eux leurs instruments de musique.

Il existe aussi quelques Eton musulmans. Nous ne pouvons pas dire comment sont célébrés les décès des catholiques devenus musulmans. Les filles éton ayant épousé des musulmans se plient à leurs usages et coutumes tandis qu'il n'existe pratiquement pas de fille musulmane ayant épousé un Eton. Nous n'avons pas pu effectuer une description ethnographique d'une cérémonie funéraire d'Eton converti à l'islam. Les rendez-vous qui m'ont été donnés n'ont pas été honorés. Nous avons eu des informations de seconde main dans la famille d'Aminata, née Ngono, une fille du clan Essélé ayant épousé un foubé musulman originaire du Nord Cameroun. La famille foubé habite le quartier dit « Hausa » au centre-ville d'Obala. Aminata avait été inhumée au cimetière musulman d'Obala immédiatement après le décès selon les usages musulmans. La famille d'origine d'Aminata a organisé les cérémonies publiques traditionnelles dans son village natal Mboua, avec une messe catholique. Ce n'est pas une règle établie de célébrer de cette manière toutes les funérailles. Seul le corps n'a pas été exposé dans la maison familiale mais le reste des cérémonies a été vécu selon la pratique en cours chez les Eton.

- La qualité du défunt

Si le défunt est albinos, l'organisation des obsèques connaîtra des aménagements particuliers. Les albinos sont regardés comme des personnes ayant des pouvoirs mystiques, surnaturels. Leurs cheveux, poils, rognures des ongles serviraient aux pratiques occultes.

Les albinos ne sont pas enterrés près des maisons comme on le fait normalement, mais dans les marécages pour protéger le village de ces pouvoirs. Selon les dires d'Adeline Manga, du village Mbélé, une soixantaine d'années environ, des Bamilékés possédaient un lopin de terre dans lequel ils venaient enterrer leurs morts. Tout s'est compliqué lorsqu'ils ont enterré un albinos dans cette parcelle de terrain. Enterrer un albinos au village entraîne une grande sécheresse. C'est ce qui s'est passé. Six mois durant, il n'a pas plu dans le village Mbélé alors qu'il pleuvait partout ailleurs.

Le lépreux est inhumé sans cercueil. Des épines sont jetées dans la fosse pour éviter que la postérité soit contaminée. La lèpre est considérée comme une maladie contagieuse.

De même les jumeaux, lorsqu'ils meurent enfants, sont enterrés au croisement d'un sentier. Le reste des étapes reste inchangé. Les funérailles d'un jumeau adulte n'ont pas de particularité.

- Le lieu du décès

Deux cas de figure se présentent lorsqu'une personne décède très loin de son village. Le défunt, par décision personnelle ou de sa famille, est inhumé loin de son village. Ou encore par manque de moyens financiers pour le rapatriement du corps, ce dernier est inhumé loin du village et la cérémonie ou deuil est ramené à la terre natale. Dans le premier cas, toute la cérémonie normale est organisée en dehors du transfert de la dépouille au village. Nous évoquerons les cérémonies de Kouna Elisabeth, tenues au quartier Nkolbisson à Yaoundé. Dans le deuxième cas, le corps est inhumé ou incinéré à l'étranger et le deuil est ramené au village. S'il n'y a pas un proche au lieu du décès, la famille envoie une personne là où le défunt a vécu ses derniers moments. Dans la mesure du possible, celle-ci procède au prélèvement d'une poignée de terre extraite de la fosse. C'est ainsi que le deuil sera transféré au village. On dira de la personne qui est allée au lieu du décès qu'« elle a ramené le deuil » (*àsógó èe àwú*).

Les populations de Nkolossananga près de Monatélé, chef-lieu du département de la Léké, attendaient le corps de leur fils Alexis Messanga, décédé à Strasbourg en 1998. Grande a été leur surprise de voir arriver une urne contenant les cendres de leur fils. La cérémonie funéraire publique est célébrée en présence de l'urne. Mais plus de la moitié du village déçue, s'en est allée.

- D'autres cas de décès

Lorsqu'une famille n'a pas de nouvelle de l'un des leurs pendant plusieurs années, elle présume qu'il est décédé. Des funérailles sont organisées de manière sobre avec veillée, palabre publique, récit de la vie du défunt et partage d'un petit repas. Chez les Éton, on ne convoque pas des gens sans leur donner à manger. L'*isáni* ne sera pas joué, car, on est en présence du décès d'une personne inaccomplie dont la vie s'est achevée prématurément sans une conclusion heureuse. L'Eton accompli meurt toujours auprès des siens.

Il arrive aussi qu'en raison des tiraillements entre deux familles, on creuse deux tombes pour inhumer le corps. La famille qui n'a pas pu obtenir le droit d'inhumer le corps se retrouve avec une tombe vide. Pour conjurer un éventuel décès, on jette des troncs de bananiers sur lesquels on verse de la terre. Aux dires des villageois, cela empêche les sorciers de trouver une victime de substitution pour combler le trou béant de la tombe.

2. Quelques variantes cérémonielles

- Le cas d'une fillette d'un an

À titre d'exemple, nous décrivons la cérémonie funéraire d'une fillette d'un an, Nkoussa Eyenga Cécile Dorcas. La cérémonie funéraire se déroule à Nkol-Bikok, quartier de la ville d'Obala, situé derrière la Sous-préfecture, à 800 m du centre urbain. La concession a été construite par feu Etémé Dominique. La grande maison appelée en eton *ébáá* ou *jàbá* est composée de 6 chambres, d'un vaste séjour et d'une cuisine. Cette dernière est séparée de la grande maison par une cour d'environ 4 m de largeur et 10 m de longueur. Les fils de feu Etémé se sont définitivement installés dans ces lieux.

La défunte Nkoussa Eyenga Cécile Dorcas est une fillette âgée d'un an, née le 5 mai 2010. Elle décède le 5 mai 2011. Elle appartenait au clan *Mbog-Okala* occupant la localité du même nom située à 8 km à l'Est de la ville d'Obala sur l'ancienne route Obala- Sa'a. Son père se nomme Eyenga Guillaume, son grand-père paternel feu Etémé Dominique. Sa grand-mère paternelle est fille du clan Mendum du village Nkometou sur la route Obala-Yaoundé. La mère du bébé Nkoussa Eyenga Cécile s'appelle Nkoussa Awono Cécile, du clan *Mbog Nnamnye* d'Ekekam dans l'arrondissement d'Okola par la mission catholique de Mva'a, fille de feu Awono Jean et de Ngono Christine.

L'annonce vocale du décès

Les cris de la maman alertent les voisins qui accourent pour s'enquérir de la situation. Et aussitôt, près de 30 personnes sont accourues et se sont groupées autour du petit corps dans la maison familiale. Les voisines du quartier se joignent à la maman qui pleure en seroulant par terre. Deux de ces femmes se saisissent d'elle pour la consoler : « L'ange de Dieu, lui disent-elles, est retourné à Dieu, ne pleure pas, cet enfant va revenir, tu auras un autre enfant, ne te fais pas de mal... »⁴¹. Pendant ce temps, le père, les larmes aux yeux, tente de dissimuler son chagrin en multipliant des allées et venues entre sa chambre à coucher et le salon où est exposé le corps de sa fillette. Entretemps, les hommes qui sont présents mettent en route les préparatifs et disposent les chaises dans la véranda où ils prennent place. Les femmes, quant à elles, restent dans la salle de séjour.

Les réactions à l'annonce

Environ deux heures après le décès de Cécile Dorcas, son père Eyenga Guillaume se rend à moto à Ekekam, arrondissement de Monatéle, pour annoncer la triste nouvelle à la famille maternelle de la défunte. Monsieur Essama, le fils aîné du frère de la mère de Nkoussa Awono Cécile sera le porte-parole de la famille maternelle lors de la cérémonie funéraire en lieu et place de la belle-famille. Le village maternel, Ekekam, est à 60 km d'Obala. On ne peut pas attendre que tous les acteurs soient réunis, oncles maternels, beaux-parents, pour enterrer le corps. Le corps d'un enfant de cet âge est enterré quelques heures après son décès. Une fois l'annonce reçue, le reste de la belle-famille a voyagé dans la nuit pour arriver au lieu des cérémonies le lendemain.

Quant à la famille du père, plus précisément les membres qui résident à Mbog Okala, l'un de ses frères cadets, Essongo Justine est envoyé comme émissaire pour leur annoncer la triste nouvelle. Toutefois, la majorité des membres de la famille ont été informés par téléphone portable. Chacun a dû emprunter une moto, moyen de transport le plus accessible. La famille de Mbog Okala arrive sur le lieu avant le représentant de la famille Mbog-Nnamnye. Ils trouveront les voisins déjà installés. Dès l'arrivée du représentant de la famille maternelle d'Ekekam et après concertation, les deux familles décident d'enterrer le corps.

⁴¹ Ces propos m'ont été rapportés par deux femmes présentes au moment de l'annonce vocale du décès.

« La cour des cérémonies » (*ncòh áwú*)

Pendant ce temps, une tante maternelle de Cécile, Ngonon Marie Bernadette prend le petit corps, l'emmène derrière la maison, le lave sur deux petites tôles placées côte à côte, l'essuie, le pomponne à l'aide de poudre de toilette et l'habille de la petite robe blanche, celle qu'elle avait portée le jour de son baptême. Le corps est ensuite couché sur un petit lit en bambou, fabriqué pour la petite fille à sa naissance. Il lui servait de berceau en journée. La maman l'y couchait pour vaquer à ses tâches et occupations ménagères. Pour cette occasion, il est recouvert d'un drap blanc et installé dans la salle de séjour afin d'accueillir le corps de la petite défunte.

Un groupe de femmes de différentes confréries religieuses du quartier -Rosaire, Apostolat Mondial de Fatima, Alma Mater, Dames Apostoliques -disent ensemble la prière du chapelet, chantent des chants religieux catholiques :

-Bebege ma a Zamba wam, yene ane mafidi wa, me so wa do kad o, ma fidi wa bebela.

« Regarde-moi, Seigneur vois comment j'espère en toi, je suis venu te le dire, j'espère vraiment en toi ».

-Ma fidi Zamba wam o, to ai alu o, to ai amos, amu ma yem na a a, abe nye ngo akode da yi ma so, me ne dzam mbara dzie, Nti wam etam a wulu ai ma, ane ében dzam.

« J'espère en Dieu le Seigneur, la nuit comme le jour, parce que je sais que c'est de lui que me viendra la délivrance, de quoi aurais-je crainte, le Seigneur seul marche avec moi, il est mon appui ».

-bódógò tá má é à, bódógò á Ntì, yè m'àyì kàngà mà dzògò

« Relève-moi, je t'en prie, relève-moi, Seigneur, vais-je demeurer dans la chute ? »

-Mimbè mí yáábán ò, mimbè yá Pàràdis, Christus mon Zàmbá émen, azu nye non o.

« Que les portes s'ouvrent, les portes du Paradis, Que le Christ, le Fils de Dieu lui-même, vienne le chercher ».

Pour rompre le silence et garder un certain climat de recueillement, la famille fait jouer de la musique chrétienne en éwondo et en français sur le lecteur de CD.

« La mise en terre du corps » (*idè mmim*)

Les oncles paternels de la défunte ont creusé un trou contre le mur de la maison principale. Il mesure 1 m de profondeur et 50 cm de largeur. À l'intérieur du trou principal, une petite ouverture, « l'enfant de la tombe » (*mwān à sòh*) de 80 cm de largeur et 35 cm de hauteur

est aménagée. C'est dans cette petite tombe que sera placé le corps de la défunte. Notons que chez les Éton, généralement, les enfants de cet âge sont enterrés à gauche ou à droite de la porte de la cuisine, mais pour Cécile Dorcas ce n'est pas le cas faute de place puisque deux tombes y sont déjà. L'une est à sa sœur Nkouma Évelyne Marlyse et l'autre à son cousin.

Une fois la tombe creusée, le corps est inhumé en présence des membres de la famille présents et de quelques voisins. Cécile, la maman, est assise au bord de la petite fosse, le dos tourné à la tombe, les bras derrière le dos avec les mains ouvertes, regardant vers la cuisine. Un petit tronc de bananier est déposé dans ses mains par une de ses tantes maternelles, enveloppé dans une grande serviette blanche. Elles lui demandent de se pencher en arrière. Pendant quelques secondes, la dépouille est placée sur ce petit tronc de bananier, puis le fossoyeur récupère le corps, le descend dans la tombe et le dépose dans le *mwān à sòŋ*. La petite tombe est fermée par une petite tôle. Le trou est bouché par de la terre. En silence, ceux qui viennent d'assister à l'inhumation retournent à leur place dans la cour funéraire.

La mère gardera le tronc de bananier sous son lit pendant 9 jours. Le neuvième jour, elle se lèvera vers 5 heures et déposera délicatement ce petit tronc au fond du tas d'ordures ménagères. Le tronc du bananier représente l'enfant mort que la mère ramène à la maison. Le bananier est le symbole de la fécondité. Le tas d'ordures est censé produire de l'engrais nécessaire à la croissance des plantes. L'enfant mort et enterré reviendra par une nouvelle naissance dans le foyer de ses parents.

ndóŋ àwú

Le récit des circonstances du décès et de la vie du défunt se fait lorsque les participants arrivent à la concession familiale. Voici celui qui a été prononcé par Olinga Emmanuel, frère aîné de Guillaume, oncle paternel de la défunte au nom de la famille :

« Vous me demandez de vous parler de ce qui s'est passé au sujet de ma fillette décédée. Je n'ai pas de force pour vous raconter quoi que ce soit. Je sais que tous les enfants sont souvent malades. On les soigne soit à l'indigène, soit à l'hôpital. Pour ne pas tirer de long en large, ma fille souffrait de diarrhée, de vomissements et de douleurs dans le ventre. Hospitalisée pendant deux semaines à l'hôpital de Yemesoa, formation sanitaire privée tenue par un expatrié, elle suit un traitement qui s'avère inefficace, puisque deux jours après le retour, le mal reprend de plus belle. C'est ainsi que sa maman Nkoussa Awono Cécile prend la résolution d'emmener sa

filles chez une pédiatre traditionnelle réputée pour ses soins. Pour la pédiatre, la petite souffre du *pwàl*⁴², maladie mortelle qui sévit depuis un certain temps dans la contrée. Elle se manifeste par une diarrhée, des vomissements et surtout un mal de ventre très violent. La petite n'avait un peu de répit que lorsqu'elle allait faire les selles.

La guérisseuse compose un bainfait de feuilles d'herbes et d'écorces d'arbres approprié pour la guérison du mal. Elle lave elle-même la petite malade.

Deux jours plus tard, la petite devient toute jaune. C'est pourquoi ses parents l'amènent à l'hôpital de district d'Obalale 4 mai 2011. Des examens médicaux sont demandés par le médecin, à effectuer pour le lendemain, vendredi. Cependant, un traitement est prescrit et la maman doit continuer à donner les médicaments à la malade en attendant les résultats des examens médicaux le lundi. La mère rentre une fois de plus à la maison avec l'enfant dont l'état s'est dégradé considérablement. Les selles sont gluantes et sanguinolentes. Elle retourne chez la guérisseuse traditionnelle pour le lavage. Cette dernière constate que la petite est anémiée. Elle ira chercher des écorces de cacaoyer, les fait bouillir et macérer pendant une heure de temps, ce qui donne une décoction efficace pour la reconstitution sanguine. À peine Cécile a mis quelques cuillerées de cette décoction dans la bouche de sa fille que l'enfant a rendu l'âme vers 8 heures. «Elle n'avait rien avalé», m'a dit sa mère. Je pleure beaucoup ma fille. Elle nous était très attachée. Elle nous montrait des signes qu'elle allait devenir une grande femme. Si ce sont des hommes qui ont tué ma fillette, c'est leur affaire avec Dieu mais si c'est la volonté de Dieu, nous ne pouvons pas nous y opposer ».

« Le repas du deuil » (*bìdí bí áwú*)

Les coépouses de Cécile apprêtent le repas pour l'assistance : du poisson frit, de la banane-plantain cuite à la vapeur, du manioc, de la viande de bœuf à la sauce d'arachide. Ce repas est servi après l'enterrement. L'ambiance reste recueillie. Les participants au deuil évitent de parler à haute voix pour maintenir le climat de deuil. Le repas modeste servi sert à nourrir les membres de la famille et les personnes venues de loin. Les participants se contentent de ce

⁴² Le *pwàl* selon les dires de certaines femmes interrogées est une forme de « rougeole intestinale ». Le terme *pwàl* provient de la langue bamvele et a été introduit dans la langue éton ces dernières années.

qui leur est servi. Tel n'est pas le cas lorsqu'il s'agit d'un adulte où les participants sont exigeants par rapport à ce qui leur est servi.

Le lendemain très tôt arrive la belle famille d'Ekekam qui a voyagé toute la nuit, elle vient entendre le *ndóyàwú* (le récit de la mort). Notons que ce récit est bref à cause de l'âge de la petite. Il est redit par le chef de famille Olinga Emmanuel. Il se résume à la naissance, à la maladie et à la mort de Cécile Dorcas.

Un repas est servi par les coépouses de Cécile. Cette phase brève se termine avant 10 heures.

- Le lieu du décès et de la cérémonie selon la volonté de la défunte

De Zima à Nkolbisson, le lieu des cérémonies

La cérémonie funéraire décrite ci-dessous revêt une singularité particulière. Elle se déroule à Nkolbisson, dans l'arrondissement de Yaoundé 7^e du département de la Mefou et Afamba. Biloa Mvogo Elisabeth, la défunte, et son mari, Kouna Ayissi Boniface, sont Eton, originaires du département de la Lékié. Selon la coutume, la cérémonie funéraire et l'inhumation devraient avoir lieu dans le village de Zima près de Nkomasi, car, c'est le village de l'époux. Dans une moindre mesure, du moins acceptable, on aurait pu l'enterrer à Mgbabang, son village natal. Mais conformément à ses desiderata, elle sera inhumée au quartier IRAD-Nkolbisson, lieu où son fils aîné Mvogo Kouna Maurice projette de construire une maison. La défunte était tiraillée entre l'amour de son époux et ses relations très tendues avec sa belle-famille. Ses volontés plusieurs fois exprimées à ses proches étaient d'être inhumée dans un lieu neutre, son 3^e village, Nkolbisson.

Le quartier Nkolbisson est limitrophe du quartier Camp Sonel-Oyom Abang au Nord, du quartier Biyeme-Asi au Sud, des quartiers Oyom Abang et Melen à Est et du quartier dit « Usine des Eaux » à l'Ouest. Comme dans tous les quartiers des agglomérations du Cameroun, ses occupants constituent un métissage divers et varié. On rencontre majoritairement des Beti dont les Ewondo sont majoritaires et les Éton (venus du département voisin). En plus des Beti, on dénombre des Bulu, Fang, Ntumu, Basa, Bamiléké, etc. Au sein de la population de Nkolbisson, il y a un grand métissage des ethnies du Cameroun. On note également la présence de quelques Maliens, Sénégalais et Rwandais.

La structure sociale de la population de ce quartier permet de repérer des couches sociales de divers ordres : fonctionnaires et agents du secteur public, religieux, travailleurs des secteurs privés formel et informel exerçant soit au sein du quartier ou dans d'autres quartiers de la ville de Yaoundé, mais rarement hors de Yaoundé.

La vie de la défunte

La défunte Biloa Mvogo Elisabeth est née le 14 mai 1955 à Mbgabang des feus Mvogo Maurice et Ndomo Hélène. Elle est petite-fille des Essélé (*mō ngwān isélé*), clan de sa mère. Elle est fille unique de ses deux parents. L'on rapporte d'ailleurs qu'après la conception de Biloa, personne ne croyait que Ndomo Hélène pouvait avoir un enfant. Sa grossesse a été découverte pendant que ses proches lui demandaient d'aller se faire expier le mauvais sort qui était dans son ventre chez les guérisseurs et marabouts. Elle fit plutôt le choix d'aller à l'hôpital.

C'étaient sans doute les signes du symbole de la vie exceptionnelle que Biloa Mvogo Elisabeth devait mener auprès des siens et surtout au sein de la famille qu'elle sera appelée à fonder plus tard. Dès son très jeune âge, après le décès de ses parents, elle est confiée à ses oncles maternels, papa Etémé et Bijanga Etémé à Nkometou qui l'inscrivent au Collège catholique sainte Thérèse de Mvaa. D'une intelligence extraordinaire, elle est toujours première de sa classe. Au Brevet d'études du premier cycle (BEPC), elle est la majeure du centre d'examen d'Okola. Elle remporte de nombreux prix à divers concours de son niveau.

Bilola Mvogo est en plus d'une beauté exceptionnelle. L'on rapporte que l'ouverture des fêtes était conditionnée par son arrivée pendant les bals de jeunesse. Ses oncles maternels lui donnent le surnom de « fille du soleil ». Ces derniers s'opposent à sa relation avec Kouna Ayissi Boniface, fils d'Ayissi Eugène et de Bilola Régine avec qui elle a grandi à Nkomotou. Mais, elle décide malgré tout de s'unir à lui, à cause de son sens de la loyauté et de l'amour. De son union avec Kouna Ayissi Bonifacenaîtront trois enfants : Mvogo Kouna Maurice (homonyme du père de Bilola Elisabeth), Zobo Kouna Marie Laure (homonyme de la grand-mère de Kouna Boniface), Bilola Kouna Élisabeth Merveille appelée Mbombo ⁴³(homonyme de Bilola Elisabeth).

Ces trois enfants ont été tout au long de sa vie une source de bonheur, de joie de vivre, d'épanouissement conjugal, et même d'équilibre social. Elle a entretenu une telle complicité

⁴³ Dans plusieurs langues bantu, le terme mbombo signifie homonyme.

avec ses enfants que ceux-ci ne l'appelaient jamais maman mais plutôt : « grande sœur ». Au fil du temps, elle a su construire autour de ses enfants, un noyau relativement solide fondé sur des valeurs telles l'honnêteté, l'amour désintéressé et surtout l'assiduité à la prière.

De son vivant, elle a accepté d'héberger chez elle tous les enfants que son mari a eus avec d'autres femmes hors mariage, six enfants au total. En plus, l'on rapporte que, quelque temps avant sa mort, Kouna voulait lui imposer la présence d'une coépouse sous le même toit. Sans en faire un scandale, Elisabeth Biloa a accepté la situation avec courage et amour. Elle continuait malgré tout à aimer son époux. Sur le plan social, partager son époux avec une autre femme sous le même toit lorsqu'on est marié sous un régime monogamique est un grand déshonneur aux yeux des la famille et des proches. Soulignons tout de même que la polygamie n'est pas condamnée par tout le monde, même parmi les chrétiens.

Le récit de la maladie et des circonstances de la mort

En effet, Mema Elie (comme l'appelaient affectueusement ses proches) a commencé à se plaindre des courbatures le lundi, 6 jours avant son décès. Mais c'est le lendemain que sa première fille Marie Laure va réellement se rendre compte qu'elle ne se porte pas bien. Quand elle rentre accompagner son fils Raphaël à l'école, elle constate l'absence de sa mère au salon. Marie Laure va la trouver dans la chambre. Elle trouve que sa mère a uriné sur elle. Mama Elie promet tout de même de se lever, ce qu'elle fit en rassurant que ça devait aller. Seulement, après s'être lavée, elle s'écroule en s'habillant. Pendant ce temps, son mari arriva aussi. Marie Laure fit appeler une grande cousine utérine, pour qu'elle lui administre les premiers soins. Après cela, elle est conduite à l'hôpital de la Cité-verte, un quartier situé à l'Est du quartier Nkolbisson après Oyom Abang. Elle est affectée à une salle individuelle et directement placée sous perfusion. Dans la nuit, elle redit à Marie Laure qu'elle se sent vraiment malade et fatiguée. Le lendemain, sa fille Merveille vient remplacer Marie Laure à l'hôpital. Le diagnostic révèle qu'elle souffre d'une anémie sévère. L'on fait immédiatement appel aux donneurs de sang et une transfusion sanguine lui est faite.

Le jeudi matin, il est requis un examen radiologique pour Mema Élie. Cette dernière se lave elle-même avant d'aller se soumettre à cet examen qui révèle qu'elle a de l'eau dans les poumons. L'équipe médicale en conclut qu'elle devrait subir une opération chirurgicale. (En dépit de toutes ces complications, Mema Elie restait, avec ses filles, constante dans la prière, le chant religieux et la louange.) La prise en charge financière des soins administrés à Biloa

Mvogo Elisabeth était principalement assurée par son fils Mvogo Kouna Maurice alors en

déplacement à Douala. Mais il y a également eu des « aides-maladie »⁴⁴. Malgré ces contributions diverses qui assurent une prise en charge maximale à Mema Elie, les choses vont se compliquer très vite. Mema Elie entre normalement au bloc opératoire croyant avoir traversé la dernière étape avant sa guérison. Alors que l'opération s'est bien déroulée, le médecin déclare ne rien trouver dans le poumon de leur maman. Les deux filles sont perplexes et ne savent plus à quel saint se vouer. Quand elle se remet de l'anesthésie et apprend cet état des choses, elle est prise de panique. Elle se met à crier et exige sa sortie de la salle. Cette situation crée une panique générale. Les médecins et infirmiers accourent. La malade convulse, « lance les yeux en l'air » (*à gbà mīs á↓dób*) et entre dans le coma. Biloa rend ainsi l'âme à l'hôpital de la Cité verte le vendredi 2 décembre 2012 à 14 heures. Le corps est immédiatement conduit à la morgue de l'hôpital du Centre Hospitalier Universitaire de Yaoundé situé au quartier Melen à quelques 3 km de l'hôpital de la Cité verte. Le responsable de la morgue remet à la famille une liste d'effets à déposer la veille de la levée de corps, en même temps qu'il faudra s'acquitter des frais de morgue qui s'élèvent à 7 000 F CFA par nuit.

Un décès sous grande tension

Dès l'annonce du décès, les proches et connaissances s'informent sur le programme de ses funérailles. Son mari interrogé affirme que son épouse sera enterrée à Yaoundé. Aussitôt, il se crée un climat de tension entre les deux belles-familles. Biloa Elisabeth n'a pas souhaité être enterrée ni dans son village, ni dans le village de son mari Boniface Kouna Ayissi. Pourtant chez les Eton, on a coutume de dire : « la feuille d'un arbre ne pourrit jamais en haut » (*kà ì dàm yā tē bō á↓ dōp*). Elle finit toujours par tomber au sol où son existence doit s'achever ». En d'autres termes, lorsqu'une personne meurt, on doit toujours l'enterrer dans son village. Pour une femme mariée, le village de son mari devient automatiquement son village. Par conséquent, c'est dans ce dernier village que la défunte doit donc être enterrée. Or, Kouna et ses enfants ayant décidé de respecter les dernières volontés de leur femme et mère, celle-ci va être enterrée à Yaoundé. Aux yeux des familles du village c'est très grave.

Les jours qui suivent donc le décès de Mema Elie sont marqués par de nombreuses tensions. Pour la famille d'origine de celle-ci, les Mbog Mbaha Ntsadu lignage Indo ont rejeté à la fois leur fille de son vivant ainsi que son corps. Pour eux, s'il manque du terrain dans le

⁴⁴ Expression utilisée dans le jargon associatif camerounais pour désigner l'assistance financière que les membres d'une association apportent à un membre malade.

clan Indo pour qu'Élisabeth puisse être inhumée dans la dignité, ils sont prêts à récupérer son corps. Dans le cas où elle est inhumée à Yaoundé, les ancêtres des lieux ne la reconnaîtront pas. Le dimanche suivant le décès d'Élisabeth, la famille de Mema Elie de Mbgabang envoie une délégation auprès de Kouna Ayissi Boniface pour lui demander pourquoi elle a détesté Biloa jusqu'à sa mort ? « Était-il obligé de venir la chercher et de l'abandonner un jour en route comme ça ? » C'est malgré tout en vain que cette délégation retournera, car le mari de Biloa ne changera pas sa décision. C'est plutôt par amour pour sa femme qu'il a accepté de respecter ses dernières volontés. Il est prêt à assumer toutes les conséquences de son acte.

De l'autre côté, la famille de Kouna Ayissi trouve que c'est inacceptable. Pourquoi Kouna accepte-t-il de venir enterrer ses gens à Yaoundé alors que le terrain abonde au village ? Est-ce ainsi qu'il faut montrer à tout le monde qu'on ne respecte pas la tradition ? Et si c'est par peur des sorciers qu'il ne veut pas la faire enterrer au village, oublie-t-il alors que « l'animal à queue n'échappe point à un piège » (*tít ì ñkǒ yǎ ǎtá véł óǎlám*). En d'autres termes, si Kouna et sa famille refusent de venir enterrer leur femme et mère au village, parce qu'ils fuient la sorcellerie, ils devraient savoir que le fait qu'ils soient nombreux, les sorciers peuvent les atteindre s'ils le désirent.

Les préparatifs de l'enterrement de Biloa Elisabeth se déroulent sur fond de tension. Malgré tout, le fils de la défunte Mvogo Kouna Maurice, et ses sœurs sont sereins. Ils sont décidés à enterrer leur mère dans la dignité. La propreté est faite dans la concession et les neveux de la défunte ramènent du bois du village. La tombe a été creusée à trois kilomètres du lieu du deuil, dans la future concession de Mvogo Kouna Maurice.

La levée de corps

La levée de corps a lieu une semaine exactement après le décès de Mema Elie. La veille de ce jour, Mvogo Kouna Maurice accompagné de Zobo Kouna Marie Laure se rendent à la morgue où sont déposés les effets composés de trois bières de marque Beaufort ordinaire pour la décongélation du corps, deux serviettes blanches, deux paires de gant, des habits et chaussettes permettant d'habiller la défunte. Le corps est apprêté par le personnel de la morgue.

La levée de corps prévue à 14 heures n'a finalement eu lieu qu'aux environs de 15 heures à cause d'autres cérémonies qui avaient la priorité. Le corps de la défunte est installé sur un escabeau dans une salle où une brève prière est dite pendant que de nombreux compatissants défilent pour regarder une dernière fois le visage de la défunte. Après cela, un cortège composé
198 d'une vingtaine de voitures et de quelques motos est constitué en direction du quartier

Oyomabang où avait précédemment résidé la famille Kouna avant de s'installer à Nkolbisson. Après de brefs moments d'adieux dans ce quartier, le cortège se dirige immédiatement vers la chapelle catholique de Nkolbisson. La messe est célébrée par le curé de la paroisse et animée par la chorale ewondo de ladite paroisse. Après la messe, le cortège- renforcé depuis l'ancien quartier par de nombreuses motos- s'ébranle en direction de la maison familiale. À l'arrivée, les pleurs éclatent de toutes parts. Une fois le cercueil installé dans la maison, deux tantes de la défunte s'installent au chevet du corps de celle-ci. Les groupes de prière se succèdent au salon de Monsieur Kouna Boniface pour entourer et veiller sur le corps.

La veillée funéraire

Toutes les cérémonies relatives aux funérailles se préparent dès la mise à la morgue du corps, pendant les différentes réunions préparatoires. Le nécessaire pour cette longue et exceptionnelle nuit est acheté la veille : des petits pains, du lait en poudre, du sucre, du café, de la margarine pour tartiner, des gobelets en plastique (non cassables) réutilisables ainsi que des gobelets jetables en plastique. Une grande marmite est apprêtée pour bouillir de l'eau pour le café.

Au fur et à mesure que les familles arrivent au lieu du deuil, elles sont installées dans les différentes tentes qui ont été louées pour la circonstance, des affiches ont été préalablement fixées sur celles-ci pour permettre à chaque famille, aux amis, aux villageois de retrouver facilement les places qui leur ont été réservées. La messe est célébrée à 19 h par le curé de la paroisse de Nkolbisson. Elle est animée par la chorale paroissiale. Les chants sont accompagnés par un orchestre de xylophones d'église.

La messe achevée, la chorale enchaîne avec un temps d'animation, alternant chants religieux et chants traditionnels. Un grand tambour de bois est placé au milieu de la cour pour jouer l'*ikùdàwú* à minuit. Le conciliabule nocturne n'aura pas lieu par décision du chef de famille.

Un autre incident marque négativement cette cérémonie. Avant minuit, alors qu'un froid épais balaie le lieu du deuil, une femme de la famille du mari de la défunte voulait justement se mettre à l'abri de ce froid. C'est alors qu'elle va retirer un morceau de bois d'un feu autour duquel les neveux de Biloa se réchauffaient. Tout de suite, elle est interpellée et sommée de remettre ledit morceau de bois à sa place. Elle refuse et un des neveux se rappelant dit-il, de la souffrance qu'il avait endurée pour apporter ce bois en ville, trouve ce énième affront impardonnable. Il bondit sur cette sœur de Kouna Boniface. Les frères de la femme,

attaquée entrent à leur tour dans la bagarre. En effet, si la famille de Biloa s'est résolue et a finalement admis qu'il était préférable que leur fille et sœur soit enterrée dans un lieu neutre au lieu d'avoir à subir la haine de ces « vampires des *Indo* » au quotidien. Pourtant elle est sensée reposer pour l'éternité dans la concession de son époux. La famille de Kouna Ayissi, très remontée, était prête à en découdre avec celle de Biloa, y compris jusqu'aux empoignades physiques.

L'*ikid awú* est joué et l'orchestre de tambour de bois exécute l'*isáni* à la suite. De la boisson est servie aux participants. Après s'être restaurée, la chorale reprend l'animation de la veillée en alternant avec de la musique enregistrée. Des boissons chaudes et du pain sont servis plus tard. L'assistance est estimée à environ 430 personnes. Le reste de la nuit se passe sans incident.

Le jour de la cérémonie publique

Vers 9 heures débute la cérémonie appelée traditionnelle par l'*isáni*. Les joueurs de *minikú* exigent 10 litres de vin de palme, 6 litres de vin rouge, un paquet de sachets de whisky appelé communément *kitoko* pour leur rémunération. Le tout leur sera remis par le chef de famille.

La belle-famille (*bàcì á ngwàn*) ouvre la cérémonie après avoir reçu 1 chèvre, 1 palette de vin rouge, 20 litres de vin de palme, un casier de bières et un gros régime de plantain. Aux environs de 11 h commence le *mmóló awú*, leur porte-parole, Bikélé Ntsa, après la formule d'usage s'est adressé à Kouna Boniface en ces termes :

« Koun (diminutif de Kouna en éton), « Moi je ne parle pas le français, mais l'Eton. Même si tu ne comprends pas, on va t'expliquer ce que je dis⁴⁵ » (*mà, màhà tã kóló pùlàsí, mà mà tã kóló i↓tón, tã wàhá nji wóg àná ídám mèè kóló, mà nji, tã wàhá wóg, bèè wò mà timèzàná*).

« Je voulais seulement te dire que tu as accouché de l'intestin » (*mà bã bãh ná mà kãd wò nã, ò wó nã*). En d'autres termes, « Je voulais seulement te dire que tu as exagéré ».

À la suite, deux membres de la famille de la défunte se succèdent devant l'assemblée pour se livrer au même exercice. Tous ne font que fustiger la relation tumultueuse que Monsieur Kouna a entretenue avec leur fille pendant des années de souffrances.

⁴⁵ Il considère Kouna comme un citadin qui ne comprend pas la langue et les coutumes des Eton.

Et puis, c'est autour de la famille Indo par son porte-parole.

Le premier se lève, reprend la même idée que les précédents orateurs et conclut : « Koun, me voici en train de rentrer avec la honte comme un chien. Si tu es un poulet, tu quittes la brousse pour rejoindre le village, si tu es la perdrix, tu restes en brousse » (*Koun, mà mà tá sòb èè òswán nó ná mbí, ngá ò nà kú, ó pám á á↓tán, ngá ò nà òkpàlí, ó káná á épàn*). Cet adage est adressé à une personne qui ne change pas de comportement malgré les conseils qui lui sont prodigués. Il oppose deux ovins, la poule qui est domestique et la perdrix sauvage. L'on invite un individu à écouter les conseils et à vivre selon les règles sociales.

Pour finir, un ancien voisin de la famille à Douala prend la parole en français en ces termes :

« Cher Kouna, j'ai entendu, je suis venu, j'ai vu, j'irai raconter. Les gens t'accusent aujourd'hui, mais nous qui sommes venus de Douala, on a vu comment tu as aimé ta femme. Malgré les disputes, vous êtes restés unis. Si vous deviez vous séparer, vous l'auriez fait à Douala. Moi, tout ce que je veux, c'est que tu me racontes les circonstances du décès d'Élisabeth pour que j'aie aussi raconter à ceux qui sont restés à Douala ».

Après les cérémonies du *mmóló áwú*, la messe a été célébrée par un prêtre selon le rite catholique romain. Quelques membres de la chorale sont en place mais il n'y a pas de xylophone, car les xylophonistes ne se sont pas relevés de la fatigue de la veillée.

Le récit de la vie et des circonstances du décès (*ndóy àwú*)

Avant le récit, Kouna Boniface tient à répondre à toutes les questions qui lui ont été posées par les différents intervenants. Il se défend principalement en disant : « J'ai aimé ma femme et je rêvais de fonder une grande famille. Ma femme ne m'ayant fait que trois enfants, avec son consentement, j'ai pu agrandir la famille. Kouna Boniface va relater la vie et les circonstances de la mort de sa femme. Il en conclut que sa femme ira droit au ciel pour aller réserver les places à ses enfants et à son époux ». Pendant qu'il s'exprimait, son discours était couvert par des murmures de désapprobation. Une personne s'exclama dans la foule en disant à haute voix : « Kouna, tu ne dis absolument rien ».

Après, le *ndóy àwú*, la chorale et quelques membres de la famille empruntent un pick-up pour le lieu de l'enterrement dans la stricte intimité familiale. Au retour de l'enterrement, les uns et les autres se séparent après avoir partagé une collation.

- Le cas d'un membre d'un groupe évangéliste

Nkol Edouma II, le lieu des cérémonies

Les cérémonies funéraires d'Ayissi Onana Louis de Gonzague se déroulent à Nkol-Edouma, village situé à 40 km de Yaoundé et à 3 km d'Obala. Sur le plan social les habitants sont des Eton, en majorité du clan Mbog Kaniplus précisément des Mbog-Etogo, mais on y trouve aussi des Tom, des Mbog Namnye et des Benye Mbassa.

Comme partout dans la Région du Centre, le petit commerce y est aussi développé, le carrefour Ombolo Bingana tenant lieu de place du marché non seulement pour les habitants du village mais aussi pour ceux des villages environnants qui, au lieu d'aller vendre leurs produits à Obala ou à Yaoundé, les écoulent sur place grâce aux revendeuses « buyam sellam ».

Sur le plan religieux, le catholicisme est la religion la plus répandue, mais on y trouve aussi quelques témoins de Jéhovah. Récemment, une Église évangéliste « *Yesus kpim* » s'est installée dans le village dirigée par Dima Jean, fils du village. Il partit du village afin de poursuivre ses études secondaires à Yaoundé. Il reviendra au village comme Pasteur de cette Église dite du réveil. Le défunt Ayissi Onana Louis de Gonzague dit De Gong, catholique pratiquant durant sa jeunesse, vers la fin de sa vie, était membre de cette Église.

La diffusion de la nouvelle du décès

Cette nuit là, tous ceux qui étaient joignables par téléphone sont mis au courant du décès d'Ayissi Onana Louis De Gonzague. Les neveux, enfants de la sœur d'Obala, à leur tour, transmettront la nouvelle à leurs mères Mbala Cécile, Ngoni Simone, Manga Agnès, Mbia Laurentia.

Le lendemain, Ekani Ayissiest envoyé chez les oncles maternels à Zoatoubsi informer ces derniers du décès de leur neveu. À Nkol-Edouma, les fils et filles d'Ayissi Onana envoient des émissaires dans leurs belles familles, Charlotte à Zoatoubsi II, Nké à Minkama, Tout-Passe à Mbog Namenye. Onana Essele, neveu du défunt, se rend à Yaoundé, informer son père, le frère aîné de De Gonzague. Les enfants de Essélé Joseph rencontrés à Yaoundé de s'exclamer : « Ayissi Onana hum... si on lui avait dit qu'il allait mourir avant papa, il n'allait pas le croire ; la foi en Dieu a triomphé de la sorcellerie, de la méchanceté. Il a tout le temps mis notre maman mal à l'aise. Papa son frère aîné pour éviter des problèmes avec son frère cadet ne lui a jamais fait de reproche. Pourtant, il a occupé une partie de notre terrain, abattu nos manguiers et notre citronnier pour s'accaparer d'une parcelle de notre terrain. Pendant qu'il était au Gabon, les

voisins du clan Mbog Kani ont arraché son terrain. Où va-t-il donc, laissant tout ce terrain ? Tout de même, « que la terre de nos ancêtres lui soit légère ».

Le transfert du corps à la morgue et les préparatifs des cérémonies

Ainsi vers 22 heures, Tout-Passe va louer une voiture de tourisme de marque chez un voisin non loin du Carrefour Ombolo Bingana. Les sièges de celles-ci seront pliés et la dépouille déposée dans l'espace ainsi créé. Il est accompagné d'Ekani et de OnanaEssélé. Arrivé à la morgue, Tout-Passe s'acquitte des frais demandés auprès de M. Ndongo le morguier. Ce dernier leur remet une liste des effets à déposer à la morgue un ou deux jours avant la levée de corps. Sur cette liste on lit : « caution : 10 000 F ; à acheter : 1 paire de gants, 2 serviettes de bain, 1 bouteille de crésyl ; 5 bouteilles de bière (Beaufort), 1 caleçon, 1 paire de chaussettes, un complet veste et pantalon, une chemise. Rendez-vous est pris pour vendredi, 28 août à 14 heures ».

Des échos du village après l'annonce du décès

Les Ehton ont coutume de dire que c'est dans les bars, les gargotes, les rencontres dans les rivières, les marchés et les sorties d'église qu'on entend le vrai *ndóh àwú*, la version non arrangée, embellie de la famille. Le texte qui suit relate les faits tels qu'ils circulent dans le village et la contrée.

Selon les informations recueillies dans le village, il se disait au village que De Gong jouait la comédie avec la maladie et la mort. Durant des années, il se faisait de temps en temps passer pour malade. Peut-être l'était-il effectivement, mais pas au point de se déplacer à l'aide d'une canne ou assis sur un petit tabouret en bois. D'ailleurs quelques jours après, il se relevait et arpenta allègrement la route du village. Lorsqu'il est tombé gravement malade, personne n'a pris la nouvelle de sa maladie au sérieux. Les villageois se disaient habitués à son cinéma.

En ce début du mois d'août 2009, une fois de plus, la nouvelle s'est répandue au village, « De Gong est gravement malade, cette fois-ci, il ne pourra plus se relever ». Certaines personnes informées répondaient : « Est-ce que les sorciers meurent aussi ? » Ou encore s'exclamaient : « Qui ? De Gong, mourir ? C'est de la blague » !

Sa bru Francine et son fils Onana David communément appelé « Tout-passe », seront pratiquement les seules personnes à lui administrer des soins pendant toute sa maladie. Trois autres enfants, Charlotte, Nké, Ekani Ayissi, ne se sont presque pas rendus au chevet de leur

père. L'ainé, Onana Ayissi Roger, envoyait de l'argent au village pour les soins de son père et était informé de l'évolution de la maladie par téléphone. En réalité personne n'avait le courage d'aller rendre visite au malade de peur qu'il ne vous fasse passer de vie à trépas à sa place⁴⁶. Il était considéré comme un grand sorcier.

Le 18 août 2009 vers 20 heures, De Gong décède seul dans sa chambre, son fils Tout-passe ordonne à sa femme de se taire, le temps pour lui d'aller chercher sa mère Ngono Marie Thérèse, divorcée de leur père. Son mari à peine sorti, Francine abandonne la dépouille et va toquer à la porte de sa sœur, Mme Onana Alphonsine : « Mema Alphon, Mema Alphon, ouvre-moi la porte », Mme Onana Alphonsine ouvre la porte et Francine enchaîne « Ayissi Onana est mort, Marie Thérèse est chez son amant, son fils est parti à sa recherche. Tout-passe m'a dit de ne pas crier, je suis vite venue t'annoncer la mauvaise nouvelle. Tu viendras lorsque je vais lancer le premier cri. Il ne faut pas que Tout-passe sache que j'étais ici ». Francine rentre donc à la maison attendre son mari et comme convenu, dès le retour de son mari elle se met à pleurer « é é é é é Papa Ayissi, Mamman Alphonsine, Papa Ayissi est mort, ékié ! Papa Ayissi, avec qui me laisses-tu ? » (*é é é é é pàpà Ayissi, mà mà Alphon pàpà Ayissi á↓wú, ékié é é pàpà Ayissi ò tá má líg èè zà*). Aussitôt, Alphonsine accourt et se met aussi à crier sans verser les larmes. 15 mn plus tard, son frère cadet Onana Hubert, sa femme, son fils et sa bru se retrouvent autour du corps. Tous ceux qui arrivent se tiennent au seuil de la porte de la chambre de De Gong sans oser y entrer, craignant peut-être qu'il ne se réveille.

Hubert s'adresse à Tout Passe : « Il est mort à quelle heure ? »

Tout-Passe : « Il y a 5 mn »,

Hubert : « As-tu appelé Onana Ayissi Roger » ?

Tout-Passe : « Oui, il a dit qu'on emmène le corps à la morgue de l'hôpital de district d'Obala ».

Pendant que le corps est à la morgue, chez les voisins du clan Mbokaniet même au sein du clan Tom, les commentaires vont de bon train. Il se dit que Marie Thérèse et ses filles ont abandonné leur mari et père pendant sa maladie, craignant la sorcellerie. Dès l'annonce de son décès, elles auraient été les premières à diffuser la nouvelle attendant des aides des associations

⁴⁶ Il existe la croyance chez les Eton selon laquelle un individu malade peut se substituer à un autre bien portant. Se substituer à une personne se dit à pwàs.

dont elles sont membres. Et certains villageois de s'écrier : « Donc Ayissi Onana avait des enfants ? Hum ! Où-étaient-elles pendant la maladie de leur père ? »

La cérémonie de levée de corps

Le corps de Ayissi Onana Louis de Gonzague est levé le vendredi 28 août à 14 h. Le nécessaire pour la morgue a été déposé la veille par Tout-Passe aux services de la morgue. Quelques représentants de l'église sont présents lors de la cérémonie de levée de corps, ainsi que des membres de la famille.

La cérémonie est sobre et rapide. Il n'y aura pas d'office religieux. Le corps est déposé dans le cercueil et le cercueil porté dans la voiture, un pick-up. Le cortège est constitué de cinq motos et deux autres voitures louées pour effectuer des courses durant les cérémonies. Le petit cortège se dirige vers le village et s'immobilise sur la cour. Tout-Passe, Ekani Ayissi et les autres portent le cercueil et le posent sur les chaises alignées comme support.

La veillée funéraire

Des délégations de deuilés sont installées sous les auvents au fur et à mesure de leur arrivée à la concession funéraire. Le tambour de bois qui servira à l'*ikid awú* à minuit est pris à côté chez Essélé Joseph, frère aîné du défunt. Vers 19 h, à l'étonnement de tout le village, l'animation de la veillée se fait par les membres de l'église évangéliste alors qu'au sein du clan Tom de Nkol-Edouma se trouvent deux prêtres catholiques. Onana Ayissi Roger, après concertation avec ses frères prêtres, décide que l'animation de la nuit se fera par les membres de *Yesus kpim* dont son père faisait partie. Un office catholique sera dit le jour de l'enterrement par ses frères prêtres. N'étant pas au courant de cet arrangement, certains participants avertis se demandaient si les officiants avaient reçu toutes les autorisations de célébrer requises. On entendait aussi des phrases telles que : « Regardez ce qui se passe chez les Tom, un désordre pareil dans une famille où il ya deux religieux. Ayissi de Gong a occasionné ce désordre dès son vivant ; savez-vous qu'il recommandait des livres de magie de l'Europe et qu'il possédait un serpent comme totem ? Il avait accroché aux murs de son salon des icônes de serpents. L'abbé Emile Nkoa, alors curé de la paroisse sainte Anne d'Efok, lui a demandé de se débarrasser de ces icônes, serpent et enfants ne faisant pas bon ménage ».

Le culte

Vers 20 h 30, un pasteur de *Yesus kpim*, est venu d'Obala présider un culte en trois articulations. Dans la première, il aloué les qualités du défunt en ces termes : « Ayissi Louis de Gonzague était un membre influent, actif de notre église, nous sommes venus lui dire adieu et l'enterrer selon ses dernières volontés ». Ensuite, il a lu un texte biblique qu'il a commenté. Pendant son commentaire, ses fidèles applaudissaient et criaient « Amen ! » Le pasteur a procédé à la prière des fidèles où chacun devait « parler en langue ». Chaque fidèle, les yeux fermés ou ouverts, les bras levés au ciel ou les mains ouvertes, adressait à Jésus une prière qui selon lui lui était inspirée par l'Esprit Saint. Les interventions se chevauchaient. Les paroles de ces prières étaient presque incompréhensibles. Il n'y avait pas d'ordre dans les interventions. Les émissions vocales faites donnaient un brouhaha constitué de sonorités sourdes, aiguës et d'intensité variables. L'office s'est terminé par un temps de louange. Elle s'est faite par de chants chrétiens en français accompagnés de hochets et de trois tambours dans une grande intensité sonore.

« L'annonce tambourinée du décès » (*ikúd àwú*)

À minuit, Onomo Elouna, le tambourinaire s'apprête à jouer l'annonce neuf fois. Après la troisième fois, Ngono Simone appelée *mámá* Simunia, la sœur cadette du défunt, la dernière née d'Ekani Marie se met à pleurer : « *é é épàpá, ékié pàpá*. Onana Melono, est-ce que tu vois ce qui se passe ici ? De ton vivant, est-ce qu'on pouvait voir ceci ? » Sortant de la maison, elle se tient au couloir formé par la maison d'Onana Ayissi Roger et celle de son père Ayissi Onana Louis de Gonzague pleurant ainsi pendant près de 5 mn. Une des ses nièces lui dit : « *Mema Simunia*, cesse de pleurer, pense à toi-même. Tu sais que tu es aussi malade. Tu risques d'être victime d'un AVC. L'hypertension artérielle est votre maladie héréditaire et nous n'avons pas la force d'enterrer deux personnes en même temps ».

La boisson prévue après l'*ikúd àwú* (de la bière, de la limonade, du vin rouge) est partagée selon les lignages, les familles ou les groupes présents. Il n'y aura pas de conciliabule de nuit (*isògò álú*), ni celui du jour (*isògò á↓mós*) pendant ces cérémonies. Le défunt avant sa mort avait souhaité qu'il n'y ait ni conciliabule, ni *isáni*. Selon les dires du pasteur de son église et des membres de sa communauté, le défunt ne voulait pas avoir tous ces rites païens à ses obsèques. Le fils Onana Ayissi Roger accorde un peu de place à l'Église de son père pour respecter au minimum ses dernières volontés.

Tout de suite après, du « café⁴⁷ » dans des gobelets en plastique et du pain tartiné à la margarine sont servis par les 2 belles filles d'Ayissi Onana : Francine et Mme Ekani Ayissi. L'animation par les membres de *Yesus kpim* reprend vers 3 heures du matin avec des chants tels que « Jusqu'au dernier jour », « Prends-moi », « Jésus m'a sauvé ». Les chants sont en français, dansés et exécutés par une quinzaine de chrétiens de l'église. Ils sont accompagnés de hochets, d'un tambour à membrane et de trois tambours de bois. Ils jouent de leurs instruments, chantent, dansent et crient avec force. À la fin de chaque morceau, ils crient fort plusieurs fois : « Amen ! »

Vers 4 h 30, Essélé Mballa, fils de Mballa Cécile, la sœur aînée de De Gong, en état d'ébriété, crée un incident. Pendant que les chrétiens de l'église exécutent leurs chants, il se lève et leur dit : « Je vous demande de porter vos instruments de musique et de partir. Je vous donne 5 minutes, sinon vous allez voir. Toi Dima Jean, tu as trompé mon oncle qui m'a appris à laver et à repasser les habits. C'est chez lui que nous nous réfugions lorsque nous étions en manque d'affection paternelle. Vous lui devez une somme de 75 000 F. Vous n'êtes que des escrocs ». Ne sachant pas qu'il est violent, certains membres de l'église refusent d'exécuter l'ordre donné. Cinq minutes après, Essélé porte un à un les tambours appartenant à l'Église et les jette de l'autre côté de la chaussée. De plus en plus menaçant et criant fort, il traîne ceux qui tentent de résister jusqu'à la route. Cet état de tension va durer jusqu'au matin. Les participants présents lançaient des paroles de réprobation : « Non, ne les brutalise pas ! » Mais personne en réalité ne voulait empêcher Essélé de les chasser. La grande majorité approuvait son geste. Tout en quittant définitivement les lieux, les membres de *Yesus kpim* rappelaient ces paroles de Jésus de l'Évangile de Matthieu au chapitre 5 : « Heureux êtes-vous si l'on vous insulte, si l'on vous persécute et si l'on dit faussement toute sorte de mal contre vous, à cause de moi. Réjouissez-vous, soyez dans l'allégresse, car votre récompense sera grande dans les cieux ! »

« L'ouverture des cérémonies publiques » (*iyáhi àwú*) et interpellation de la famille sur les causes du décès (*mmóló áwú*)

Vers 11 h, débute l'ouverture de la cérémonie publique par le représentant des oncles maternels du village de Zoatubsi. S'adressant au chef de famille Essélé Ekani, il lui dit :

« Essélé Ekani, nous sommes ici parce que nous avons perdu notre neveu Ayissi Onana Louis de Gonzague. Nous sommes surpris par le désordre qui règne ici. Votre feu père Onana

⁴⁷ Du « café » renvoie aussi au chocolat chaud.

Melono, fut un homme respectable et respecté dans toute la contrée. De son vivant, nul ne pouvait lever son petit doigt pour agir comme nous voyons aujourd'hui. Je comprends que le défunt a décidé de changer de religion et que la cohabitation entre deux religions est difficile au sein de la même famille. Mais ce n'est pas une raison pour nous laisser tout ce vacarme continuer sans y mettre fin. Nous savons que nous avons deux petits-fils qui sont des religieux et que la suite des cérémonies se fera dans la dignité et le calme. Ceci étant, dis-nous la maladie qui a emporté De Gonzague et dans quelle formation sanitaire vous l'avez amené pour ses soins. Envoie un enfant prendre ces 1000 F pour dire la messe à la mémoire du défunt. Ce que tu me diras pendant le *ndón awú*, j'irai le répéter à ceux qui sont restés au village ».

Suivant la même démarche, d'autres personnes vont prendre la parole. Dans l'assistance, on murmura : « Le deuil de Gong ressemble au deuil d'un enfant. L'*isáni* devrait en ce moment résonner ici, malgré la tristesse. Cela nous aurait réchauffé le cœur ».

Vers 13 h, un des prêtres de la famille bénit le cercueil qui est ensuite sorti de la maison et déposé dans la cour. Le pasteur évangéliste va se rapprocher du cercueil en demandant de célébrer un office. Des filles Tom, dépitées par la présence et les agissements du pasteur Dima Jean lui lancent ces propos : « Les Mbog Kani n'ont rien à faire ici chez les Tom. Voilà votre place là-bas (pointant du doigt la place réservée aux Mbog Kani). Rejoins-les tiens. Pasteur, pasteur quel pasteur ? Tu as étudié dans quelle faculté de théologie ? Tu peux déguerpir. Notre heure est arrivée. Nous allons enterrer notre oncle comme un bon chrétien catholique. Vu son âge avancé, il n'était plus très lucide. D'ailleurs vous lui devez une somme de 75 000 F. Remettez-nous cet argent, bande d'escrocs ». Malgré ces propos Dima Jean ne bouge guère de là où il était assis à côté des oncles maternels.

L'office catholique

À 14 h commence l'office religieux présidé par l'abbé Daniel. La messe n'est pas dite parce qu'une autorisation n'a pas été prise auprès du curé de la paroisse sainte Anne d'Efok. Ce sera une liturgie de la parole en trois points : une introduction par l'officiant, une lecture d'un texte biblique suivie d'un commentaire et d'une prière universelle. Quelques personnes vont se constituer en chorale de circonstance pour exécuter trois chants chrétiens en langue éwondo : « Regarde-moi mon Dieu, vois comment j'espère en toi » (*bàbàgà mǎ Zámá wám, yéná ñ mà fidi wà*), « Prends-le comme un serviteur » (*nón jé ééé, á ndá jò àñ mbòésié*), « Que les portes s'ouvrent » (*mimbè mí yáábán ò*). Le pasteur Jean Dima s'est calmé, sentant les

choses lui échapper définitivement, car il disait à qui voulait l'entendre qu'il connaissait les dernières volontés de son fidèle.

Le ndóy àwú

Onana Ayissi Roger se lève, prend la canne que lui tend son oncle, se place à côté du cercueil de son père dont on a ouvert le couvercle et qui laisse apparaître juste la face et dit : « Père, je te demande pardon si je n'ai pas respecté tes dernières volontés. Je sais que tu as demandé que ta nouvelle famille spirituelle t'enterre mais d'autres raisons m'ont poussé à agir autrement ». Puis s'adressant aux oncles maternels et à tous les participants, il leur raconte la vie et les circonstances du décès du défunt.

Ayissi Onana Louis de Gonzague est le troisième garçon issu du ventre de sa mère Ekani Marie, mais le quatrième garçon de son père Onana Melono Pierre. Né le 14 avril 1931 d'un père planteur et d'une mère cultivatrice à Nkol Edouma, très tôt il attrapa le pian qui l'empêcha d'aller à l'école comme les enfants de son âge. Pendant sa jeunesse il tomba amoureux de la dulcinée Belomo Mbia Marianne fille de Mbia Nogo Luc et de Kapene Anne. Pour préparer leur mariage religieux mademoiselle Belomo fut admise à une sorte d'internat qu'on appelait « siksa » à la mission catholique d'Obala où quelques mois plus tard ils célébrèrent leur mariage religieux. Qu'est ce que De Gong « comme nous l'appelions affectueusement » allait faire dans sa vie. Il n'avait pas été à l'école des Blancs, il ne savait donc ni lire ni écrire.

De Gong après avoir construit une maison pour sa femme et ses enfants, en ce moment là, le couple avait deux garçons, Tsanga Ayissi Zéphyrin et Onana Ayissi Roger. De Gong décida d'aller affronter les dures réalités de la vie. Il partit rien qu'avec sa volonté comme sa seule arme.

Il commença chez l'adjoint au Préfet à Obala (pour la petite histoire Obala était encore le chef-lieu du département de la Lékié). Comme « wash man » il lavait et repassait les habits de la famille de l'adjoint au Préfet. De Gong se rendit compte qu'il pouvait avoir un salaire mensuel sans savoir ni écrire ni lire. Il décida d'aller plus loin, et c'est à Yaoundé que ses pieds le conduisirent. Une fois à Yaoundé, il se mit à la recherche du travail. Il trouva un poste de vendeur dans une société qui s'appelait Rivoli qui vendait des chaussures et des vêtements. La société appartenait à un expatrié.

Papa avait soif de découvrir d'autres horizons. Il décida alors de quitter Yaoundé et d'aller à Douala, relever cet autre défi. Il avait appris à parler français, mais sans écrire, qu'est ce qu'il allait bien faire à Douala, ville où on ne parle que le pidgin ?

En 1968, De Gong « atterrit » à Douala et aussitôt il se mit à apprendre le pidgin qu'il maîtrisa en quelques mois. « Pour mieux comprendre mes propos, je suis à Douala depuis 1984 et je n'ai jamais réussi à parler correctement le pidgin ». Papa l'a parlé en très peu de temps comme si sa vie en dépendait.

Connaître le pidgin, c'était un atout en ce moment là pour trouver du travail mais cela ne suffisait pas. Il fallait avoir appris un métier, ce que papa n'avait pas fait. Loin de jeter l'éponge papa se mit à marcher et à chercher ce qu'il pouvait bien faire dans cette autre « ville cruelle ». Un jour, se trouvant devant un chantier où on embauchait des charpentiers, papa se mit à observer attentivement ceux qu'on embauchait et ceux qui étaient refusés. Il rentra à la maison acheta une scie, un mètre, en une seule nuit, papa sut lire le mètre et maîtriser comment utiliser la scie égoïne.

Le lendemain, De Gong était à l'entrée du chantier. Le chef de chantier demanda s'il y a encore des charpentiers, papa leva le doigt et passa à l'essai. Le chef le nomma aussitôt chef des charpentiers et c'est comme ça que De Gong devint charpentier. Nous pouvons citer comme l'une de ses réalisations l'aérogare de Douala. Lorsque vous regardez tout ce qui est poteaux ou la toiture, la main de De Gong est passée et repassée par là. Si vous arrivez à Bongo, la main de papa est passée sur le toit de l'huilerie de palme de SOCAPALM. Je vous fais grâce des ponts et des maisons où la main de De Gong est passée.

De Gong, sa soif de s'affirmer devint trop grande, l'appétit ne vient-il pas en mangeant ? Il avait la soif de quelqu'un qui sortait du néant et qui voulait laisser ses traces indélébiles dans ce monde. Le Cameroun ne lui suffisait plus. Il voulait aller plus loin encore et c'est comme ça qu'il se retrouva au Gabon au moment où ce

pays était l'Eldorado de l'Afrique centrale. À Libreville, grâce à sa combativité, il fut nommé Chef supérieur de la Lékié et de la Haute Sanaga.

Après avoir prouvé à lui-même et à nous autres que l'école seule ne suffit pas pour réussir dans la vie et qu'il faut d'autres atouts tels qu'il nous a démontré durant sa vie, papa retourna dans son village natal avec une autre femme Ngono Marie Thérèse avec qui il a eu quatre enfants, deux garçons et deux filles. Il quitte donc ce jour son état temporaire pour son état définitif après une longue maladie qu'il traîne depuis son enfance. Cette maladie lui a donné le rhumatisme aigu et à ces derniers moments, le cloua au lit.

Papa a été traité de sorcier, mais je vous dis, moi qui ai eu la chance et l'honneur de le côtoyer le plus, que papa ne m'avait jamais appris à aller voir les marabouts. Il ne m'a jamais donné une écorce pour me « blinder ». Papa connaissait une seule sorcellerie celle des femmes. Il aimait les femmes et les femmes l'aimaient aussi.

C'est pour nous ses enfants un honneur et une grâce que le Seigneur nous a donné d'enterrer notre papa. C'est pourquoi je vous invite à chanter avec moi ce chant : *á nî wà yèàn è òimá...*

L'inhumation (*idà mmim*)

Au moment du transport du corps vers la tombe, toute la famille Onana Melono forme un cercle autour du cercueil, ne laissant ainsi aucune chance à Dima Jean qui voulait à tout prix faire partie du cercle. Il sera rabroué par l'officiant : « Tu n'as rien à faire ici, tu n'es pas de la famille ». Après cette prière, le cercueil est fermé et porté par les garçons, deux rangs sont formés, en chantant « aya a ya a aya ya a ! J'irai là-bas » (*aya ya a aya ya a ma yi ke woé a yaya a*). Le cortège ainsi formé se dirige vers la tombe. Le cercueil est descendu dans la tombe et les derniers adieux sont dits. L'épouse d'Onana Ayissi Roger en sanglots : « *Pepa Ayissi, j'ai trouvé en toi lorsque je suis venue ici, un père. Voilà qu'à peine nous nous sommes connus que tu t'en vas, repose en paix* ».

Après la mise enterre du défunt, les participants se sont retrouvés selon les groupes à la collation offerte par la famille. Le lendemain matin, la famille Onana Melono s'est retrouvée pour les rites du lendemain de la cérémonie publique (*ikèḅbàn áwú*).

- Le cas d'un cògó, décès des suites d'un assassinat

Le récit des circonstances du décès

Nanga Ondoa Didier est né en 1974 à Nkom-Assi, plus précisément à Abono. Fils de Ondoa Nanga Stanislas, menuisier à Obala, et de Messomo Marie, cultivatrice à Nkom-Asi. Nanga Ondoa qui vivait essentiellement de l'agriculture, a quitté sa famille pour s'installer à Ekombitié dans le département du Mbam et Kim, qui a pour chef-lieu Ntui, où il avait acheté un lopin de

terre. Dans cette contrée vivent également son frère et sa sœur aînée qui s'y sont installés avant lui.

Selon le témoignage de son frère aîné Mala Ondo Dieudonné avec qui il a passé ses derniers moments, Nanga Ondo Didier a vendu dans la matinée du dimanche 4 mars 2012 un demi-sac de cacao pour une somme de 40 000 FCFA. Il s'est ensuite rendu chez son grand frère, qui l'a invité à prendre une bière à Jéro (diminutif de Jérusalem), petit hameau servant de centre commercial constitué de six bars et deux petites boutiques. C'est un lieu de ravitaillement et de rencontre pour tous. Les deux frères s'installent dans la vente à emporter. Au lieu de la bière comme d'habitude, ils consomment plutôt des sachets de whisky. Les deux frères se disent au revoir. Mala rentre chez lui tandis que Nanga va rendre visite à l'un de ses amis de l'autre côté de la rivière. Arrivé à la maison, l'épouse de Mala, Eyenga Martine lui rappelle qu'ils doivent se rendre à Jéro. Ils s'y rendent et s'arrêtent à la boutique d'un Malien pour faire des emplettes. Le couple s'installe au bar pour partager une bière et un ami de Didier les y rejoint 15 mn après. Son ami a demandé à la tenancière de la vente à emporter de lui servir deux *King Arthur*. Didier décline l'offre en disant qu'il ne consomme pas du poison. C'est du whiskyfrelaté fabriqué localement. D'ailleurs, il ne donne pas de ce whisky à ses amis et frères. Pendant qu'ils consomment leurs bières, Ambomo, une femme âgée d'environ 40 ans, originaire de la Lékié, fait irruption dans le bar et demande à Didier de lui en offrir. Didier la lui offre et en profite pour lui faire la cour. Ambomo a quitté son mari et vit en concubinage avec Zogo. Ambomo a la réputation d'être une femme aux mœurs légères. Elle est connue comme la prostituée du village s'offrant très facilement au premier venu, moyennant quelques sous.

Didier va chercher à manger à la gargote du lieu. Ambomo l'y rejoint et partage trois plats de viande de brousse avec lui. Mala rentre chez lui en demandant à son frère de ne pas s'attarder sur les lieux. Trois autres copains du même campement lui demandent de rentrer après le départ de son frère. Entre temps, le concubin attitré d'Ambomo arrive sur les lieux et s'installe à ses côtés. Didier invite Ambomo à rentrer avec lui. Celle-ci refuse. Didier mécontent lui dit : « Veux-tu que je dérange ? Je t'ai offert quatre bières et deux plats de nourriture, de la viande de brousse et maintenant tu dis que tu ne me connais pas, avec qui tu mangeais ? Un fantôme ? »

Prise de honte, Ambomo insulte copieusement Didier, et lui donne une gifle. Devant cette humiliation, Didier s'emporte et s'en prend violemment à Ambomo. La jeune fille propriétaire du restaurant essaye de calmer la situation. Alors qu'il s'apprête à monter sur la moto, Ambomo réapparaît et recommence à insulter Didier. Ce dernier la roue de coups de poings. Son concubin, qui jusque là était calme, réagit et rentre dans la bagarre. Les pugilistes sont

séparés par les clients présents. Mais Didier défiant Zogo, lui demande s'il peut supporter un combat corps-à-corps surtout s'il a oublié ce qu'il lui avait déjà fait. Les deux hommes s'étaient déjà bagarrés une fois et Didier avait été le vainqueur du combat. Zogo ne va pas laisser passer cette occasion pour sa revanche. La bagarre recommence de plus belle. Dépassée par les événements, la tenancière de la gargote, nièce de Didier de surcroît, pour arrêter la bagarre et faire partir tout le monde hors de chez elle, éteint sa plaque solaire. Profitant de l'obscurité, Zogo sort le couteau que Didier a utilisé quelques heures auparavant pendant son repas. Il l'avait dérobé de la gargote. Zogo se lance à la poursuite de Didier. Ce dernier, ayant pressenti que Zogo avait un couteau, se mit à courir. Poursuivi par son assassin et criant à tue-tête : « Au secours, arrêtez-le, il a un couteau. Il veut me tuer ». La poignée de personnes qui était là n'a pas le courage de se lancer à la poursuite de Zogo déchaîné et de le désarmer.

Didier dans sa course se dirige donc vers la boutique du Malien encore ouverte. Mais pris de peur, le boutiquier ferme précipitamment sa porte. Didier se retrouve donc nez à nez avec Zogo, se jette à genoux sur le sol, croise ses mains sur sa poitrine et se met à supplier son bourreau. Celui-ci sourd et insensible à ses supplications lui plante le couteau dans le cou et s'enfuit. Didier s'écrie : « Il m'a poignardé ». Tous les témoins de la scène, pris de peur et surtout pour ne pas témoigner, s'évanouissent dans la nature. Seule la tenancière de la gargote et son mari restent sur les lieux du crime. Quelques minutes après, Didier dit sa dernière prière et rend l'âme.

La diffusion de la nouvelle du décès

Aussitôt, la tenancière de la gargote a poussé un grand cri pour réveiller ceux qui dormaient déjà et appeler le voisinage. Un voisin de Didier à Ekombitié venu passer la nuit à Jéro chez l'une de ses copines est rentré au campement annoncer la nouvelle à Mala, le frère de Didier. Il était 21 h 30 mn. Surpris et étonné par la mort de son frère, Mala s'est rendu immédiatement au lieu du crime vers 22 h. Le lendemain, vers 6 h 30 mn, le chef de village appelle la brigade de gendarmerie de Yoko au téléphone afin que celle-ci soit au courant des événements de la nuit et aussi pour qu'une enquête soit ouverte. Ambomo est arrêtée au lever du jour. Par téléphone portable, Akpa, petite sœur de Mala et de Didier est mise au courant du décès de son frère. Cette dernière réside dans un autre campement non loin de Jéro. Mala par téléphone annonce la triste nouvelle à son père Odoa Nanga Stanislas habitant Obala. C'est par cette voie que la femme

de Didier et certains de ses cousins sont au courant du décès. Ils prennent rapidement la route de Jéro et croisent Mala ramenant le corps du défunt à la morgue d'Obala.

Le commandant de brigade de Yoko avait déjà bouclé son enquête et remis le corps à Mala. Ce dernier pouvait donc ramener le corps de son frère à Obala afin de le mettre à la morgue. Une quête a été organisée par les habitants de la région pour assurer le transport du corps et sa prise en charge à la morgue d'Obala. La quête a donné une somme d'un montant de 125 000 CFA. Une *buy and sellam* transportant des vivres pour Yaoundé a accepté de transporter le corps jusqu'à Obala.

La levée de corps

La levée de corps de Nanga Didier se déroule à la morgue de l'hôpital de district d'Obala où le corps fut déposé. La tristesse se lit sur tous les visages. Un silence surplombe les lieux. Mais en face des services mortuaires, des bruits de ferraille et des marteaux montent du garage où s'activent le chef garagiste et ses apprentis. Dans le hangar servant de chapelle et la cour, des cris, des pleurs et des gémissements se faisaient entendre. Vers 13 h 50 mn le responsable du service mortuaire demande que la famille envoie quatre jeunes gens à l'intérieur de la morgue. Ils prennent le corps déjà apprêté et couché sur le plancher et le déposent sur la table à roulettes. Elle est conduite dans un hangar au milieu des pleurs, des cris et des gémissements. Les participants se groupent autour du corps. Les jeunes du village devant assurer la mise en bière se frayent un chemin pour atteindre l'endroit où le corps est exposé. L'un d'eux, pour prendre le contrôle de la situation, s'exprime à haute voix : « o o o o, ah ah ah ! Vous allez pleurer au village, laissez-nous faire notre travail ». Il n'y a pas d'officiant chrétien pour la cérémonie. En revanche une femme entonne un chant chrétien en lango éwondo : « Je pleure, ô mon Dieu » (*mà yón é a Ntòndóbà*). La ronde autour du corps achevée, les quatre adultes mettent le corps dans le cercueil. Il est ensuite porté et mis dans une camionnette pour le village. Le cortège constitué de trois voitures et de deux motos s'ébranle vers le village. La piste menant au village est tortueuse et pleine de nids de poules.

L'arrivée du corps à Nkomasi (Abono), fut suivie des pleurs et des lamentations des villageois qui étaient consternés par l'effectivité de la mort de leur fils. Le cercueil est déposé sur quatre chaises dans la cour de la maison. Un DJ venait de prendre place pour jouer des musiques chrétiennes en lango éwondo, en différentes langues camerounaises et en français.

La veillée

Les participants par petites délégations arrivent au lieu de la cérémonie. Après avoir regardé le corps. Ils vont prendre place dans les différents auvents aménagés pour la circonstance. Des femmes arrivent avec des nattes qui leur serviront de couchette. Des délégations d'associations arrivent en chantant des chants funéraires en langue éton et font le même tour. Des membres des confréries chrétiennes présents, disent une prière pour le repos de l'âme du défunt. De temps en temps, des cris, des pleurs et des sanglots déchirent l'air.

Le « conciliabule nocturne » (*isòg'ó álú*)

Aux environs de 21 h, le lignage Mbog Ndong va se réunir dans la cour d'une maison voisine pour le conciliabule nocturne. Il est dirigé par le chef du lignage. Il est question de savoir d'où vient la mort de Nanga Didier. Les membres du lignage prennent la parole à tour de rôle pour évoquer la récurrence des décès avec effusion de sang dans leur lignage. C'est tout le lignage qui est concerné. Les Mbog Ndong, disent-ils, « sont devenus la risée des autres lignages et grandes familles Mbog Melon⁴⁸. Ils ont l'impression que le père du défunt prend les choses à la légère. Un des participants se déclarant évangéliste soutient que le péché de Didier est celui de toute la famille en ces termes : "Moi je suis évangéliste, je lis la Bible. Tout péché commis est puni jusqu'à la quatrième génération, le 'fils' (*mwän*), le 'petit-fils' (*ndä*), 'l'arrière-petit-fils' (*ndilá*) et 'l'arrière-arrière-petit-fils' (*jàndis*)". » Pendant ce temps la musique chrétienne est diffusée par exemple, ce chant en langue éwondo : « Je t'appelle, ô Père, écoute » (*mà lóe wà ä Tárá, vógóló*). Un groupe de femmes et d'hommes installé sous un auvent exécute des chants funéraires en langue éwondo et éton tels que : « Il a laissé son épouse » (*àlig ngál é*), « Qui va payer ? » (*zá á yì yááné ?*), « L'homme est malheureux lorsque qu'il est étendu comme cadavre » (*mòd ànè éngángól éyòh àjògè yá mbim*). Ces chants et d'autres seront exécutés pendant toute la veillée. Les cris de joie (*káálá*) sont aussi produits.

La boisson est partagée par le chef de famille selon les clans et lignages. Le groupe Sanaga et le sous-groupe Menguisa reçoivent également leur part.

L'*ikùd áwú*

L'*ikùd áwú* est exécuté aux environs de minuit après concertation du tambourinaire avec le chef de famille. Le *ndán* du défunt est « La haine, de partout » (*zìy mmómzàná*). La famille

⁴⁸ Le défunt Nanga Didier est du clan Essélé, du haut lignage Mbog Melon, du lignage Mbog Ndong et de la grande famille Mbog Ayihi Ndong. Les Mbog Melon ont quatre lignages, les Mbog Nke, les Mbog Andela, les Mbog Ngoé et les Mbog Ndong. Les Mbog Ndong ont trois grandes familles, les Mbog Atendongo, Les Mbog Ayihi Ndong et les Mbog Nanga Nkolo.

du défunt entoure le corps. L'annonce est jouée neuf fois. Pour les trois premières exécutions, le tambourinaire marque une pause entre les frappes. Au terme de la troisième s'élèvent des cris, des pleurs et des lamentations. Des voix de femmes s'entendent particulièrement par ces lamentations : « Tu m'as laissée avec qui ? » (ò líg mà èè za ?), *éé* Didier ! « Famille de mon père, Qu'as-tu fait aux gens » (*mbóg tàdá, òkóm bód já ò*).

Mmóló áwú

Le chef de famille Nouma offre un bouc aux oncles maternels dont le porte-parole est Ebogo Guillaume. Il refuse d'accepter le bouc, les régimes de plantain et la boisson qui lui sont offerts. Selon lui, ils ne sont pas là pour des questions de nourriture mais pour voir comment il enterre leur fils. La mort ne vient pas de leur côté. Il poursuit son discours en ces termes : « Nous te parlons comme tes frères du clan Essélé, mais tu n'écoutes personne. Tu es absent de chez toi et négligeant. Qu'as-tu fait concrètement depuis que ces décès au couteau et à la machette surviennent dans la famille ? Nous te disons la vérité. Pourquoi n'organises-tu pas le *cógó* ? Et puis, suis-je un neveu pour que tu m'offres un bouc. Et voilà que tu méprises la tradition. Où as-tu vu cela ? » En réponse Nouma donne raison aux oncles maternels en disant que chez les Beti, ça ne se passe pas ainsi et en leur demandant pardon. Ebogo Guillaume accepte tout de même d'ouvrir la cérémonie du jour pour que les autres participants prennent la parole. Les interventions des uns et des autres magnifieront les qualités du défunt ou encore demanderont à la famille d'organiser le *cógó*.

Le ndóy àwú, une histoire familiale marquée par le cógó

Le chef de la grande famille Mbog Ndong prend la parole et reconnaît la pertinence des interpellations des participants. Il poursuit en disant : « Papa Ebogo, les interpellations et les questions que tu as posées sont justes. Je ne peux pas les remettre en question. J'ai pris conscience de l'existence *ducógó* que nous vivons dans notre famille étant encore très petit. Un rite avait été célébré au terme duquel des oignons ont été plantés. Puis, la sœur de Papa Ondoa est tombée gravement malade et est allée mourir en brousse. N'eût été le petit chien qui l'accompagnait, on n'aurait jamais retrouvé son corps. Quelques temps après, le grand frère de papa Ondoa, Nga Luma, « même père, même mère » est allé tuer un Bassa à Douala. Il a changé de nom. Il s'appelait Joseph Ntsa. Il a pris le nom de Joseph Ayissi. Quelques temps après, la fille de ce monsieur qui avait tué l'homme avec le poignard a été retrouvée morte dans la forêt. Personne ne sait ce qui l'avait tuée. Puis, hier Nga Luma est mort et voici Nanga Didier qui

part. Ce que tu demandes est juste. Le reste, comme on dit souvent, « si le moustique est posé sur ton pied, tu fais appel à un chasse-mouches. Lorsque le moustique s'est posé sur ton chasse-mouches, que fais-tu encore ? » Ondoalui-même nous dira comment il a vécu avec son fils.

Papa Ondoa, le père du défunt qui était placé derrière lui a pris la canne, puis devant tous ces participants, oncles maternels, neveux, belle-famille, amis et connaissances a commencé à narrer la vie de son enfant, de la naissance jusqu'à la mort.

Il dit : « Je remercie d'abord vous tous qui êtes venus. Mon fils Didier est né en 1974. Il est mort à l'âge de 38 ans. Mes enfants ont grandi sans de graves problèmes de santé en dehors des cas habituels de paludisme. Sauf ceux qui sont décédés étant encore bébés. À Didier, j'ai donné le nom de mon père Nanga Ayissi. Didier s'appelait Nanga Ondoa et moi je m'appelle Ondoa Nanga. Mon fils, je l'ai inscrit à l'école comme tous les parents ont l'habitude de le faire. Il n'a pas eu le CEPE, mais je l'ai inscrit au collège parce que le fondateur du collège le « Bon Samaritain » d'Obala est mon frère du village, Tsimi Lazare. Mon fils m'a dit un jour : « Papa, moi j'arrête ! ». Le fondateur ne l'a pas exclu de son école. Il a refusé les études. Je sais que si aujourd'hui aucun de mes enfants n'a poussé loin avec ses études, c'est à cause de ce chantier de sable implanté ici au village. Dès qu'un enfant est capable de remplir et de vendre un camion de sable, il oublie d'aller l'école. Même ceux que j'amenais à Obala pour faire l'école l'abandonnaient dès qu'ils revenaient ici au village. Didier est allé à Yaoundé à SOCASABLE⁴⁹. Devenu grand garçon, mais il n'avait pas de femme comme les autres jeunes de son âge au point où je me suis inquiété. Je demande à ma femme : « qu'est-ce qui ne va pas ? Le gars-ci, je ne vois même pas une femme passer ». Plus tard, Didier a eu une femme et quatre enfants.

En 2004, il s'est engagé à aller à la « Traversée⁵⁰ » pour chercher la vie. Il revenait de temps en temps chez moi se ravitailler en vivres.

Un jour, lorsqu'il repartait, il m'a dit : « Je voudrais repartir avec les gens qui vont m'aider car, la pauvreté nous ronge ici au village. Dieu nous aidera à nous en sortir. Notre vie va changer ». Je lui ai prodigué des conseils, en disant qu'il était revenu une fois de Jérusalem avec une dent cassée parce qu'il avait bagarré. Je ne voudrais pas entendre son nom à Jérusalem. Même comme je n'y suis pas. Pourtant je lui disais « va mourir, comme il revient mort comme ça ».

Mais à propos du *cógó*, comme cela se dit depuis longtemps, cela a commencé quand nous étions encore petits. Mon père, Nanga Ayissi, homonyme de Didier est tombé du palmier et il est mort quand j'avais six ans seulement. Puis mon frère qui était mon aîné, Ntsa Joseph, est allé tuer un homme, un Bassa à Douala. Mais ces choses, je les négligeais parce que je me disais que ça regardait mon frère ; sans toutefois savoir que c'était le péché de toute la famille. Mais, quand même, nous avions tous consommé les médicaments préparés et servis à l'occasion de la célébration du *cógó* de mon père. Je me rappelle que tout petit, de grand matin, on te demandait d'ouvrir la bouche et on te mettait quelque chose dans la bouche. Tu devais l'avalier. Mais, pour mon frère, c'est notre oncle, le petit-frère de notre père, qui l'avait amené à Douala pour aller se chercher comme on dit souvent. Mais, au retour, c'est chacun qui venait à son tour, c'est notre oncle qui est d'abord venu, après mon frère l'avait suivi. Après avoir commis son crime, il a changé de nom, il s'est maquillé en femme. N'eut été l'intervention du chef supérieur des Eton, on l'emprisonnait. Il avait tué cet homme à cause de l'huile de sésame. Mon beau-frère, au moment où tu me fais des reproches je reconnais que j'étais dans l'ignorance.

Donc, quand Didier meurt, l'une de mes petites-filles est présente. C'est elle qui m'a raconté la scène. Car, je peux dire que Didier est mort entre ses bras. Parce qu'elle a tenté de les séparer, elle a demandé à Didier de rentrer, rien ! J'ai même du mal à vous le dire. Mala, son frère aîné, quand il rentrait de ce même Jérusalem, a demandé à Didier, mais il a dit qu'il était encore là ; un autre gars du même village, dès son départ a demandé à Didier de rentrer avec eux, mais il ne les a pas suivis. Peut-être parce que tout était déjà établi selon ce qu'ils m'ont raconté, et ce que la petite racontait tout à l'heure. Car je n'étais pas avec eux. Voilà le problème qui le conduisit à la mort. Ils sont au bar en train de boire. Puis, il dit qu'il a faim ; puis traverse de l'autre côté où la petite vendait

⁴⁹ SOCASABLE, Société camerounaise de sable. C'est le nom donné au dépôt de sable sis au quartier Etoudi à Yaoundé où les clients se ravitaillent en sable.

⁵⁰ Le terme « traversée » du fleuve Sanaga dans les départements du Mbam et Noubou et Mbam et Kim où se sont installés des populations à la recherche des terres agricoles.

dans son restaurant ; il lui demande de lui servir un plat, c'était la viande de brousse. Et comme il avait toujours faim, il demande à sa nièce un deuxième, en disant que « même s'il n'ya pas l'argent, tu prendras prochainement ». Pendant qu'il mangeait, voilà la femme qui arrive. Ambomo, comme elle s'appelle, s'assoit à côté de Didier, alors que Zogo, le Menguisa qui l'a tué était assis à gauche, Didier à droite et la femme était au milieu d'eux. Il dit donc à la servante de lui découper la viande en petits morceaux pour qu'il puisse manger aisément. Voilà Ambomo qui dit qu'elle veut manger et Didier qui lui dit « voilà la nourriture, je ne la défends pas, mangesi tu veux manger. Puis elle est allée boire quatre bières au compte de Didier.

Au moment donc de rentrer, Didier lui demande d'aller l'accompagner. La femme dit « non, je ne peux pas le faire ». Et Didier dit : « tu as mangé ma nourriture, tu as bu ma bière et tu dis que tu ne peux pas aller m'accompagner ? » D'où les hostilités. Didier frappe donc sur la femme qui est allée tomber. Pendant ce temps, l'homme ne dit rien. Mais la nièce de Didier se bat pour les séparer, demande à son oncle de rentrer : « Les gens avec qui tu étais sont déjà rentrés. Tu vas créer un scandale maintenant ». Mais le problème ne faisait que prendre de l'ampleur. C'est alors à ce moment que Zogo, le bourreau de Didier se lève, pris de colère saisit le couteau qui servait à la nourriture à l'insu de ceux qui étaient présents et se mit à suivre Didier. Pendant ce temps, le Malien qui vendait à côté a éteint son groupe électrogène et a fermé sa boutique. Alors, Didier se dirigeait en courant pour se sauver. Mais, arrivé devant la boutique du Malien alors qu'elle était déjà fermée, il n'avait plus d'issue. Coincé au milieu des bancs, les tables et le mur ; c'est là que son assassin est venu l'achever.

Je vous ai prévenus au départ que l'histoire n'était pas longue. Didier était un garçon calme ; donc pour ma part, je déclare qu'il a réussi sur terre. Pour le *cógó*, comme je l'ai annoncé, dans deux jours, l'officiant va arriver. Parce que le premier mort, on a planté les oignons, nous les voyons tous. Aujourd'hui, je peux dormir dessus ». Par la suite, appelant le beau-père de Didier, il dit : « Mon beau, tu m'as dit que tu rentrais avec ton du⁵¹ ; moi, je te prie de m'excuser un moment. Car, le premier jour où tu es venu, je l'ai dit que toi et moi nous formons déjà une seule famille. Donc, une fois de plus, je te prie, je t'implore de m'excuser. Demain matin, je te donnerai une réponse claire ; donc nous passons la nuit ! ». Pour clôturer, le père fait le tour de la cour du deuil. Devant chaque groupe il dit :

Le père	<i>bòd á sí bõh, kùd ngá má mǐjǎblá á !</i>	« Hommes, très nombreux, donnez-moi des répons ! »
Le groupe	<i>hé !</i>	hé !
Le père	<i>íyá mà tóh ndóh ì mwán wómò nala !</i>	« C'est comme ça que j'ai raconté le récit de la vie de mon fils ! »
Le groupe	<i>hé !</i>	hé !
Le père	<i>bógó ngán má sí à !</i>	« Faites-moi m'asseoir »
Le groupe	<i>hé !</i>	hé !

L'inhumation (*idà mmim*)

Après le *ndóh àwú*, le groupe de jeunes ayant creusé la tombe a transporté le cercueil jusqu'à la tombe. Mais avant la mise en terre du cercueil, les fossoyeurs ont mesuré les dimensions de la tombe en les comparant avec celles du cercueil. Il s'est trouvé malheureusement que le cercueil était plus grand en longueur que la fosse. L'incident créa un vacarme. Chaque personne autour de la tombe voulait faire entendre sa proposition. Les creuseurs de la tombe n'ont pas respecté les dimensions conventionnelles qui sont de 2 m sur

⁵¹ Le dû ici désigne la compensation matrimoniale.

1,5 m. La tombe a été rallongée et la famille de Didier lui a fait ses adieux. Les objets que Didier a utilisés quelques temps avant sa mort : vêtements qu'il portait sur lui avant la mise du corps à la morgue, de la cire de bougies brûlées autour du cercueil et divers objets utilisés à la morgue sont jetés dans la tombe.

Le bruit des premières mottes de terre jetées sur le cercueil a retenti comme des gouttes de pluie sur de la tôle ondulée.

Une collation est servie à tous les participants selon les groupes. Les participants ont commencé à quitter la concession funéraire. Entretemps, des cris se sont fait entendre à 60 m du lieu des cérémonies. Une bagarre a éclaté entre le dernier fils de papa Ondoa et la belle-famille de sa sœur qui le précède. Le mari de sa sœur avait décidé de rentrer avec sa femme, parce qu'il ne voulait pas qu'elle dorme au lieu du deuil. Le petit-frère de sa femme est venu s'opposer à leur décision en disant que sa sœur devait tout au moins attendre qu'on célèbre le *cógó* avant de rentrer. La bagarre était très violente. Des coups de poings ont été échangés. La bagarre faillit tourner au drame, parce que les frères et cousins du jeune homme, donc ses cousins, se sont emparés des machettes pour blesser ceux avec qui ils se disputaient. Heureusement, des aînés robustes sont intervenus rapidement et ont calmé la situation.

Après que le calme est revenu, papa Ondoa a rejoint la concession funéraire pour dire au revoir aux oncles maternels. Ces derniers ont abattu la chèvre qui leur a été offerte à l'ouverture des cérémonies. Comme l'exige la coutume, une patte avant a été donnée au père du défunt. Rendez-vous a été pris dans deux jours pour la célébration du rite *cógó*. La belle-famille a été priée de passer la nuit sur place pour le rite du lendemain, » *ikàgbàn áwú*.

Les cérémonies du lendemain de l'inhumation (*ikàgbàn áwú*)

Les rites du lendemain de la cérémonie publique comprennent trois épisodes, le rite de veuvage (*ipkàglà èkús*), les au revoir à la belle-famille et la palabre familiale.

Les rites de veuvage (*ipkàglà èkús*)

Les rites commencent tôt le matin dans la concession funéraire. Ils sont officiés par les sœurs du défunt, filles Essélé de la grande famille Mbog Ndong. La veuve fait le tour de la concession funéraire encriant « Ha ! Ha ! » comme si elle chassait une poule. Ensuite, les officiantes chargent sur ses épaules un tronc de bananier muni de quelques feuilles. Ce geste signifie que, toute seule, elle devrait assumer toutes les charges familiales. Pendant qu'elle avance avec ce tronc de bananier, les officiantes en piétinent les feuilles. Ainsi en sera-t-il

de sa vie. Malgré les obstacles qu'elle va rencontrer à l'avenir, elle devra aller de l'avant sans se décourager. Elle devra les braver.

En troisième lieu, les officiantes la chargent sur la tête d'une grosse pierre qu'elle devra porter avec elle en disant : « Didier a posé sur ma tête un bagage sans coussin » (*Didier à bádá má ngòg á\mnó tè ébág*). Ce geste signifie qu'elle est désormais seule dans la vie et devrait être autonome dans le port de ses responsabilités.

En quatrième lieu, les officiantes emballent une certaine somme d'argent dans les feuilles de cacaoyer qu'elles cachent soigneusement dans la maison. La veuve cherche ce paquet en s'exclamant : « Je ne sais pas. Dès que je garde de l'argent, Didier le ramasse ». La recherche s'arrête lorsqu'elle a retrouvé le paquet. C'est une manière de prévenir la veuve des problèmes tels que la perte de mémoire, l'oubli de leurs cachettes d'argent ou d'autres choses. Par ailleurs, elle ne manquera de rien en prenant la peine de se battre. Comme le dit un adage étonnant : « Si tu cherches le matin, tu obtiens à midi » (*ò jón kikirá, ò gbǎ ngǎngógó*). Elle ne manquera de rien.

Après cela, les femmes qui officient le rite couvrent la veuve de boue, une boue qu'elles ont obtenue en creusant la terre autour de la concession et qu'elles ont mélangée avec l'eau de la rivière. Cette phase lui signifie qu'elle ne devrait plus faire attention à elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne devrait plus accorder de l'importance à l'habillement et au maquillage.

Après l'avoir ointe de boue de la tête jusqu'aux pieds, les officiantes amènent la veuve à la rivière où elles prennent soin de la laver. La tête lui sera rasée plus tard. Du retour de la rivière, elle dresse la table à son mari, ici son mari est l'un des frères de Didier.

Après cet épisode, les officiantes sont passées à celui du commerce. L'épisode consiste à mettre sur des étagères des produits de différente nature : de la bière, des arachides, du macabo, de la banane plantain, etc. Les clients sont les participants au rite, hommes et femmes. Une fois sa marchandise installée, les clients marchandent les prix, font leurs choix et lui payent la somme due en jetant par terre des pièces de monnaie. Ensuite un voleur arrache le sac de la veuve. Elle se met à sa suite en criant « Oh voleur ! Oh voleur ! » et récupère son sac. Elle doit faire preuve de beaucoup de courage.

D'après le témoignage des officiantes, le veuvage est une sorte d'initiation à la nouvelle vie que commence la veuve. Il est à la fois un rite thérapeutique et préventif. Comme rite thérapeutique, il soigne la veuve de toutes les affections psychologiques et physiques dont elle pourrait souffrir. Sur le plan préventif, il empêche la veuve d'avoir plus tard des crises de folie.

Elle devra se prendre en main et affronter toutes les difficultés de sa nouvelle condition de vie.

L'au revoir à la belle-famille

Le père de Didier avait demandé à ses beaux-parents de passer la nuit après l'enterrement. Le lendemain matin, il leur a offert une chèvre, cinq litres de vin rouge et une somme de 10 000 frs. Pendant le témoignage, le père de Didier avait dit à la belle-famille qu'il leur donnerait leur dû à savoir la compensation matrimoniale. Didier et son épouse n'étaient mariés ni coutumièrement, ni civilement. Après l'annonce du décès de Didier, les deux familles ont pris la résolution d'établir l'acte de mariage à la veuve. Apka, le neveu de papa Ondoa, a représenté le défunt Didier. Malheureusement, le jour de la célébration du mariage civil, les copies des actes n'avaient pas été cachetées. Papa Ondoa devait remettre la copie de l'acte de mariage à la belle-famille de manière discrète. L'acte de mariage a pour but d'assurer la légitimité à la veuve. La chèvre offerte, selon Bije Bije, le chef de la délégation, sert à aller « faire le compte rendu à la grande famille qui l'attend déjà au village ». La chèvre a été abattue sur place et une patte arrière remise aux parents de Didier. La belle-famille a dit au revoir à la famille de Didier, en leur recommandant de rester vivre dans la paix et l'entente.

La famille Mbog Ndong, s'est rassemblée pour faire le bilan des obsèques et régler les litiges que l'on rencontre au sein de la famille. Pour cela, plusieurs problèmes ont été débattus ce jour, en l'occurrence les problèmes du *cógó* organisés le lendemain et quelques différends au sein de la famille. La séparation entre papa Ondoa et son épouse avait entraîné la division de la famille. Un début de solution a été amorcé et toute la famille s'est engagée à vivre dans la paix. Rendez-vous a été pris le lendemain pour la célébration du *cógó*.

Le rite de purification *cógó*

On célèbre le *cógó* lorsqu'un membre de la famille est mort par effusion de sang. La famille s'est réunie et a délégué une personne pour aller consulter les devins afin de savoir qui parmi les officiants connus est le plus apte à célébrer efficacement. Celui qui fut désigné est originaire du Mbam et du groupe Sanaga. Il a établi la liste du matériel à utiliser : une chèvre, deux chiots, deux grenouilles, deux coqs, des écorces des arbres *évnúngí*, deux fléchettes en fer, deux bassines d'eau de ruisseau et une petite machette bien aiguisée. Le rite est célébré dans la concession funéraire. Une fois le matériel réuni, l'officiant avec son sac en bandoulière (*mpóg cógó*) creuse un trou entre les deux tombes des défunts Didier et Ngalouna. Il creuse ensuite

une rigole au milieu de la cour dans laquelle il verse les deux bassines d'eau de ruisseau. Il

attache les deux coqs par les pattes. Le rite comporte six étapes : le pilage du *cógó*, les sacrifices, le breuvage des médicaments, la protection de la concession et la conjuration de la mort, le repas rituel de viande de chèvre et la conclusion du rite par le jet dans la rivière du paquet (*biná*).

- « *L'écrasement du cógó* » (icág cógó)

L'officiant dépose sur une grosse pierre, des écorces d'arbres qu'il a lui-même apportées. Il invite les participants à venir piler ces écorces tout en dévoilant ce qu'ils auront fait de mal dans leur vie. C'est une confession publique. Le père et la mère de Didier sont les premiers à passer à l'acte. Ils s'asseyent et l'officiant place à chacun un coq autour du cou et leur remet une petite pierre à la main pour écraser les écorces. Ils évoquent leurs problèmes, leurs souffrances et émettent à haute voix leurs vœux devant les autres participants réunis. Après les parents de Didier, d'autres membres de la famille et du lignage sont passés, chacun voulant manifester son désir de voir le *cógó* enrayé de la famille. Après cette étape, vient celle des sacrifices.

- *Les sacrifices*

L'officiant, aidé par deux jeunes de la famille tranche la tête de la chèvre avec sa petite machette. Avec le sang de la chèvre, il asperge les écorces préalablement pilées et en verse dans le trou et la rigole creusée dans la cour. Ensuite, il tranche le cou des deux chiots qu'il jette dans le trou avec les deux fléchettes, après avoir aspergé les mêmes écorces de leur sang. Il coupe les deux grenouilles et refait le même geste que précédemment. Ces éléments servent à protéger la concession contre les pratiques de sorcellerie selon les dires de l'officiant.

- *Distribution du breuvage*

L'officiant mélange ces écorces avec l'huile de palmistes. Il en fait une décoction. Il distribue le breuvage à tous les participants.

- *Conjuration de la mort par effusion de sang*

L'officiant verse les deux bassines d'eau dans la rigole qu'il a creusée en disant :

- « Voici le *cógó* que je suis en train d'enlever de la famille ! »

Et les participants de répondre : « Hé ! »

- *Repas de viande de chèvre*

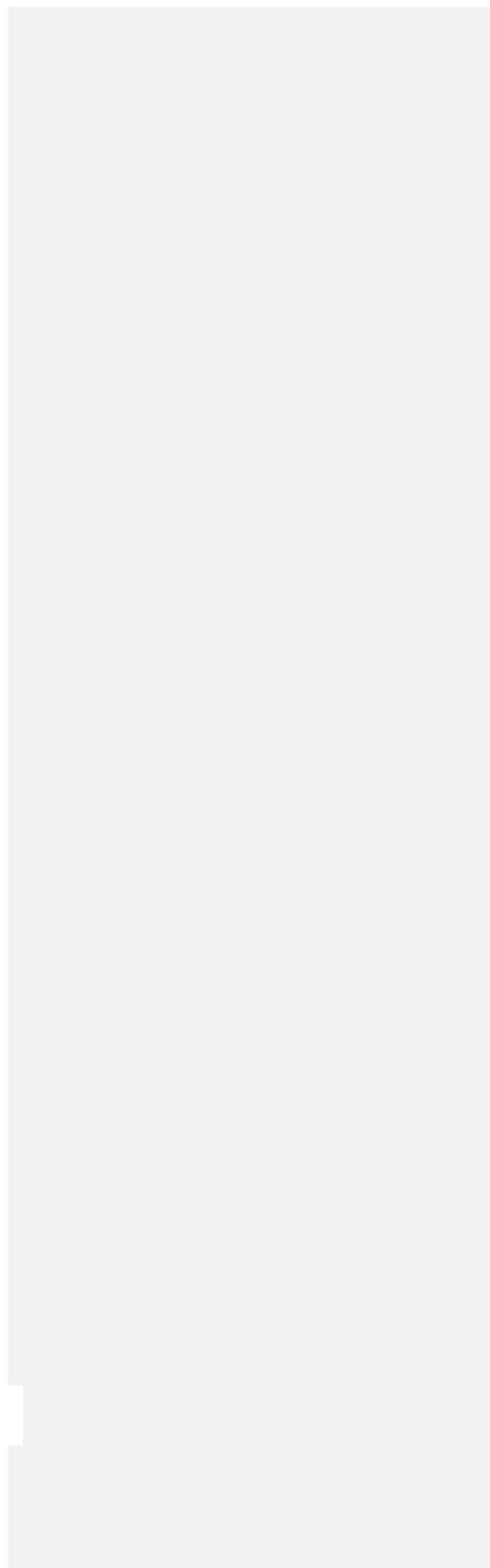
L'officiant demande aux filles du lignage de préparer la viande de la chèvre sacrifiée. Tous les participants au rite la mangent sans accompagnement.

- *La conclusion du rite par le jet d'un paquet (biná)*

Pour conclure le rite, l'officiant a planté des jeunes pousses d'une plante appelée en éton « oignon du cógó » (*éjǎñ é cógó*) sur les tombeaux des deux défunts. Il a emballé les déchets issus du rite, les a mis dans un sac et a demandé d'aller les jeter dans le ruisseau Nkomo du village. Pascal et Mala vont jeter les déchets dans le ruisseau traversant la cacaoyère de Mama Ipeme. Le papa de Didier a proposé à l'officiant de réduire la durée du *biná*⁵² à trois ans. Ce dernier a rétorqué que « le choc qu'il est venu travailler est très violent. Il ne change rien à sa décision ». Il a intimé l'ordre aux habitants de ne pas consommer des produits halieutiques de ce ruisseau pendant une durée de cinq ans. C'est ce qu'on appelle généralement le *biná*.

⁵² Le *biná* est une portion de rivière dans laquelle a été jeté le paquet de remède concluant le *cógó*.

TROISIÈME PARTIE :
ANALYSE DES MOMENTS CLÉS SONORES



CHAPITRE VII – LE LANGAGE TAMBOURINÉ ET LES POLYRYTHMIES

Introduction : récapitulatif / synthèse des empreintes sonores

Nous avons vu aux chapitres précédents la manière dont s'enchaînent les différentes étapes rituelles des cérémonies funéraires d'un adulte accompli à travers le sonore. Ainsi sont mises en relief différentes empreintes sonores dans les trois phases décrites. Les manifestations vocales du chagrin : pleurs, cris, lamentations, sont produites dans les trois phases comme annonce du décès lorsque survient la mort, à la sortie du corps de la morgue, à l'accueil à la maison funéraire, à minuit au moment de l'annonce tambourinée, , et au moment de l'inhumation.

Deux annonces tambourinées du décès sont jouées, l'une au moment où survient le décès et l'autre à minuit pour la convocation des ancêtres. Des polyrythmies (*isáni*) sont jouées à la suite et, le lendemain, dansées par les participants pendant la cérémonie publique. Elles sont jouées neuf fois pour marquer la fin des cérémonies publiques.

En réaction immédiate à l'annonce, des prises de paroles (*mõ ndóh*) sont effectuées par un membre de la famille pour une diffusion efficace de l'annonce et une mise en route des préparatifs. Lors de la cérémonie publique, les participants se succèdent à la cour funéraire pour demander les causes et les circonstances du décès (*mibóló mí áwú*). Des hommages sont faits aux défunts par des participants et une prêche d'un officiant est prononcée lorsqu'un office chrétien est organisé. Le récit de la vie et des circonstances de la mort du défunt - (*ndóh áwú*) conclu par des cris de joie, des acclamations des participants, parfois des coups de feu - couronne les différentes prises de parole.

Le voyage du défunt de la morgue à la maison est accompagné de sonorités diverses, coups de klaxons, bruits de sirène, musique de fanfare et musiques enregistrées.

Les chants funéraires traditionnels (*byă bí áwú*) en langues éton et éwondo sont exécutés à la mise en route de la grande veillée funéraire, à différents moments de la veillée et en journée par les tontines et associations venant assister à la cérémonie publique du décès.

Des répertoires de chants chrétiens *a cappella* ou accompagnés par un orchestre de xylophones d'église sont joués lors des offices ou pour soutenir la prière. Ces répertoires de chants chrétiens enregistrés sont aussi entendus à certains moments de la célébration.

Ce chapitre analysera le jeu du tambour de bois comme l'un des éléments clés sonores des funérailles. Il s'agira de comprendre le fonctionnement à la fois du langage tambouriné et des polyrythmies. L'analyse musicale prend en charge les paramètres musicaux internes (Arom et alii 2008). Il s'agira d'interroger le langage musical mis en œuvre par les transcriptions des musiques selon des critères de pertinence régissant le corpus étudié. Le travail sur le matériel sonore permettra de dégager des relations très variées entre musique, société et symboliques.

1. Le langage tambouriné

Le tambour énonce des paroles. Celles-ci seront transcrites en suivant, à quelques exceptions près, la notation de l'alphabet phonétique international (API). Deux niveaux de ton sont à considérer dans la langue *éton* : haut (á) et bas (à). Cinq schémas sont possibles sur une syllabe : haut (á), bas (à), montant (ǎ), descendant (â) et haut abaissé (↓á). Comme nous l'avons relevé dans la description du tambour de bois au chapitre I, le *ñkúl* dispose de deux sons fondamentaux : la « petite voix » (*mɔ́cínj*), correspondant au son aigu et la « grosse voix » (*mòd à cínj*) correspondant au son grave. L'intervalle entre les deux sons est variable. Pour imiter le son du tambour, les Éton emploient la syllabe « *kú* » affectée du ton haut ou du ton bas « *kù* » ou encore de la syllabe « *nà* » affectée du ton bas. C'est ce que nous verrons plus loin dans le prolongement de *l'ikúd àwú*. D'autres syllabes « *ta, tan, nəŋ* » imitant le son du tambour accompagnent des chants funéraires dans certaines conclusions (*màsúzà*) pour inviter à la danse. Dans les énoncés joués, on rencontre des amalgames entre des syllabes, par exemple le segment (*à bóló ñà dàm*) devient (*á ból ñà dàm*) ; des ajouts de syllabes, (*bòd*) apparaît sous la forme (*bòdò*). Il existe aussi des réarrangements de l'ordre des mots, dans un segment, par exemple (*mò ájábá àngáwá l'itátámá*) est joué, (*àngáwál'itátámá, mò ájábá*). Le langage tambouriné comme système de substitution de sons instrumentaux à la parole opère une transposition du langage parlé sur les tambours de bois. Le tambour de bois reproduit les hauteurs des tons et le rythme d'énonciation de la parole en alternant des frappes longues et brèves.

De manière plus générale, Simha Arom et France Cloarec-Heiss (1976) dans une étude sur le langage tambouriné des Banda-Linda de la RépubliqueCentrafricaine, nous fournissent

de précieux outils analytiques sur le fonctionnement de ce langage. Selon Simha Arom, « les tons ne procèdent que par opposition de hauteur. N'ayant pas de hauteur fixe, leur pertinence tient à leur opposition et non à la grandeur des intervalles qui les séparent. Aussi, pour qu'il y ait tons, il faut au minimum deux hauteurs opposables » (Arom 2014 : 240). Avec des propriétés phoniques réduites du tambour de bois, on réalise les tons modulés (ǎ, â) d'une part et d'autre part, on sort de l'ambiguïté, des malentendus dans la réalisation d'un mot ayant le même nombre de syllabes et les mêmes tons. Arom et France-Cloarec en donnent une réponse en montrant l'importance de l'information complémentaire dans le décodage d'un segment frappé. « Chaque ton frappé ne prend sa signification que par rapport à tous les autres tons de la chaîne, et chaque segment frappé, qui correspond à un schème mélodico-rythmique, est l'objet d'une perception globale » (1976 : 152).

- État des lieux

Le langage tambouriné des Éton prend place dans celui des Beti en général. S. Fürniss à travers les enregistrements historiques allemands faits au Cameroun, signale que Nekes était le premier à expliquer tout le système y compris les éléments des messages dans le « Manuel de la langue ewondo » (1911). Il y mentionna l'usage du tambour de bois pour l'annonce des funérailles, étudia les tons de la langue ewondo (Fürniss 2015 : 80-81) et les ndan de certaines grandes familles. M. Heepe dans ses transcriptions littéraires en 1920, a mis en relief l'importance des tons dans la langue ewondo. Louis Guillemin en 1948 a étudié « Le tambour d'appel des Ewondo » en décrivant ses différents usages dans la société. T. Tsala en 1958 est le premier à fournir une étude systématique des tambours de l'orchestre et des paroles d'*ésáni* en langue ewondo. L'*ésáni* des Ewondo a été étudié par des auteurs tels que P. L. Betene (1973 : 43-93), P. Mviena (1970). Tous fournissent des transcriptions littéraires des paroles de l'*ésáni*. Les auteurs, tout en parlant des Ewondo, englobent tous les Beti en général sans tenir compte des variantes rencontrées à plusieurs niveaux d'analyse, groupe, sous-groupes, clans et lignages. D. Nkada dans son travail, « L'avenir des funérailles dans la société » beti, (1977), reprend et corrige certaines informations données par Tsala dans « Mœurs et coutumes des Ewondo » (1958). Nous regrettons le fait qu'il se soit limité aux paroles des tambours chez les Ewondo alors qu'il a mené des enquêtes dans plusieurs villages éton : Lekoukoua, Koudandeng, Yemesoa.

S. C. Abéga reprend les textes de l'*ésáni* des Ewondo de Tsala en y ajoutant celui des Mvele, un autre sous-groupe beti, recueilli par Agnès Nkili (1975-1976 : 93-98). Abéga

fournit ses propres descriptions de l'*isáni* des Éton et des Mengisa. L'ouvrage récent de N. Ossama « Rites et croyances des anciens Beti », reprenant les textes de Tsala et de Laburthe distingue trois sortes d'*esani*, un *esani* simple, un « *esani* solennel » (*ésáhi mǎfòn*) et un « *esani* oracle » ou *ésáni ngám* (2015 : 182-184). L'*isáni* oracle ou *isáni ngám* est un *isáni* où la divination est faite pour connaître le coupable auteur de la mort d'une personne.

Chez les voisins Bulu, l'une des composantes de l'ensemble Beti-Bulu-Fang, Pierre Alexandre met en relief deux fonctions du langage tambouriné : la transmission de l'information au-delà de la portée de la voix et une sorte d'« écriture sonore », forme phonique dont le rôle est la conservation du souvenir d'un fait qui s'est produit (1969 ; 280). Bingono Bingono étudie le *ñkùl bǎwú* comme « message tambouriné adressé aux morts, aux ancêtres » (2013 : 2). Selon lui, le *ñkùl bǎwú* appartient au domaine de la « crypto-communication », « cachée, invisible, immatérielle, mystique, paranormale, celle qu'entretiennent les hommes avec l'au-delà » (ibid : 15). Dans une perspective anthropologique, Séverin Cécil Abéga dans son livre *L'esana chez les Beti* (1987) souligne à la fois le fond commun et les spécificités de certains groupes beti.

- Le langage tambouriné en contexte funéraire

Le nom-devise (*ndán*)

Le langage tambouriné ne peut pas fonctionner sans tout le trésor onomastique auquel il fait constamment référence. Selon le Petit Robert de la langue française (2013), le nom (propre) est « un mot ou un groupe de mots servant à désigner un individu et à le distinguer des êtres de la même espèce ». Il n'est pas un simple vocable ou une simple désignation conventionnelle. Même s'il est connu et partagé, il induit une certaine individualité, une confidentialité, un protocole et des frontières à respecter dans son usage. C'est pourquoi le Beti-Éton ne le révèle pas au premier venu, car le nom et la personne qui le porte sont liés. Le nom peut aussi revêtir une dimension historique, qui rappelle les circonstances de la naissance, une dimension affective pour dire la joie des parents. L'enfant à la naissance porte le nom (*ijòli*) d'un parent ou ami que les parents auront choisi. Ce nom est toujours suivi de celui de la mère pour le distinguer d'autres enfants portant le même nom ou avec qui ils partageraient le même homonyme (*mbómó*). Parmi ces différentes appellations, il y a le nom-devise ou *ndán*. C'est une désignation attribuée à un individu ou groupe, inspirée d'un proverbe, d'une énigme, d'un dicton ou d'un fait marquant. Le nom-devise est dit, chanté ou joué sur le tambour. Lorsqu'il est joué sur le tambour de bois, on l'appelle devise tambourinée. Il existe des *ndán*

individuels, de clans et de lignages. Dans les rites traditionnels, comme « pro-nom, il tient lieu et place du nom » (Esso 1997 : 136). Le nom-devise a une dimension symbolique marquant la continuité de la vie entre les défunts et les vivants.

Cécile Leguy décrit la pratique du nom-message présente chez les Bwa du Mali et du Burkina Faso. Le nom-message est une forme de parole indirecte, un mot, une phrase-parole messagère adressée à une personne, un groupe ou une communauté entière. « Ce nom-message énoncé de manière indirecte est cependant chargé d'une intention : celle de faire entendre un avis » (Leguy, 2011 : 5). La réalité du nom-message se rapproche beaucoup de celle du nom-devise que nous étudions.

- Les différentes annonces tambourinées

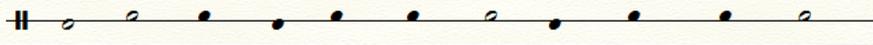
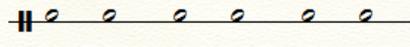
À différents moments de la cérémonie, le langage tambouriné prend en charge l'annonce de la nouvelle au pays (*ɲkúl áwú*), ou aux ancêtres (*ikùd áwú*), la diffusion d'annonces à l'endroit des participants. À d'autres, il articule à la fois la parole et la musique pour transmettre des messages et accompagner la danse pendant le jeu des formules polyrythmiques (*isání*). Il apparaît ainsi comme prolongement des actes vocaux dans leurs dimensions sémantiques et performatives.

Annoncer la nouvelle du décès (*ɲkúl áwú*)

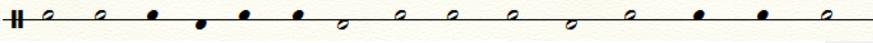
Le *ɲkúl áwú* est une annonce jouée par une famille qui vient de perdre un de ses membres. Il s'adresse à un parent proche, et à travers lui à tout le village. Nous allons expliquer le fonctionnement de l'annonce à l'aide de l'exemple suivant, réalisé à la mort d'Antoinette Mengue, une fille du clan Mbog Nnamye, du village Ngomo dans l'arrondissement de Monatélé. Elle a été quelque temps en mariage chez un Menyembaza et est revenue vivre dans son village natal.

L'annonce est constituée de cinq parties : l'introduction, l'identification du destinataire par son *ndán*, la demande de localisation, le message et la conclusion.

Introduction



à ngá wá lí t́ tá má, m̀ á já bá.
« Il est né seul, le descendant d'Ajaba.



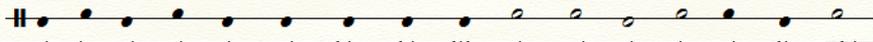
í bá b́ n'á wó b́ l̀, í bá b́ n'á há wó b́ l̀
« Pour certains, il a mûri et pour d'autres, il n'a pas mûri,



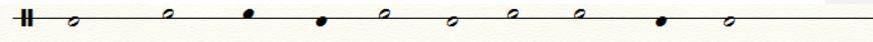
m̀ á já bá ò ǹ ź mpá g̀? ò ǹ ź p̀ z̀?

le descendant d'Ajaba. De quel côté te trouves-tu ? À quel endroit te trouves-tu ?

Corps de l'annonce



m̀ á m̀ ǹ m̀ t̀ h̀m̀ b̀ d̀b̀ á t̀. m̀ á t̀ l̀ mbá
(À) Moi-même, le ciel me pèse sur la poitrine. Je ne me sens pas bien.



m̀ á t̀ l̀ mbá. m̀ á t̀ l̀ m̀m̀ǹ
Je ne me sens pas bien. Je ne vois pas du bien.



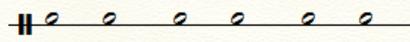
á wú ó m̀ ǹ m̀ b̀d̀. ó b̀ém m̀ s̀ sí mbá d̀ g̀ s̀ s̀

La mort décime les hommes. Elle m'a plaqué le visage au sol, la boue sur toute la face



m̀ ǹ t̀ t̀ má
Je suis seul.»

Conclusion



Plage 1

Le tambourinaire commence par jouer comme introduction une série de frappes longues non significatives. Ensuite, il joue le nom-devise (*ndán*) du destinataire.

Ici, le *ndán* de l'appelé est « Il est né seul, le descendant d'Ajaba. Pour certains il a mûri, pour d'autres, il n'a pas mûri le descendant d'Ajaba » (*à ngá wá li tótámá m̀ ajábá. ibá bó nà àwóbólò ibá bó nà áhá wóbóló, mó ajábá*). Le destinataire est un fils unique. À sa naissance, il n'avait pas les dimensions et le poids habituels des bébés. Il y en a qui disaient qu'il est né prématuré et d'autres, qu'il est né à terme.

Une fois le *ndán* exécuté, le tambourinaire demande où se trouve le chef de famille, destinataire de son annonce. « De quel côté te trouves-tu ? À quel endroit te trouves-tu ? (*ò nà zà mpágà ? ò nà zà ípàzà ?*)

Le message est alors transmis : « Moi-même, le ciel me pèse sur la poitrine. Je ne me sens pas bien. Je ne vois pas du bien. La mort décime les hommes. Elle m'a plaqué le visage au sol, la boue sur toute la face. Je suis seul. » (*māmèn mà t̀hàmbà èè dób á tó. mǎ tálà mbá mǎ tálà mbá, mǎ tálàmmàḡ. àwú ó mànà mà b̀d̀d̀ ò̀b̀m m'ású á símbàd̀g' èè àsú s̀. m̀ǹǹ ìt̀t̀ámá*). Le tambourinaire parle du défunt de manière indirecte en induisant que d'autres personnes lui ont infligé la mort en lui plaquant la face contre terre. Cette phrase rappelle les chutes mortelles sur la tête dans les luttes traditionnelles (*m̀s̀ìḡ*). L'annonce se termine par une formule : « Je suis seul ».

La conclusion est jouée par une série de frappes aiguës sans signification.

Annoncer le décès aux ancêtres (*ikùd àwú*)

D'une manière analytique, un *ikùd àwú* comporte cinq parties, une introduction, un *ndán* du défunt suivi de son identification, un message et une conclusion. Nous transcrivons ici à titre illustratif le corps de l'annonce d'Otogo a Zobo, épouse d'un homme du clan Bekaza, du village Elon dans l'arrondissement de Monatélé. Comme pour tous les *bikùd m̀wú*, pluriel d'*ikùd àwú*, les éléments du corps de l'annonce sont pertinents sur le plan de la communication informative, l'introduction et la conclusion ne servant que de signalétique sonore.

Introduction

ndán+identification

« Les légumes font tourner le ventre, Otoga à Zobo, fille d’Abe Nkada,

petite fille des Mboggnamye, nièce d’Ituni à Puda.

fille de Mevo Atuwodo, petite fille des Mengisa

Message

Là voilà qui arrive. Là voilà qui arrive.

Conclusion

Plage 2

Dans le cas présent, la défunte Otogo a pour mère Zobo, d’où son appellation « Otogo de Zobo » (òtògò a zòbó). Aujourd’hui, le même principe de la dation du nom reste valable mais le nom de l’enfant est désormais suivi de celui de son père ou patronyme.

L’*ikid àwú* met aussi en relief les liens familiaux du défunt et l’organisation de la société. Du côté paternel, la défunte est « de la famille (*ndá ì bòd*) d’Abe Nkada » (*mǒ ábá ñkádá*), son grand-père. En général, le terme *mǒ* suivi du nom désigne le père ou le grand-père. Une autre expression « la fille de Mevo Atuwodo » (*ñgwàn mǎv mǎ átúwódó*) désigne le père de la défunte, lui-même « de mère du sous-groupe Mengisa » (*mǒ ñgwán mǎngisà*). Du côté maternel, l’expression « de mère du clan Mbog Nnamye » (*mǒ ñgwǎn à mbóg nnámñà*) désigne le clan maternel, « nièce d’Ituni Puda (*mǒ kál ítúni à púdà*). Cette dernière désigne l’oncle maternel. Nous avons évoqué son rôle déterminant dans les cérémonies.

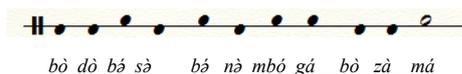
Le message est délivré : « Là voilà qui arrive » (*ñà á zù ñólò*). La phrase est jouée trois fois pour marquer avec insistance le passage de la défunte du monde des vivants à celui des morts.

Dans tous les *bikùd mǎwú*, les trois parties de l'annonce sont respectées. Seuls les éléments de l'annonce changent de place et de contenu linguistique selon les lignages et la compétence du tambourinaire.

Variantes

Pour les tenants de la culture interrogés, malgré les différences dans le contenu de l'annonce, ces variantes sont équivalentes et disent la même chose. Voici quelques phrases souvent reprises dans certains clans ou lignages.

Les lignages du clan Benyagda de Minkama près d'Obala exécutent la phrase suivante comme *ndán* pour les personnes qui n'en n'ont pas ou l'ajoutent dans la partie d'identification du défunt avant le *ndán* du défunt.

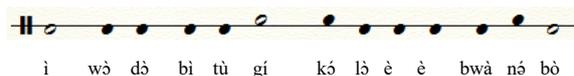


« Tous les hommes ont leur habitation chez Dieu ».

Plage 3

Cette phrase est une transformation du proverbe, « Tous les hommes ont leur habitation chez les défunts » (*bòd bǎsǎ bǎ nǎ mbó gǎ bókón*). François Xavier Amara dans son chant funéraire chrétien bien connu au Cameroun dont le titre est « Aya ya a, j'irai là-bas » (*áyá yá↓á, mà yì kǎ wé*) reprend la phrase en langue éwondo : *bòd bǎsǎ bǎ nǎ mvóg ábǎ Zamba*. Les défunts selon cette phrase n'habitent plus chez les ancêtres mais chez le Dieu des Chrétiens. *Zamba* est le nom que les missionnaires ont choisi pour désigner le Dieu des Chrétiens. Dans les traditions orales des Bulu-Beti-Fang, *zamba, zama, zambe* est considéré comme l'ancêtre fondateur.

Un autre *ikùd àwú*, celui du clan Tom et du haut lignage Mbog Njeng dans l'arrondissement d'Okola commence l'annonce par le nom-devise du clan Tom :

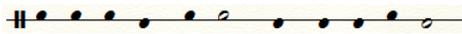


« Iwodo Bitougi, parle à tes enfants ».

Plage 4

Selon les Tom, leur ancêtre Iwodo Bitougi est supposé leur parler en toute circonstance pour qu'ils soient sages.

Une autre phrase ajoute :



bá bá mó nà_sú sí mbà_dà_gèè nnó_sò

« On lui a plaqué le visage au sol, la boue dans toute la tête ».

La phrase introduit un nouvel élément dans la variante présente dans le *ìkùl áwú* évoquant les circonstances du décès. Un élément nouveau apparaît dans le destinataire de l'annonce. L'ancêtre fondateur du clan, Iwodo Bitougi, chez les Tom, s'adresse à ses descendants alors qu'habituellement c'est la famille qui s'adresse aux participants. La mort survient au terme d'un violent combat où le défunt est littéralement battu. D'où l'expression : « on lui a planté le visage contre le sol ».

En prolongement de l'*ìkùl áwú*, certains tambourinaires chevronnés jouent « l'appel en cas de détresse » (*ìkùl bángádà*, « tambour d'appel ») à l'adresse des clans voisins. Nous transcrivons un exemple souvent joué dans le clan Tom, au village de Mboua. Les Tom de ce village sont frontaliers avec les Essélé, Mbog Nnamye et les Menyejolo.

|| ● ● ● ○ ○ ○ ● ● ● ● ○
 (i) wò dò bì tù gí kó l'è è bwà ná bò

« Iwodo Bitugi, parle à tes enfants. »

|| ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○
 kú kú nà kú kú nà kú kú nà kú kú nà

|| ○ ○ ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ○ ○
 à t̃ ñòŋ ñó bì yè l̃è bwà ná b̃ò b̃á t̃án z̃òg è è z̃òg

Atenongo Biyele, tes cinq enfants, que des éléphants.

|| ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○
 kú kú nà kú kú nà kú kú nà kú kú nà

|| ○ ● ● ● ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○
 mà t̃à ñəm b'è d̃òb á t̃ó à wú ó mà nà mà b̃òd

Je porte le ciel sur ma poitrine. La mort décime les êtres humains

|| ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○ ● ● ● ○
 kú kú nà kú kú nà kú kú nà kú kú nà

Plage 5

Le tambourinaire convoque les Essélé par leur *ndán* « Atenongo Biyele, tes cinq enfants, que des éléphants » (*átànòŋó biyèlè bwàn b̃ò b̃átán ṽè z̃òg è è z̃òg*). Le clan Essélé est l'un des plus importants en nombre de personnes chez les Eton. Ce clan dont sont issus cinq lignages portant les noms des descendants d'Atenongo se considèrent forts comme des éléphants. Après avoir appelé les Essélé, le tambourinaire leur donne les raisons de leur convocation : « Je porte le ciel sur ma poitrine. La mort décime les êtres humains » (*mà t̃àh̃əmb̃è èè d̃òb á t̃ó ; àwú à mànà mà b̃òd*). C'est une manière de signifier aux autres clans qu'un décès est survenu chez le destinataire.

Passer des communiqués aux participants

Pendant la cérémonie du jour où affluent beaucoup de participants, une annonce de recherche d'un participant éloigné peut être jouée sur un tambour de bois. Nous transcrivons ci-après les paroles d'un exemple d'annonce.

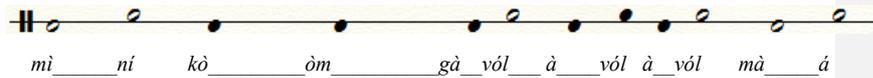
Message tambouriné	Traduction
<i>kàná nǎ à dìjì bòd, ndǎgè bòd bó bǎ↓ tǎ nǎ síj. ò nǎ zá mpágà, ò nǎ zá ípàzà ? àbógó hǎ á sí, àbógó hó ébùm mbárgá màná mǎsǎ mǎ ngá mbidà ò wúlùg' àvól àvól àvól àvól</i>	« Kana aime les gens alors que les gens, eux, le haïssent. Tu es de quel côté ? Tu es à quel endroit ? Il est assis, il est sur le ventre. mbarga mana mese me nga Mbida. Marche vite, vite, vite ».

Plage 6

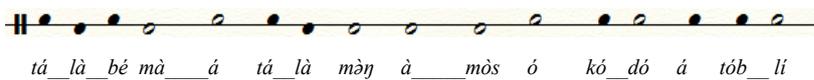
« Kana aime les gens alors que les gens, eux, le haïssent » (*kàná nǎ à dìjì bòd, ndǎgè bòd bó bǎ↓ tǎ nǎ síj*). Pour les Éton, ce *ndán* dit la générosité, l'affabilité, l'accueil et la fraternité que manifeste son détenteur dans le lignage.

« *mbárgá màná mǎsǎ mǎ ngá mbidà* » est une suite de paroles sans signification dont le rôle est de remplir un énoncé pour lui conférer une teneur phonologique. Pourtant, dans cette exclamation, l'expression *mǎsǎ mǎ ngá mbidà* signifierait « les insultes de Nga Mbida » et le verbe *màná*, un impératif, signifierait « termine ». Elle est souvent suivie d'une exclamation *hékékéré*, pour exprimer l'étonnement devant un fait, un événement qui survient.

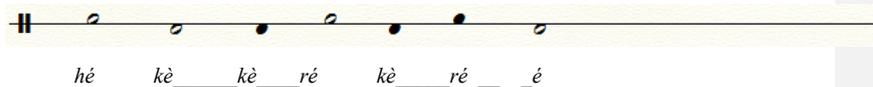
Lorsque les participants voient le jour baisser et que la famille prolonge le conciliabule du jour en brousse, le tambourinaire les invite à revenir vite au village en jouant par exemple cette annonce.



« Faites vite, vite vite !



Je ne vois pas du mal, je ne vois pas du bien. Le jour a quitté midi.



Hé ké ké ré ké ré ! »

Plage 7

“Dépêchez-vous ! Vite, vite !” (*ávól àvól!*). L’expression est une invitation à se dépêcher. « Je ne vois pas du mal, je ne vois pas du bien ». Ces paroles sont dites par une personne dépassée par un événement dramatique n’arrivant pas à exprimer ce qui lui arrive.

L’annonce tambourinée nous donne un élément sur la manière de concevoir le temps dans la succession des événements. « Midi » (*tóbáli*) est un emprunt du terme allemand *zwölf* qui signifie douze (Laburthe-Tolra&Esso 2006 : 147-148). Les Éton parlent traditionnellement de « milieu du jour » (*zāη àmōs*) pour désigner le moment où le soleil se trouve au zénith. Le tambourinaire fait savoir aux participants que le jour avance et que les participants au conciliabule familial doivent revenir au plus vite dans la concession funéraire continuer la cérémonie.

Hékékérékéré! Comme nous l’avons dit plus haut est une exclamation exprimant l’étonnement.

Malgré la diversité des annonces aux ancêtres (*bikùd mǎwí*) dans l’agencement des éléments qui les composent, quelques éléments restent récurrents et essentiels : le respect des trois parties de l’annonce, l’utilisation du nom devise pour s’adresser aux personnes et aux groupes et le message.

2. Les *bisáni* : connaître les clans et lignages à travers leurs rythmes

Généralités

C'est dans le pays éton que l'on retrouve le plus grand nombre de variantes d'*isáni* comparé aux pays menguisa, éwondo, mvele et évuzok. On rencontre deux types d'*isáni*, un *isáni* « avec paroles » et un *isáni* « sans paroles ». Nous étudierons l'*isáni* du clan Essele ainsi que celui des Mbog Kani dans deux versions.

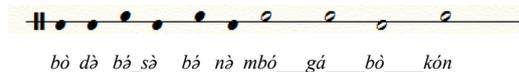
Nous procéderons à la transcription et à l'analyse de certaines d'entre elles. Nous examinerons un certain nombre de formules polyrythmiques représentatives des deux types d'*isáni*, à dégager les règles qui régissent le fonctionnement de chacune d'eux. Nous nous limiterons ici à donner les désignations des *bisáni* et leurs caractéristiques selon les catégories analytiques : périodicité, formules de rythme, figures, rythmes, articulation du matériau musical et linguistique. Chaque *isáni* a une introduction jouée soit par le *nã*, soit par le *zãñ ñkúl*. L'*isáni* est une polyrythmie ternaire constituée de figures. La polyrythmie repose sur la superposition de différentes figures exécutées par les trois tambours de bois. Chaque tambour produit deux sons de hauteur relative, haut et bas, dont l'intervalle et les timbres sont variables. Deux pulsations suffisent pour identifier toutes les formules et figures. Les formules jouées sont inscrites dans un cycle ou période dans laquelle elles réapparaissent à intervalles réguliers. Comme le souligne Simha Arom, « dans un contexte polyrythmique, les dimensions des figures rythmiques superposées sont diverses, mais qu'elles entretiennent entre elles des rapports simples tels que 2 : 1, 3 : 1, 3 : 2, 4 : 2 et leurs multiples. Cela signifie qu'il y aura également superposition de différentes formes de périodes » (Arom 1985 : 410).

- Les formules de rythme

L'isáni isélé

L'*isáni isélé* est généralement constitué du ndán des Essélé, « Atenongo Biyéle, tes cinq fils, que des éléphants », des formules polyrythmiques et d'une conclusion.

Nous allons analyser l'*isáni* des Essélé enregistré hors contexte en 2009 à Koudandeng dans l'arrondissement d'Obala. Le tambourinaire dispose de deux introductions. La première, jouée par le *zãñ ñkúl* est transcrite comme suit.

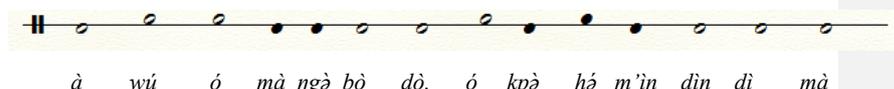


bò dâ bá_sâ bá nâ mbó_gá__bò__kón

« Tous les hommes ont leur séjour au pays des défunts ».

Plaque 8

Voici une autre introduction de l'*ísání* des Essélé recueillie au même endroit. Cette seconde introduction est jouée par le « tambour-mère » (*nā ñkúl*) :



à_wú ó_mâ_ñgâ bò dò, ó kpà_há m'in_din_dì_mà

« La mort décimant les hommes me laisse sans parole ».

Plaque 9

On en joue toujours une seule introduction immédiatement suivie de la formule polyrythmique suivante :

« tambour enfant » <i>mwān à ñkúl</i>	
« tambour du milieu » <i>zāñ ñkúl</i>	
« tambour-mère » <i>nā ñkúl</i>	

Plaque 10

La formule englobe deux périodicités. La macropériode (Arom 1985 : 410) est de 4 pulsations.

Les 3 figures superposées ont recours à deux marqueurs différents : l'opposition des durées et des timbres. La figure du premier tambour (*nā*) a une périodicité d'une pulsation. Elle

est commétrique. Sa structure est asymétrique, c'est-à-dire qu'elle n'est pas divisible en deux parties égales. Elle est la plus courte de la formule. La figure démarre sur une levée. Tous les sons sont graves ce qui produit des sonorités sourdes dues à la grande dimension du tambour. Le *ḡā ḡkúl*, après avoir exécuté la formule introductive, joue de façon à marquer la pulsation.

La stabilité du jeu de l'*isáni* mortuaire repose sur la figure du *zāḡ ḡkúl*. C'est lui qui joue la formule caractéristique de la polyrythmie *isáni*. Il ne varie pas beaucoup son jeu. La figure se déroule sur quatre pulsations ternaires totalisant douze valeurs opérationnelles minimales. Sa structure est asymétrique. Il réalise une figure commétrique. Il alterne les sons aigus et graves et contrecarre la régularité du marquage de la pulsation du *ḡā* sur les sons graves.

Le *mwān* joue également sur 4 pulsations ternaires correspondant à douze valeurs minimales. Sa figure est la plus longue de la formule. Tout comme le *ḡā*, sa structure est assymétrique mais il réalise une figure contramétrique. La majorité des sons joués sont aigus. Entre le *mwān* et le *zāḡ* se produit un effet d'opposition et d'échange de hauteurs et de timbres. La première frappe simultanée oppose le son grave du *zāḡ* et le son aigu du *mwān*. Le silence de ce dernier sur la deuxième valeur minimale de la pulsation fait résonner l'aigu du *mwān* créant ainsi un effet de complémentarité de timbres. Le *mwān à ḡkúl* est complémentaire du jeu du *zāḡ ḡkúl*. Il joue des sons aigus. Il « parle » plus que les deux autres. En fait, il parle, puis il se tait », (*à kóló à vógóló*), « il parle puis il écoute ». Musicalement, ce dialogue est ponctué de temps de silence.

Le *mwān à ḡkúl* introduit le jeu lorsque le joueur du *ḡā ḡkúl* n'est pas compétent.

Le jeu de l'*isáni* se termine par cette conclusion :



Les Essélé se reconnaissent dans l'introduction, « Tous les hommes ont leur séjour au pays des défunts » et la formule rythmique jouée est considérée comme étant leur fonds propre. Néanmoins, le jeu de cette formule ne leur est pas réservé. La même formule introductive peut être exécutée par d'autres clans et lignages. En effet, pendant une cérémonie funéraire, les tambourinaires jouent non seulement l'*isáni* de leur propre clan mais aussi ceux des autres clans présents.

L'isání mbóg kání

L'isání mbóg kání joué par eux-mêmes

L'isání du clan Mbog Kani comporte une formule de rythme composée également de 3 figures. La figure du zāŋ est significative et l'un des tambours « parle » au cours du jeu. En revanche, l'introduction au jeu n'est pas significative.

Introduction

« Tambour mère »



nǎ



« Tambour enfant » mwǎn



« Tambour du milieu » zāŋ



« Tambour mère » nǎ



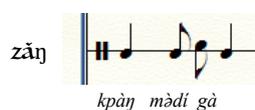
Plage 11

L'examen de la formule permet de constater qu'au niveau de la périodicité, le nǎ joue sur un cycle d'une pulsation, le zāŋ sur 2 pulsations et le mwǎn sur 4 pulsations. Comme pour l'isání isélé, le nǎ joue une figure rythmique sur une périodicité d'une pulsation. L'isání est ternaire. La formule englobe 3 périodicités. La figure du nǎ suggère une périodicité d'une pulsation et d'une cellule rythmique.

La forme de la figure rythmique du mwǎnest de structure symétrique. Elle est irrégulièrement contramétrique. C'est la périodicité la plus longue de la formule. La période du zāŋ ñkúl est constituée de 2 pulsations. 3 cellules forment une hémiole. Le mwǎn comporte 3 cellules rythmiques sur 4 pulsations, ce qui provoque un effet de tension.

La superposition des sons et timbres graves produit des sonorités lourdes. La plus grande partie des sons du *ñǎ*, du *zǎŋ* et du *mwǎn* est sur le registre grave. En paraphrasant Simha Arom, le déroulement de ces 3 cycles superposés crée un antagonisme entre les éléments rythmiques et les éléments métriques se superposant d'une part et d'autre part des éléments rythmiques à d'autres rythmiques par le contenu de chaque figure en présence (Simha Arom, 1984 : 29).

La figure de rythme du *zǎŋ* peut être interprétée en termes de langage tambouriné et d'accompagnement.



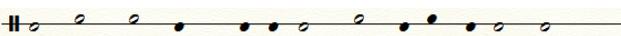
kpǎŋ mǎdí gǎ est un motif doté d'une signification linguistique. Le terme *kpǎŋ* est une onomatopée qui évoque une action se déroulant avec rapidité et « Je l'ai piqué » (*mǎdí gǎ*) évoque les Mbog Kani et d'autres clans éton la mort. La figure *kpǎŋ mǎdí gǎ* est répétée régulièrement de manière ininterrompue en ostinato comme un serpent pique l'homme et se réjouit d'en avoir fait une victime. Le motif *kpǎŋ mǎdí gǎ* est revendiqué par les Mbog Kani comme « dénomination » et caractéristique de leur *isáni*. Pourtant, on le retrouve dans d'autres *bisáni* comme nous allons le voir plus loin (cf. p. 24). La formule de l'*isáni* est jouée en ostinato sur un rythme régulier ternaire, avec des variations que peut apporter chaque tambour. Le *mwǎn* oscille également entre jeu rythmique et énoncés linguistiques. Il est considéré comme l'instrument soliste. Ici aussi, une fois que le jeu instrumental est installé, le soliste sur le *mwǎn* à *ñkúl* et selon son inspiration personnelle, s'adonne à des improvisations rythmiques aussi bien par des dictons et proverbes que de l'articulation rythmique des paroles de chants connus. Les paroles du « tambour-enfant » (*mwǎn* à *ñkúl*) sont composées de dictons, de proverbes et de mots des chants populaires.

bizámle, l'*isáni mbóg káni* joué par les Essélé

Différents *bisáni* sont joués pendant la cérémonie : l'*isáni* du clan et du lignage pour l'affirmation de leur identité et les *bisáni* des autres clans pour honorer les autres groupes mis en relief (beaux-parents, oncles maternels, etc.) Un effet en est que cette diversité évite la monotonie des rythmes joués.

Nous transcrivons l'*isáni mbóg káni* perçu et joué par les Essélé sous l'appellation *bizémlé*. Les musiciens Essélé interrogés trouvent cet *isáni* très divertissant. « C'est de l'animation » ont-ils affirmé.

L'introduction jouée par le *nǎ* est composée d'une phrase que nous avons déjà vue dans le corps de l'annonce de la nouvelle du décès jouée par le clan Mbog Nnamye :



à wú ó mà nà mà bód ó pkà zó m'ì ndì ndim
« La mort décime les hommes. Elle me laisse sans parole ».

Par rapport à l'*isáni* des Mbog Kani joué par eux-mêmes, le *bizémlé* est différent. Le *zǎŋ* comporte des hauteurs partiellement inversées. Le rythme est identique. Le *mwǎn* et le *nǎ* diffèrent avec un début et une fin identiques.



« Tambour enfant » *mwǎn à ñkúl*
« Tambour du milieu » *zǎŋ à ñkúl*
« Tambour mère » *nǎ à ñkúl*

Plage 12

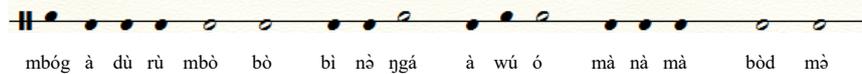
L'*isáni* bǎkàzà

Nous avons vu au chapitre I et dans les transcriptions précédentes que la formation de base d'un orchestre *isáni* est de 3 tambours disposés l'un à côté de l'autre et par ordre décroissant, le *nǎ*, le *zǎŋ* et le *mwǎn*. C'est cette formation que nous avons rencontrée chez les Essélé et les Mbog Kani. L'*isáni* des Bekaza et des Mbog Nnamye introduit un quatrième

tambour, *ngbès* tandis que les Mbog Nnamye ont 4 tambours nommés comme ceux des Bekaza. Dans la nomenclature bekaza et mbog nnamye, voici les noms des tambours par ordre décroissant, *nǎ*, *indòm*, *ngbès*, *òlólóŋ*. Le rôle du *ngbès* est de doubler l'*òlólóŋ* pour lui permettre de « parler » quand il le désire. Le tableau ci-dessous décrit les désignations, les significations des noms et leurs correspondances avec les instruments d'autres orchestres.

Désignations bekaza/mbog nnamye	Significations	Correspondances avec les noms d'autres orchestres
<i>òlólóŋ</i>	« sifflet »	<i>mwǎn</i>
<i>ngbès</i>	« agréable »	<i>zǎŋ</i>
<i>indòm</i>	sans	sans
<i>nǎ</i>	« mère »	<i>nǎ</i>

Le *nǎ ñkúl* introduit le jeu de l'*isání*. Chez les Bekaza, l'introduction dépend de la personne qui est décédée, femme ou homme. Lorsqu'il s'agit d'une femme, le tambourinaire jouera :



« De la famille de celles qui tirent des feuilles sèches, la mort décime les hommes.



nì tó tá má

Je suis seul ».

Les femmes sont désignées encore aujourd'hui par l'expression « du groupe de tireuses de feuilles sèches ». Autrefois, les femmes prélevaient des feuilles sèches des bananiers qu'elles attachaient autour des reins comme cache-sexe.

Quand un homme est décédé, on jouera :



à dù rà lè sò mbóg à wó mbà à lí à wú ó mà nà mà bód mà

« Ceux qui tirent les bâtons, du lignage Mbog Awo Mbali, la mort décime les hommes.



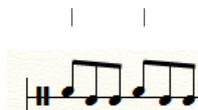
ni tó tá má

Je suis seul. »

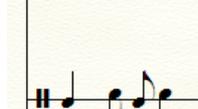


Les hommes, quant à eux, sont désignés par l'expression « Ceux qui tirent les bâtons ». Les hommes se servent de bâtons pour la chasse et autrefois pour la guerre. L'expression est suivie du nom du lignage organisant la cérémonie dans le cas documenté, les Mbog Awo Mbali.

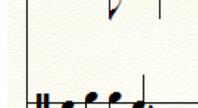
« Tambour sifflet » òlólóy



« Tambour enfant » ngbès



« Tambour du milieu » indòm



« Tambour mère » nã



Plage 13

Conclusion

nã



La formule englobe 2 périodicités : *òlólóh* et *hǎ*, 1 ; *hgbès* et *idóm*, 2. La période totale du jeu de l'orchestre est de 2 pulsations. Le *hǎ* et l'*òlólóh* marquent la pulsation. Leur jeu se déroule sur des sons graves. L'*òlólóh* monnaie avec alternance de timbres. Ses timbres secs et aigus s'opposent aux timbres sourds et graves du *hǎ*.

L'*indòm* joue sur une périodicité de 2 pulsations. Il réalise une figure symétrique et régulièrement commétrique. Bien qu'il converge avec le *hǎ* sur chaque pulsation, l'alternance de sons hauts et bas qu'il réalise contraste avec la frappe de la pulsation du *hǎ*.

Le *hgbès* opère une alternance stricte de sons hauts et bas sur deux pulsations sur la figure désignée par *kpáh mǎdígà*, revendiquée comme figure identitaire par les Mbog Kani (cf. p.).

Le *hǎ* peut transmettre des messages pendant son exécution. Les tambourinaires disposent des stocks de messages.

L'*isání mbóg nnàmjè*

Mbog Nnamye est un clan disséminé dans le département de la Lékié. Nous analysons un *isání* enregistré dans le village Ngomo où les Mbog Nnamye cohabitent avec le clan Bekassa. Trois types d'introduction sont joués à l'occasion d'un décès, une introduction générale jouée à l'occasion du décès d'un homme, une introduction exécutée avec le *ndán* du clan, une autre avec celui du lignage. Pour la femme mariée est toujours joué le *ndán* du groupe de son époux. Voici l'introduction d'un *isání* lorsqu'il s'agit d'un homme :

à wú ó mà nà mà bòd ósù -úz mǎ vèl jèd

« La mort décime mes hommes. Elle me déborde les flancs ».

Plage 14

« La mort décime mes hommes. Elle me déborde des flancs ». L'expression « déborder des flancs » (*á sǔz mǎvèl jèd*) se dit d'un homme repu de nourriture. Liée à la mort, l'expression décrit une personne frappée durement par la mort d'un proche qui lui pèse.

Suit l'énonciation du *ndán* du clan, « *bátá ndúá, ònà ndúá, mbóg nnàmjè* ». Ce *ndán* est une invocation des ancêtres fondateurs du clan Mbog Nnamye du mari de la femme. Nous transcrivons l'introduction jouée au décès d'une femme du clan Mbog Nnamye.

bá- tá- ndù- á ò- nà- ndù- á mbo gò nnà mè jè

«Betandua, Onandua, Mbog Nnamye. Femmes vêtues de feuilles sèches.

mbó- gà- dù -ù- rù mbò -bò bì ná ngá à- wú ó

La mort décime les hommes.

mà- nà mà bòd ó sù- zá mè- vèl jèd

Elle me déborde des flancs ».

Plage 15

Un clan comporte souvent plusieurs lignages. Pour les distinguer lors de l'exécution de l'*isání*, les joueurs exécutent le *ndán* du lignage concerné. L'introduction suivante est réalisée à la mort d'une femme avec le *ndán* du lignage Mbog Nguemnye, du clan Mbog Nnamye.

mbó-gà ngá- mè- jè i- dè- én mè- tì- bè-rà mbó -gà- dù-

« Gens du haut-lignage Mbog Nguemnye qui travaillent sans en récolter les fruits, Femmes porteuses de feuilles sèches.

rù mbò -bò bì nà ngá à- wú ó- mà- nà mà bò- dò

La mort décime les hommes.

ó- sù- úz mè- vèl jè- èd

Elle me déborde des flancs. »

Plage 16

Pour un homme l'expression *àdùrù mbòbò* est remplacée par *àdùrù miḡkèn* déjà rencontrée.

Le *ndán* du lignage « Les Mbog Nguemnye peinent en vain » (*mbóg ḡḡámḡḡà iděḡ mətùbrà*) signifie selon eux qu'ils travaillent sans en récolter les fruits, sans bénéfice.

Une fois l'introduction de l'*isáni* frappée, les joueurs exécutent une polyrythmie dont le modèle est le suivant.

« Tambour-enfant » mwän	
« Tambour du milieu » zǎḡ	
« Tambour-mère » ḡǎ	

Plage 17

La formule du *zǎḡ* est identique à celle des Mbog Kani et des Essélé. Ici aussi, le *zǎḡ* crée la stabilité avec le rythme

zǎḡ



kpǎḡ mədí gǎ

qui énonce de manière ininterrompue l'action de la mort : « J'ai piqué » (*kpǎḡ mədígǎ*).

Dans le jeu de l'*isáni*, le *ḡǎ ḡkúl* et le *mwän à ḡkúl*, chacun à tour de rôle prend la parole. Pendant que l'un d'eux « parle » les autres exécutent un accompagnement musical peu varié. Il arrive aussi que les deux parlent en même temps. Le jeu de l'un pouvant servir de base accompagnement de l'un et vice-versa pendant quelques périodes. Les joueurs jouent en s'écoutant.

- Des paroles transposées sur le tambour de bois

Les paroles du *mwān* à *ñkúl* sont de plusieurs types. Celles relatives au mort ou à la mort et les autres visant à rendre la musique vivante, animée. « C'est de l'animation, diront certains joueurs ». Il n'y a pas de parole réservée au *mwān* ou au *ñǎ*.

Des paroles spécifiques au décès

Transcrivons le stock de paroles commun à tous les Eton jouées aux cérémonies funéraires par le *mwān* ou le *ñǎ* pendant que les deux autres tambours exécutent leurs formules polyrythmiques. Elles sont jouées sur 3 ou 4 pulsations ternaires. Toutes ces paroles sont connues de la plupart des membres des lignages éton. Tout en restant dans la pulsation, il se coule dans le rythme d'élocution et le ton de la langue.

À travers le *ñǎ*, le tambourinaire peut décliner son adresse et décrire son état d'âme par exemple en disant qui il est :

Paroles	Traduction
<i>mà nà mǎ ñgwàn à mbóg kání</i> <i>mǎ mǎn mǎ jǎ ñól yámà</i> <i>míní wúlúg' àvól àvól</i> <i>nnám ótǎlǎ àbé</i>	« Je suis un fils d'une fille Mbog Kani, Moi-même je me lamente sur mon sort. Dépêchez-vous ! Le pays va mal. »

Il peut aussi de temps en temps prendre la parole de manière libre pour exprimer ses besoins en nourriture et boisson. Pour que le message soit compréhensible, les autres tambours pendant ce temps évitent de jouer des variations.

Nous avons enregistré ces paroles du *ñǎ* chez les Mbog Nnamye de Ngomo. On retrouve l'exclamation déjà présentée un peu plus haut, « *mbárgá mǎnà mǎsě mǎ ñgá mbidà* ».

Paroles du *ñǎ* :

Paroles	Traduction
<i>míní wúlúg' àvól àvól àvól</i> <i>mǎhá tǎlá àbé mǎhá tǎlá mǎñ</i> <i>hékékéré !</i> <i>mbárgá mǎn mǎsě mǎ ñgá mbirà</i> <i>bwān bídí bǎnà zǎ mpárgà hékékéré ?</i>	« Marchez vite ! Je ne vois pas du mal, je ne vois pas du bien. Hékékéré ! Mbarga mana mese me Nga Mbida Où se trouve un peu de nourriture, hékékéré !

<i>bwān mājòg máná zá ipàhà hékékéré?</i>	Où se trouve un peu de boisson, hékékéré ?
<i>àná kíkídà ì ngá lánà à ná hékékéré!</i>	Depuis que le jour a lui, hékékéré !
<i>mìní kòmgi àvól àvól àvól hékékéré !</i>	Faites vite, vite, vite, hékékéré ! »

Plage 18

Trois phrases évoquent la situation de décès, la dimension de la tombe, la chèvre à offrir au lignage et le bouc aux neveux.

	1	2	3	4	5	6	1	2	3
« Tambour enfant »									
mwān	sòŋ ì nè nè èè mòd sòŋ ì nè é bim èè mòd gbè nǎn ká bád é								
« Tambour du milieu »	"La tombe a les mêmes dimensions que l'homme. Attrapez le cabri, que le clan								
zǎŋ	kpàŋ mè dí gǎ kpàŋ mè dí gǎ kpàŋ mè dí gǎ kpàŋ mè dí gǎ kpàŋ mè								
« Tambour mère »	"kpàŋ, j'ai piqué, kpàŋ, j'ai piqué, kpàŋ, j'ai piqué, kpàŋ, j'ai piqué"								
nǎ									

	4	5	6	7	8
(suite) du mwān					
	jóm lè dí í bòd bá lí g lá kú má				
	mange, ceux qui héritent des richesses				
zǎŋ	dí gǎ kpàŋ mè dí gǎ kpàŋ mè dí gǎ				
	"kpàŋ, j'ai piqué, kpàŋ, j'ai piqué"				
nǎ					

Plage 19

Voici la phrase décrivant le bouc offert aux neveux :



ká bá nì bò bákálí nì bàṅ

« Le caprin à neveu n'est que bouc ».

En situation de deuil, les deux phrases expriment des actions prescrites à la famille organisatrice de la cérémonie. Par la phrase « Vous qui héritez des richesses, attrapez un cabri », le tambourinaire s'établit porte-parole du lignage du défunt pour exiger de la famille endeuillée le don d'un cabri. C'est l'occasion pour le lignage d'avoir « sa part » dans l'héritage laissé par le défunt.

Quel que soit son lignage d'appartenance, le tambourinaire fait la même démarche en ce qui concerne la revendication des neveux. Ces derniers ont droit à un bouc.

Les paroles suivantes sont très prisées des joueurs.

Paroles	Traduction
<i>kábnì bò bákál inà ibàṅ</i>	Le caprin à neveu est bouc.
<i>kábnì ì tiá páglá ì nà ibàṅ</i>	Le caprin attaché derrière est bouc.
<i>ṅgá ì sǎ itùn í tǎṅ ì nà èè òwòd</i>	S'il n'a pas de corne cassée, il est galeux ».

Le bouc est toujours offert aux neveux utérins du défunt. Selon le commentaire qu'en fait Séverin Cécil Abéga, le bouc étant plus petit que la chèvre, on l'offre aux neveux. Pourtant on trouve des boucs gras en pays éton. À notre avis, la famille du défunt offre parfois un bouc maigre, galeux et à cornes cassées à leurs neveux à cause des relations tendues qu'ils entretiennent avec eux, des revendications et du tapage dont ils sont auteurs lors des cérémonies funéraires. La famille l'attache derrière la maison ou dans un coin de la cour pour l'offrir au moment opportun.

Dicton et blague populaires

Nous transcrivons une blague et un dicton joués à la suite. Le dicton rappelle les paroles de la tortue à l'homme et la blague quant à elle concerne l'enseignement du « catéchisme » (*kàdàkismùs*) de l'Église catholique. L'ancien catéchisme se présentait sous forme de

questions/réponses. Le tambourinaire reprend cette forme en tronquant son contenu. Voici la blague telle qu'elle est formulée :

« Tambour enfant »
mwän

mà kà d wà dàm ná à á kù l à gá jóná mà mè bé
"Je te dis quel que chose. La tortue a dis que je sois méchant"

« Tambour du milieu »
zǎŋ

« Tambour mère »
nǎ

mwän

bé bó gò bé jè bé mà gá mè jè bé kà dà kís mùs à yég lè
S'ils sont bons, que je sois aussi bon. Qu'est-ce que le catéchisme enseigne?

zǎŋ

nǎ

mwän

ya á? kà dà kís mùs à yég lè ná à á sá pá
Le catéchisme enseigne que la femme frivole n'est l'épouse

zǎŋ

nǎ

42

mwän
 gí ngwà n i sè ngámód à á mód à té di ŋ à ból jnyè dà m
 de per sonne. Celui qui la désire lui demande ses faveurs.

zäj

jă

Plage 20

Deux enseignements sont à retenir de ces deux phrases.

D’abord, le tambourinaire instruit les participants sur la sagesse populaire en évoquant les dires de la tortue (*kúlà*), animal des contes beti. Le personnage de la tortue est utilisé dans les discours indirects adressés à une personne ou un auditoire. Ici, le tambourinaire se sert des paroles de la tortue pour délivrer un message « La tortue a dit que je sois méchant. S’ils sont bons, que je sois bon ». C’est une mise en garde à ceux qui s’attaqueraient à lui d’une manière ou d’une autre.

Le deuxième enseignement est une ironie sur le catéchisme de l’Église catholique. Cette dernière enseigne la pureté des mœurs et prescrit la fidélité dans l’amour conjugal et l’abstinence des personnes non-mariées de tout rapport sexuel. Or, le tambourinaire affirme la liberté des mœurs. La fille frivole est à la disposition de quiconque la désire.

La première phrase est surtout jouée lorsque la cérémonie connaît des moments de tension verbale (querelles) ou physique (bagarres). La seconde est surtout jouée pendant les cérémonies des femmes lorsqu’elles viennent danser en cercle devant les tambours de bois. De manière allusive, le joueur de tambour informe les hommes de la présence des femmes qui pourraient leur offrir leurs faveurs. La cérémonie devient socialement un lieu de rencontres galantes.

Chants et chansons de divertissement

Voici la transcription de trois phrases telles que jouées sur le tambour appelé « tambour-enfant » (*mwān*). Celles-ci mettent en relief l’atmosphère joyeuse et festive de la danse *isáni*. Ce qui fait dire à Séverin Cécil Abéga que l’*isáni* chez les Eton a perdu son caractère grave pour devenir une danse de divertissement. La même remarque est faite par Lucien Mebenga Tamba dans sa description des rites funéraires éwondo.

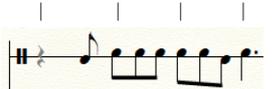
« Tambour-enfant » *mwān*



wá póg kà bà tó nà bə̀ lə̀

« Secoue la robe, elle te va bien ».

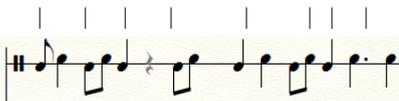
« Tambour-enfant » *mwān*



é bó óg ó sè nà vā ñgám

« La danse de l’écureuil n’est que par sa queue ».

« Tambour-enfant » *mwān*



mə̀ jám tà págì mə̀ jám mə̀ jám tə̀págà mú jé

« Je danse, sans récompense. Je danse, je danse sans récompense, pourquoi ? »

Ces paroles sont tirées des chants et chansons populaires de divertissement. Comme nous l’avons évoqué dans la présentation générale des répertoires de chants traditionnels, chaque morceau comporte une mise en route du chant et une partie conclusive appelée *mə̀sùhà*. Ordinairement, cette partie du chant invite à la danse (*bikúdsí*). Il arrive qu’à l’écoute de ces paroles d’autres participants se mêlent à la file de danse pour esquisser quelques pas de danse.

Paroles du *mwǎn*

Paroles	Traduction	Nombre de pulsations
<i>màmógò ná mòd àpám épàn,</i>	« Je suis devenu comme une personne sortie de la forêt.	4
<i>pány í bod ìngá mán èè àwú bitùṅà bitùṅà biṅgá mà lígì</i>	Des hommes valeureux ont été décimés par la mort et les fous sont demeurés ».	4
<i>òkòm mà díbrì díbrì màgà màkòm wò díbrì díbrì !</i>	« Tu me fais des pirouettes, je t'en fais aussi !	8
<i>òwùlá mà víógrò víògrò màgà màwùlú wò víógrò víògrò !</i>	Si tu ne marches pas droit, moi aussi je ne marcherai pas droit ».	4
<i>pógó kàbà àtá nèb là wò</i>	« Secoue la robe, elle te va bien ».	4
<i>ébóg ósán vè á ngám (ter)</i>	« La danse de l'écureuil n'est que par sa queue ».	4
<i>màjám tà ìpági màjəm mà jəm tà págì àmú jə ?</i>	« Je danse sans récompense, pourquoi ? »	8

Plage 21

Récapitulatif

Après écoute et analyse, nous avons remarqué que la caractéristique, la différence entre l'*ísání* Mbog Nnamye et les autres *ísání* se trouve dans l'introduction où se joue le *ndán*. Le *kpǎṅ màdígá* revendiqué par les Mbog Kani comme motif caractéristique de leur *ísání* se rencontre dans la même version chez les Mbog Nnamye joué par le *zǎṅ òkúl*. Après l'analyse descriptive de ces *ísání*, quelques points méritent d'être relevés. Tout *ísání* est constitué d'une introduction, d'une formule polyrythmique et d'une conclusion. L'introduction fait appel au nom-devise (*ndán*) pour donner des indications sur le clan, le lignage et le sexe du défunt. La conclusion est un court motif, une signalétique sonore sans signification permettant d'arrêter le jeu. Sur le plan formel, l'*ísání* est une polyrythmie instrumentale sur 4 ou 2 pulsations ternaires et mesurées. Chaque tambour joue une figure répétitive.

La figure-type jouée et reconnue par la grande majorité des Eton est la figure *kpǎṅ màdígá*. Nous l'avons rencontrée chez les Mbog Kani, les Essélé, les Mbog Nnamye et les Bekaza. Elle est présente sous deux figures distinctes.



La première figure est le motif rythmique joué par les Essélé lorsqu'ils exécutent l'*isáni* dit des Mbog Kani. À n'en point douter, il y a une reconnaissance de l'identité sonore clanique, lignagère et collective et en même temps la perception de celle des autres.



La deuxième figure est celle jouée à la fois par les Mbog Kani et les Mbog Nnamye exécutant leur propre *isáni*.

En considérant les polyrythmies, on distingue un *isáni* avec paroles aussi bien dans les introductions que les formules polyrythmiques. Les thématiques abordées sont diverses : la mort, la vie dans l'au-delà, la tombe, la manière de danser, la légèreté des mœurs, le sacrifice du caprin, le catéchisme, etc. Des paroles sont reconnues et partagées par tous.

Il y a différents niveaux de lecture et d'interprétation de manifestations identitaires sonores. L'identité est entendue comme un « construit social » dans lequel l'individu trouve « une logique d'appartenance » (Chételat 2013 : 201). L'intérêt de l'*isánides* Eton au regard de ce matériau apparemment ordinaire se trouve dans la variabilité polyrythmique fournie par les clans et les lignages et reflet de l'identité sonore commune dans laquelle tous se reconnaissent. Certaines phrases sont figées en introduction chez certains et elles sont facultatives chez d'autres. Ces phrases introductives sont un moyen de caractériser un lieu - les résidences étant patrilocales – et de s'identifier à lui d'où le principe de différenciation par le sonore. Les introductions fonctionnent comme des marqueurs identitaires, perçus à l'intérieur et à l'extérieur par le groupe comme leur spécificité.

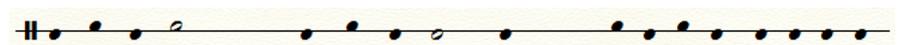
La beauté de l'*isáni* provient dans la différence de taille entre les trois ou quatre tambours utilisés, où se mêlent la variété des timbres et des accents procurent à l'auditeur des sonorités agréables. Il est vrai que du point de vue esthétique, les Éton d'Okog Ntsas des clans Essélé et Ntsas qualifient l'*isáni* joué par les Éton de Leboudi et Zamengoé (Mbog Ayi Tseli et Mbog Amanja, Beyijolo) d'*òdògò* comme n'ayant pas de consistance et ayant subi l'influence des voisins Ewondo. Un de leurs arguments est que ces derniers est que leur *isáni* est toujours accompagné d'un tambour à membrane (*mmàè*).

L'intérêt du tambour à fente ici provient du fait que son jeu est pratiqué à la fois comme substitut musical de la parole, tambour parlant transmettant des messages, tambour de danse.

3. Jouer et chanter en hommage au défunt : l'èmbòŋ

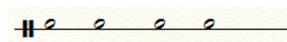
L'èmbòŋ c'est du chant funéraire accompagné. Habituellement dans l'exécution des chants en circonstance de divertissement, les tambours accompagnent le chant. Le chant est d'abord entonné puis suit le jeu des instrumentistes. Dans l'exécution de l'èmbòŋ, les musiciens jouent leurs formules polyrythmiques et une fois que le jeu est installé, ils entonnent des chants funéraires. Les chants sont exécutés à la suite sans interruption. Nous avons choisi de transcrire le chant : « Je suis dépassé » (*pàg ì nà mà ndáŋí*).

L'èmbòŋ dont la transcription est fournie a été enregistré à Okok Ntsas dans le clan Ntsas, à la frontière des arrondissements d'Elig Mfomo et de Monatélé. L'enregistrement est hors-contexte, non analytique, sans la séparation des différents tambours. Nous avons transcrit les deux tambours bien perceptibles, le *nǎ* et le *zǎŋ*. Tout comme l'*isání*, l'èmbòŋ comporte une introduction, un chant accompagné par un orchestre de tambours de bois et une conclusion. La formule introductive est celle-ci :



 mè gbé là bé mè gbé lé mǎŋ mà há mè né mà tè ìp bè dò
 7 "J'ai du malheur. J'ai du bonheur. Je chancèle, le ciel sur ma poitrine

 bé tó à wú / ó mà nà bò dò / ó kpè hé mi ndi ndi mà
 12 La mort décime les hommes. Elle me laisse sans parole

nǎ



$\text{♩} = 198$

Musical score for the first system. It consists of four staves: Soliste (Soprano), Choeur (Soprano), Tambour du milieu (Zaj), and Tambour-mère (Pa). The Soliste part has lyrics: hé gé hé gé hé gé. The Choeur part has lyrics: hé pò gi nò m'á ndáŋ ní. The drum parts are polyrhythmic patterns.

Musical score for the second system. It consists of four staves: Soliste (Soprano), Choeur (Soprano), Tambour du milieu (Zaj), and Tambour-mère (Pa). The Soliste part has lyrics: tá yé ní sá wò mà bó á wú á. The Choeur part has lyrics: hé pò gi nò m'á ndáŋ ní. The drum parts are polyrhythmic patterns.

Musical score for the third system. It consists of four staves: Soliste (Soprano), Choeur (Soprano), Tambour du milieu (Zaj), and Tambour-mère (Pa). The Soliste part has lyrics: tá yé ní sá wò mà bó á wú á. The Choeur part has lyrics: hé pò gi nò m'á ndáŋ ní. The drum parts are polyrhythmic patterns.

Plage 22

Le paradigme de l'*èmbòŋ* englobe le chant et une formule polyrythmique sur une macro période de 12 pulsations ternaires. Le chant est exécuté par un soliste et le chœur des

tambourinaires sous la forme responsoriale avec deux interventions de chaque partie au sein de la période.

Quant à la formule polyrythmique, elle est symétrique et englobe deux périodicités. Le tambour *nã* réalise une figure de 4 pulsations commétriques et le *zãŋ* opère sur un cycle de 2 pulsations.

Littéralement, « La sagesse est perdue à moi » exprime le sentiment d'une personne dépassée par les événements. L'exclamation « hé gé ! » fait partie des syllabes utilisées pour les manifestations vocales du chagrin. Il s'agit d'un chant de lamentations. Les deux phrases « Regarde comment mon père est couché. Hé ! Il est mort » (*tá yén 'i sá wòm 'ábó hé ! àwú à !*) et « Regarde comment ma mère est couchée. Hé ! Elle est morte » (*tá yén 'é nã wòm 'ábó hé ! àwú à !*) Devant la façon dont un proche est étendu, le chanteur se plie à l'évidence qu'il est effectivement mort.

CHAPITRE VIII – COMPRENDRE LE CHANT POUR LES MORTS

Introduction

Ce chapitre analysera les chants funéraires traditionnels (*byá bí áwú*) et les chants chrétiens en langue éwondo (*byá bí mínswán*) comme moments-clés sonores des cérémonies, au même titre que le langage tambouriné, les polyrythmies, les prises de parole, les cris et les pleurs. L'analyse musicale prend en charge les paramètres musicaux internes. Il s'agira d'interroger le langage musical à travers les transcriptions des musiques et des paroles selon les critères de pertinence régissant le corpus étudié.

Pour chaque chant, nous allons étudier les paramètres suivants : l'échelle, la périodicité, l'alternance responsoriale, la distribution des énoncés selon les intervenants, les paroles et les thématiques. Le travail sur le matériel sonore permet de dégager des relations très variées entre musique, société et symbolique.

Les chants que nous allons analyser ont été enregistrés hors-contexte dans les villages Mbélé, Elig Bessala et Elig Olinga de l'arrondissement d'Obala, à 40 km environ de Yaoundé.

L'élaboration de notre travail s'inspire très largement des travaux de Simha Arom et de son équipe qui nous donnent accès à un éventail d'outils théoriques et méthodologiques adaptables à différents contextes géographiques. Des travaux ont été effectués dans des zones géographiquement ou/et culturellement proches des Beti-Eton : Sylvie Le Bomin (2000) et Marie France Mifune chez les Fang du Gabon (2012), Susanne Fürmiss chez les Aka de Centrafrique et les Baka (2005), Fabrice Marandola chez les Bedzan du Cameroun (2003). Pour ce qui est du chant responsorial en particulier, l'étude d'Olivier Tourny (2009) intitulée *Le chant liturgique juif éthiopien. Analyse musicale d'une tradition orale* fournit des exemples d'approche de la forme responsoriale.

1. Chants funéraires traditionnels (*byǎ bí áwú*)

- Généralités

Les chants funéraires (*byǎ bí áwú*) font partie d'un ensemble plus vaste de répertoires de chants exécutés à l'occasion de différentes cérémonies. Ils accompagnent la célébration des décès chez les Éton comme dans plusieurs groupes d'Afrique subsaharienne, selon des critères intrinsèques, relatifs aux circonstances du décès, à l'âge du défunt et à son statut social. Les Éton chantent dans les cérémonies funéraires des adultes, mais pas à celles des enfants.

Comme nous l'avons décrit au deuxième chapitre, les chants funéraires ne s'exécutent jamais par un chanteur seul. L'animation des cérémonies est assurée par trois catégories de personnes : les femmes du village, en majorité épouses des hommes du lignage ; les filles du village appartenant au lignage du défunt et les groupes organisés, adhérents des associations et tontines. Les chants sont exécutés à la tombée de la nuit, tout au long de la soirée avec l'arrivée des tontines et associations, après l'annonce tambourinée du décès à minuit, dans la journée par de nouveaux groupes d'arrivants dans la cour funéraire et autour du corps.

Comme la plupart des musiques d'Afrique centrale, les chants funéraires traditionnels se caractérisent par une structure cyclique qui engendre de nombreuses variations. L'organisation du temps procède à trois niveaux : la période, la pulsation et les valeurs opérationnelles minimales. Chaque période constitue une unité musicale fondée sur un nombre pair de pulsations avec une subdivision symétrique ou asymétrique en deux ou trois parties égales. À l'exception d'un chant, la subdivision de la pulsation est ternaire, c'est-à-dire se scinde en trois valeurs égales. Dans le chant, la référence temporelle se matérialise par la battue ; elle est marquée par l'utilisation des hochets, doublés par des battements de mains.

Un chant est constitué de deux parties, le chant proprement dit (*jyǎ*) et la conclusion (*màsùzà má jýá*) ou simplement (*màsùzà*). Il existe une variabilité d'intensité et de tempo entre le chant et la conclusion. Sur le plan du tempo, on note une alternance entre la première partie lente (*jýá*) et la deuxième partie plus rapide (*màsùzà*). La même alternance se produit au niveau de l'intensité sonore, la seconde étant plus forte que la première.

Le chant est de type responsorial, c'est-à-dire « fondé sur l'alternance entre une soliste et un chœur qui vient compléter par un répons l'énonciation de la soliste (a/b). Le procédé mis en œuvre est la monodie vocale. En effet, la partie du chœur n'est pas polyphonique. Néanmoins, des effets de tuilage, d'une pulsation au moins, peuvent être présents entre les reprises de l'alternance, c'est-à-dire entre le chœur et la soliste. Pour certains chants, on

constate même un tuilage structurel sur une grande partie de la période. La partie soliste offre une variabilité de la mélodie ou des paroles.

Des bribes de polyphonie se rencontrent dans la conclusion suivante (*màsùzà*) : “ayé é, il y a un décès au pays Mbélé, ayé é é, il y a un décès au pays Mbélé” (*ayé é àwú Ìná nnàm mbélé*) qui se trouve dans le chant “La bonbonne s’est brisée” (*èngámá é bólé*).

♩ = 153

Page 23

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Soliste I																
Choeur 1																
Choeur 2																
Soliste II																
Choeur 1																
Choeur 2																
Soliste III																
Choeur 1																
Choeur 2																
Soliste IV																
Choeur 1																
Choeur 2																

L'échelle est heptatonique hémitonique. Le demi-ton se trouve entre le do# et le ré. La polyphonie présente ici trois voix. On ne peut pas parler de parallélisme, ce dernier étant entendu comme « la reproduction par différentes voix, au même moment, d'un même matériau musical à des hauteurs différentes » (Arom 1985 : 88). Les rapports d'intervalles entre les voix ne sont pas constants. Nous retrouvons des rapports de tierce, quarte et de seconde.

- Tableau d'inventaire global des paramètres des chants transcrits

Le tableau suivant présente, de manière globale et à titre illustratif, les neuf chants funéraires traditionnels selon certains critères analytiques : nombre de degrés de l'échelle, type d'alternance responsoriale et nombre d'alternances, présence de cris expressifs, périodicité, type de subdivision de la période, tuilage structurel.

Le répertoire se caractérise par une hétérogénéité de plusieurs paramètres.

Chants	Degrés de l'échelle	Type d'alternance responsoriale	Nombre d'alternances	káálá Cris expressifs	Périodicité	Type de subdivision de la période	Tuilage structurel
<i>pámá ndá</i>	7	multiple	2	non	24	symétrique ou asymétrique	oui ou non
<i>kòṅ kòṅ kòṅ</i>	7	simple	1	oui	64	asymétrique	non
<i>èngámá è bólé</i>	7	simple	1	oui	12	symétrique	non
<i>j'iygá kúd álwú</i>	6	simple	1	oui	24	symétrique	non
<i>áwú ółsé mèn</i>	7	simple	2	non	16	asymétrique	oui
<i>òyílí</i>	7	simple	1	non	32	asymétrique	non
<i>ákwàn wǒṅ</i>	6	simple	1	oui	12	symétrique	non
<i>médibà</i>	5	multiple	3	oui	16	asymétrique	oui
<i>sí ìnà zèzè</i>	7	multiple	2	oui	44	asymétrique	oui

Les transcriptions de la totalité du corpus se trouvent en annexe. Nous allons illustrer ici les caractéristiques formelles saillantes.

- Inventaire des échelles musicales

Les échelles et les ambitus sont les suivantes :

- **“La dame-jeanne s’est brisée”** (*èngámá è bólé*)

Ambitus d’une 7^e.

Son échelle est heptatonique.



- **“Il (elle) a peur”** (*àkwàn wǎŋ*)

Ambitus d’une 8^e

Son échelle est hexatonique hémitonique



- **“La mort n’est pas bien”** (*àwú ó\śá mǎŋ*)

Ambitus d’une 7^e

Son échelle heptatonique anhémitonique



- **“Le mètre en bambou”** (*mǎdìbà*)

L’échelle est tetratonique hémitonique



- **“Sors de la maison”** (*pám á ndá*)

Ambitus d’une 7^e

Son échelle est hexatonique hémitonique



– “Qui annoncera mon décès ?” (*j'ingá kǎd á\wú*)

Ambitus d'une 8^e

Son échelle est hexatonique hémitonique.



– “L'engagement” (*òyílí*)

Ambitus d'une 7^e

Échelle heptatonique



– “La terre est rien” (*sí inà zàzà*)

Ambitus d'une 7^e

Son échelle est heptatonique.



– “kong kong kong”, la mort » (*kòy kòy kòy*)

Ambitus d'une 7^e

L'échelle est heptatonique.



Les échelles utilisées sont diverses. On a 5 chants heptatoniques, 3 chants hexatoniques et un chant pentatonique. Les chants sont exécutés dans une ambitus d'une 7^e ou d'une 8^e.

- Les périodicités des chants

L'hétérogénéité de la périodicité est remarquable, allant de 12 à 64 pulsations par période. Il semble qu'une des caractéristiques de ce répertoire soit la grande dimension de la période, car il est très rare en Afrique centrale, que les périodicités dépassent 24 pulsations.

Les neuf chants analysés sont divisibles en six groupes selon l'étendue de leur périodicité : 2 chants à 12 pulsations ; 2 chants à 16 pulsations ; 2 chants à 24 pulsations ; 1 chant à 32 pulsations ; 1 chant à 44 pulsations ; 1 chant à 64 pulsations. Nous indiquons ici déjà la structuration qui sera analysée dans le chapitre suivant. Les deux chants *èngámá é* et *bólé*) *àkwàn wòŋ* ont la même structure.

- “La dame-jeanne s’est brisée” (*èngámá è bólé*)

12 pulsations ternaires.

Sa segmentation est symétrique.

L'alternance est simple.

Intervenants	Soliste	Chœur
Segment	a	b
Pulsations	6	6

Les deux chants à 1 pulsation ont des alternances multiples et une segmentation asymétrique.

- « La mort n’est pas bien » (*àwú ó↓sá mðŋ*)

2 alternances

Sa segmentation est asymétrique : 9 +7

2 alternances

Intervenants	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur
Segments	a	b	c	d
Pulsations	7	2	2	5

9 + 7

On trouve ici, au niveau de la forme globale, ce que Simha Arom a désigné d'imparité rythmique dans le domaine de l'analyse des formes rythmiques « moitié+1 / moitié-1 » (cf. 1985).

- « **Le mètre en bambou** » (*mádibà*)

3 alternances.

Sa segmentation est asymétrique : 9 +5 +5

Intervenants	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur
Segments	a	b	c	b	d	b
Pulsations	7	2	3	2	3	2

9 + 5 + 5

Sa segmentation est asymétrique à deux niveaux :

- forme globale
- au sein des alternances.

- « **Sors de la maison** » (*pám á ndá*)

24 pulsations

L'alternance est multiple.

2 alternances.

La segmentation globale est symétrique : 12 +12, mais la segmentation au sein des alternances est asymétrique : 10 +2 et 4 +8.

Ici, on ne retrouve pas l'imparité rythmique.

Intervenants	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur
Segments	a	b	c	b
Pulsations	10	2	4	8

- « **Qui annoncera mon décès ?** » (*j'íyǵá kúǵ á↓wú*)

24 pulsations ternaires

Alternance simple.

Sa segmentation est symétrique.

Intervenants	Soliste	Soliste	Chœur	
Segments	a	b	c	b
Pulsations	6	6	6	6

– « **L'engagement** » (*òyíli*)

32 pulsations

Alternance simple

Sa segmentation est asymétrique.

Intervenants	Soliste	Soliste	Chœur	Chœur
Segments	a	b	c	d
Pulsations	9	8	8	7

17 + 15

Sa segmentation est asymétrique à deux niveaux :

- au niveau de la forme globale
- au sein des alternances soliste/soliste et chœur/chœur.

– « **La terre est rien** » (*sí ìnà zàzà*)

44 pulsations

Alternance responsoriale multiple.

2 alternances.

Sa segmentation est asymétrique : 20 +24.

On retrouve l'imparité rythmique.

Intervenants	Soliste	Chœur	Soliste	Chœur
Segments	a	b	c	b'
Pulsations	8	12	12	12

– « kong kong kong », la mort (*kəŋ kəŋ kəŋ*)

64 pulsations ternaires

Une alternance

La segmentation globale est symétrique : 16 +16, mais la segmentation au sein d'une partie de l'alternance est asymétrique : 32 +32

Intervenant	Solist	Solist	Solist	Solist	Chœur	Chœur	Chœur	Chœur
s	e	e	e	e	r	r	r	r
Segments	a	b	a	c	d	e	a	c
Pulsations	8	8	6	10	8	8	6	10

En conclusion de cette section, du point de vue métrique et de la structuration formelle, les chants analysés révèlent des périodicités de longueur variables, des alternances simples et multiples. Les segmentations sont symétriques et asymétriques. Les premières sont en alternances simples et d'autres ont une segmentation asymétrique au sein des alternances. On rencontre également une segmentation asymétrique avec une alternance simple et une segmentation asymétrique avec 2 alternances.

- Complexité de l'alternance responsoriale

Le chant est de type responsorial, c'est-à-dire fondé sur l'alternance entre un soliste et un chœur, lorsque ce dernier exprime un répons qui vient compléter l'énonciation du soliste.

Si l'alternance responsoriale dans la réalisation des chants funéraires et des chants d'autres répertoires est établie chez les Éton, il reste toutefois à savoir si l'agencement des interventions de la soliste et du chœur est uniforme. Nous allons répondre à la question en examinant l'ordre de succession des solos et du chœur. Notre objectif est de mettre au clair la complexité structurelle des chants funéraires par l'analyse des matériaux mélodiques et textuels, ainsi que leur mode de distribution à travers les interventions des protagonistes soliste/chœur. En d'autres termes, leur mode de distribution, bien que s'inscrivant dans le cadre habituel de l'alternance entre le soliste et le chœur, non seulement fournit du matériau déroulant une mise

en œuvre complexe de cette forme, mais aussi structure l'ensemble sur le plan mélodique, textuel et de la répartition des intervenants.

Pour illustrer nos propos, nous avons choisi deux chants : « La dame-jeanne s'est brisée » (*èngamá è bólé*), en alternance responsoriale simple et « La terre est rien » (*sí inà zàzà*), en alternance responsoriale multiple.

Page 24

Un exemple d'alternance responsoriale simple : *èngámá è bólé*

♩ = 153

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Soliste I												
Choeur												
Soliste II												
Choeur												
Soliste III												
Choeur												
Soliste IV												
Choeur												
Soliste V												
Choeur												
Soliste VI												
Choeur												

Sur le plan mélodico-rythmique, nous avons identifié dans les 6 périodes du chant, 2 unités mélodico-rythmiques insécables, a, chant de la soliste et b, répons du chœur. C'est une alternance responsoriale stricte, soliste/chœur. Nous sommes en présence d'une distribution binaire soliste/chœur du contenu mélodique. Si le mode de distribution selon le matériau mélodique marque une alternance quasi stable, qu'en est-il de la distribution selon le matériau textuel ?

L'organisation textuelle offre un autre type de segmentation et de distribution des énoncés : une division de chaque période en 6 segments : a, b, c, d1, d2, e et une distribution symétrique du contenu textuel.

Intervenants	Soliste	Soliste	Chœur	Chœur
Segments	a	b	c	d
Pulsations	3	3	3	3

On aura en résumé les périodicités suivantes :

Intervenants	Soliste	Soliste	Chœur	Chœur
Segments	a1	b1	c	d2
	e	d1	c	d2
	f	d1	c	d2
	g	d1	c	d2
	h	d1	c	d2

En conclusion, sur le plan mélodique, les 2 segments possèdent en tout 12 pulsations en alternance simple, réparties entre l'intervention de la soliste (6 pulsations) et celle du chœur (6 pulsations). Les mêmes matériaux mélodiques reviennent, mais avec des petites variantes dues aux paroles.

Un exemple d'alternance responsoriale multiple : *sí inà zàzà*

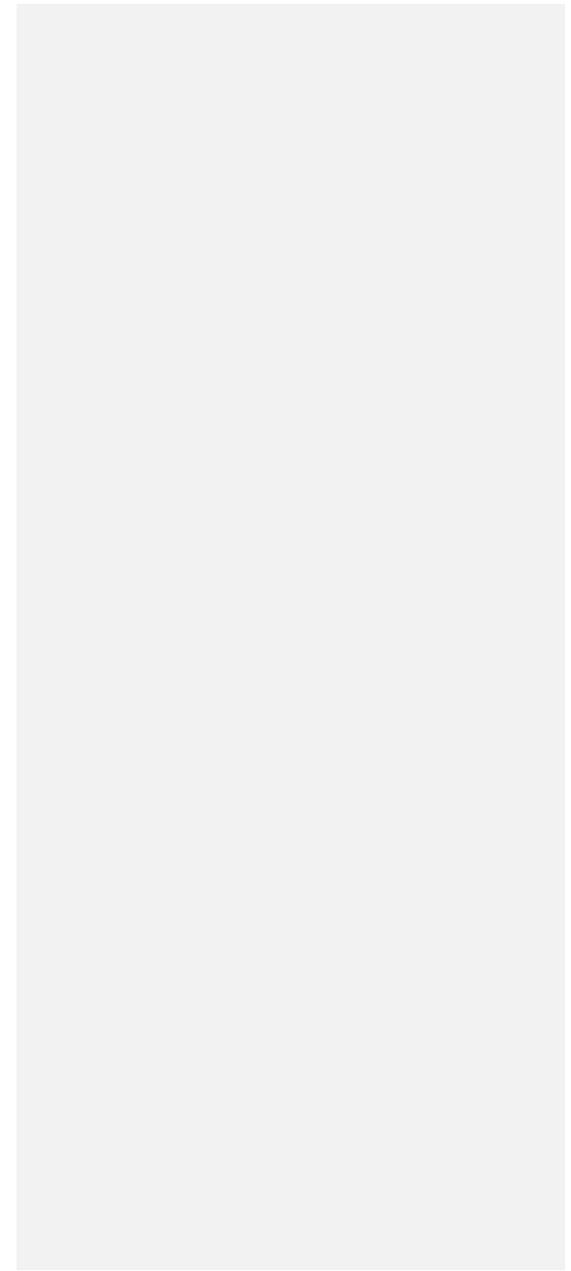
a

b

c

b'

Plage 25



Dans la section portant sur les périodisations, nous avons segmenté le chant *sí inà zàzà* en 4 énoncés mélodiques. Ce chant offre une autre possibilité de segmentation selon le matériau textuel. Toutes les périodes ont la même structure. L'énoncé est divisible en deux segments, a et b. Le premier segment **a**, va de la pulsation 1 à la pulsation 20 et le second **b**, de la pulsation 21 à la pulsation 44. Ils sont constitués chacun d'une phrase interrogative suivie d'un court répons (*zàzà*). Le second segment va de la pulsation 21 à la pulsation 44.

- Les paroles et les thématiques

Les textes de tous les chants transcrits sont intégrés dans les annexes de notre travail. Trois grandes thématiques émergent de notre corpus de chants : la mort en général, le défunt lui-même et les vivants face à la mort.

La mort en général

La première thématique sur la mort en général comporte deux chants : « La mort n'est pas bien » et « kong kong kong, la mort ».

Le chant *àwú ó↓sǎ mǎŋ* met en relief le malheur qu'apporte toute situation de décès. Il est exécuté à l'extérieur ou à l'intérieur de la maison funéraire. L'omniprésence du terme « *àwú* » et sa répétition en ostinato strict fait penser à une lamentation. Le chant commence par un constat énoncé par la soliste : « La mort n'est pas bonne. La mort est mauvaise ». Et au chœur de répondre « hé hé la mort, é é ». Une manière de se plaindre de la mort. Viennent ensuite les raisons de s'en plaindre : elle a emporté le papa, l'époux, l'arrière-grand-parent. Puis, les possibles actions à mener contre la mort si elle était un humain : ou la frapperait avec un gourdin, lui tirerait dessus avec un fusil. Un avertissement est lancé aux filles du pays Essélé d'avoir peur de la mort.

Quant au chant *kǎŋ kǎŋ kǎŋ*, son incipit est une onomatopée qui signifie le frapement de la porte chez les Beti en général. Certains Beti disent : « *kǎŋ kǎŋ kǎŋ* », « Ouvre-moi la porte pour que je passe ». Le fait de mourir et la personne décédée confine le défunt dans un univers difficilement accès aux vivants. Cet univers des défunts où l'on retrouve, frères, époux, fils, parents, comporte une porte. Pour y accéder, on frappe à la porte : « *kǎŋ kǎŋ kǎŋ* », geste de signalement, de prudence et de demande d'autorisation d'entrer pour l'au-delà. Mourir est un passage obligé pour aller dans le monde des défunts.

Les humains face à la mort

La deuxième thématique comprend cinq chants exprimant les paroles et les attitudes des humains face à la mort : regret (*éngamá é bólé*), projection sur une mort future (*máribà*), inquiétude face à sa cérémonie de décès (*j'íngá kúd á↓wú*), la vanité de la vie sur terre (*sí inà zàzà*) et des conseils face aux engagements pris dans les tontines et associations (*òyili*).

La dame-jeanne (*éngamá*) est un récipient en verre en forme de jarre dans lequel est conservé du liquide précieux : eau, huile de palme, vin de palme. C'est un bien précieux conservé avec soin. « La dame-jeanne s'est brisée » est une expression qu'emploient, entre autres, les Beti pour signifier le décès d'une personne.

Le chant est toujours exécuté dans la maison funéraire en présence du corps. Le fait que la dame-jeanne est cassée est souligné par l'expression *tùm míólóló*. L'onomatopée *tùm*, exprime le bruit produit par l'explosion d'une bonbonne pleine d'un liquide sous pression, du vin de palme par exemple. L'idéophone, « *míólóló* », exprime l'éparpillement sonore des brisures de verre. Le chant exprime l'effectivité du décès, le regret de la perte d'un être cher sur qui l'on comptait et l'appel des différentes relations à la fois du défunt et de sa famille.

Il fait le constat du décès de la personne, laquelle est comparée à une dame-jeanne de vin. Comme chant-annonce du décès, il appelle les connaissances pour leur faire part de la nouvelle. Il déclinel'identité des appelés, personnes présentes ou non à la cérémonie : « l'homme du pays Mendum » – les Mendum sont un clan du sous-groupe Eton ; « Fille du pays Efoke » ; « Fille des hameaux des prêtres » – cette expression renvoie au quartier des personnes accueillies par les missionnaires et vivant près du presbytère.

« Le mètre en bambou » (*médibà*) évoque un objet utilisé uniquement en cas de décès. Avant de creuser la fosse dans laquelle sera inhumé le défunt, les fossoyeurs effectuent les mesures du corps et/ou du cercueil avec un long bambou appelé *médibà*. Tout objet en contact avec le corps est détruit, jeté ou lavé à la rivière. Selon nos informateurs, le bambou est jeté dans la fosse de peur d'être récupéré par des sorciers qui l'utiliseraient pour endormir leurs victimes. Le chant décrit la projection d'un vivant dans sa situation de défunt. Lorsqu'on le mesurera avec un mètre en bambou, il sera « couché sur le dos », « ne pourra plus voir », ni « entendre ». « Je manquerai à mon fils », « à mon ami ». La mort crée un manque, une absence.

« Qui annoncera mon décès ? » Comme nous l'avons vu dans l'étude du langage tambouriné, l'*ikúd áwú* est un moment clef et indispensable dans la célébration des obsèques d'un adulte accompli. Trouver un tambour et un tambourinaire n'est pas chose facile. Au-delà de la performance du tambourinaire, c'est toute l'organisation des cérémonies qui est en jeu.

Le chant « Qui annoncera mon décès ? » pose la question de l'importance de la cérémonie du décès pour l'homme beti. Ce dernier a coutume de dire : « Qui va m'enterrer ? » Une cérémonie réussie comporte une bonne annonce de décès au tambour de bois. Ce chant est souvent exécuté avant l'annonce tambourinée du décès à minuit. Selon les chanteuses que nous avons interrogées, il expose de manière indirecte la situation précaire de certaines femmes éton. Le chant est une plainte et une inquiétude face à la mort prochaine. La partie soliste égrène les raisons de son inquiétude : l'état de célibat, le manque d'enfant, d'époux, la place du frère sur qui la femme peut compter en toute circonstance.

« La terre n'est rien » « La terre é, é é, c'est quoi la terre ? » est un chant de lamentations exécuté à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison funéraire. Chez les Éton, devant un malheur ou une déception, on s'écrie « La terre ». On s'en prend indirectement aux hommes qui l'habitent comme étant responsables des malheurs qui surviennent. « é », est un morphème pour exprimer le pardon, la pitié et l'exaspération. La voyelle est très présente dans les expressions vocales du chagrin, des pleurs et des lamentations. La même question est reprise concernant « l'argent » (*mwàni*), « les enfants » (*bwán*), « l'habillement » (*mwád*), « l'époux » (*jó*), « la richesse » (*ákú*).

La réponse faite à l'interrogation est le court refrain « rien » (*zàzà*) et le refrain long « rien » (*zázá é*). Le mot « *zàzà* » signifie aussi « vide », « nul », « sans consistance ». Une autre question est adressée indirectement à chacun des participants : « Quand le fils de Dieu va t'appeler, ne laisseras-tu pas cette terre et t'en aller ? Cette question renvoie à la foi chrétienne où il est dit que la mort survient lorsque Jésus, le Fils de Dieu, appelle l'homme pour le prendre avec lui dans son Royaume. L'homme n'emporte rien avec lui. Le chant décrit la précarité de l'existence humaine et fait écho à ces paroles du Livre de l'Ecclésiaste dans la bible : « Vanité des vanités, tout est vanité » (2, 1).

Le chant « L'engagement » (*òyili*) est un chant exécuté par les femmes des tontines à leur arrivée dans la cour funéraire. Il est exécuté pendant leur procession vers la maison funéraire jusqu'à ce que toutes aient entouré le corps. C'est un chant d'annonce. Il est en langue éwondo. Le terme « *òyili* » signifie « pacte », « engagement », « entente », « décision ». Le chant s'adresse aux membres de la tontine éprouvés et à ceux qui sont venus participer à la cérémonie. Le message qui leur est adressé est de respecter leurs engagements vis-à-vis de l'association, de venir soutenir l'endeuillé en toute circonstance, malgré le mal de genoux, de pied, etc.. Selon les dispositions du règlement intérieur, la participation aux cérémonies d'un membre de la tontine ou d'un proche est obligatoire. Le membre de la tontine endeuillé est interpellé pour

s'assurer qu'il a vu ceux qui sont là. En conclusion du chant, les chanteuses mettent en garde les membres endeuillés. En paraphrasant les paroles du chant en français camerounais : « Nous voici maintenant chez toi. Demain ou après-demain tu diras que tu es mariée, malade, vois-tu comment nous arrivons avec beaucoup d'efforts. » Appartenir à un peuple entraîne des engagements et des obligations à respecter. Lorsque survient un décès chez les Éton, on est obligé de participer aux cérémonies d'une manière ou d'une autre. On entend souvent des personnes allant ou revenant d'une cérémonie dire : « Je vais - ou je reviens - payer les dettes » (*mà tá kà, mà bà yágni bikòló*).

Le défunt

La troisième thématique englobe deux chants centrés sur le défunt : « Sors de la maison » et « Il a peur ».

« Sors de la maison ! » (*pám á ndá !*) : cette expression est un ordre donné par une personne à l'intérieur d'une maison à une autre se trouvant avec elle. Le chant est exécuté exclusivement à l'intérieur de la maison funéraire et autour du corps dans le cercueil. Le cercueil et la tombe sont considérés par les Beti-éton comme une « maison » (*ndá*). Contrairement aux précédents chants, le chant « *pám á ndá* » s'adresse directement au défunt présent. Il débute par un constat : « l'homme a deux habitations » : la maison où il habitait et sa tombe. La tombe est aussi considérée par les Beti comme une maison. Le chant poursuit la description de la maison. S'adressant au défunt, la chanteuse lui demande : « As-tu vu la maison qu'on t'a aménagée sans porte, sans fenêtre, pour toi seul ? » Il est demandé au défunt d'aller rejoindre son pays.

Le chant « Il (elle) a peur » (*à kwàn wǎŋ*) est en langue éwondo, mais parsemé de mots éton.

La circulation des chants est effective entre les sous-groupes du groupe Beti et certains chants leur sont communs. Dans les croyances beti-éton, lorsqu'une personne décède, elle attend un certain temps avant d'être cherchée par les autres défunts (*bòkón*). Pendant cette période, le défunt, dans la peur, erre dans les environs de la maison funéraire. Il est désormais « l'homme du bosquet », il est posé au bord de la tombe, il est placé dans le cimetière (*á télè á mábóm sòŋ*), il est placé près de la fleur. « *fúláwà* » est une translittération du terme anglais « *flower* », « fleur ». L'une des hypothèses serait que le chant est de composition récente, ou bien qu'il a intégré des mots étrangers avec le temps.

2. Chants chrétiens (*byä bí mínsván*)

- *Le chant dans la liturgie des funérailles catholiques*

L'Église catholique romaine célèbre le mystère de la foi à travers la mort et la résurrection du Christ. Tout en affirmant l'espérance de la vie éternelle, elle tient compte de la mentalité, des traditions familiales, des coutumes locales des pays et de chaque époque au sujet des défunts. Elle assume, dit-elle, tout ce qui est conforme à l'Évangile, et christianise – en le transformant – tout ce qui est en contradiction avec lui. Selon le *Guide pratique de la Pastorale des funérailles. Rites et chants. Église qui chante*, « le chant et la musique conduisent dans un domaine qui n'est pas celui des théories ; car ils permettent à toutes sortes d'émotions et de souvenirs de venir à la conscience des personnes en toute liberté. De plus la mémoire des mots de la foi se transmet par le chant. Les valeurs musicales développent toujours le contenu sonore du texte » (Hugues 2008 : 14). En mettant en musique des paroles bibliques, par exemple celles relatives à la résurrection du Christ, on permet à des paroles essentielles de s'imprimer dans le cœur des fidèles. Cette affirmation confirme « la prééminence des actes de chant » (Manaud 2013 : 305) dans la grande diversité d'actes musicaux. Même lorsque l'accompagnement instrumental est présent, il contribue à la résonance des voix.

La liturgie est l'action manifestant par la parole que Dieu s'adresse à son peuple et en même temps que ce dernier s'adresse à Dieu (Caron 2003 : 49). De cette action découlent des rites conditionnant à leur tour des formes et des expressions musicales ayant des effets, dans un contexte donné (Caron 2003 : 47). Dans la célébration liturgique, il y a des chants rituels et d'autres ayant la fonction de simple accompagnement musical d'un rite qui se déroule. Les chants rituels ont plus d'importance que les autres : ils sont le rite en lui-même. Par exemple, pour la messe des défunts, le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'Anamnèse sont des rites : aucun autre acte n'est fait pendant ces moments-là. En revanche l'*Agnus Dei*, les processions d'entrée, d'offertoire ou de communion sont des chants accompagnant un rite, celui de la fraction du pain par exemple (Veuthey 1989 : 160-161). Les divers rôles des chants ont une incidence sur les formes musicales choisies. En d'autres termes, « de la fonction rituelle d'un chant dépend sa forme à travers ses exécutants » (Veuthey, 1989 : 162). En termes ethnomusicologiques, nous trouvons donc des catégories musicales liturgiques associées de manière univoque à tel ou tel

rite, ce qui fait écho à la structuration des patrimoines musicaux de tradition orale (Arom et al. 2008).

- Les formes liturgiques et musicales dans les répertoires de chants chrétiens

Nous avons recensé cinq formes liturgiques et musicales dans les répertoires de chants chrétiens : la forme « couplet-refrain », l'hymne, la litanie, l'acclamation et le psaume.

Comme les chants funéraires traditionnels, ces formes liturgiques reposent sur l'alternance des intervenants, plus particulièrement entre un soliste et un groupe de chanteurs. Comme les chants prennent place au sein d'une célébration chrétienne, le groupe de chanteurs est constitué de l'assemblée des croyants. La partie soliste, en revanche, est tenue par des officiants / acteurs / intervenants de statut différent : un chanteur soliste ou un chœur.

Notre étude des formes musicales des chants chrétiens s'appuie sur le *Vade-mecum pour la composition de chants liturgiques* (2007) et le *Manuel de pastorale liturgique. Dans vos assemblées* (1989). Les formes musicales sont moins nombreuses que les formes liturgiques. Cependant, l'association entre formes musicales, paroles et position dans le déroulement de la messe font que chacune des cinq formes représente une catégorie autonome clairement définie.

La forme « couplet-refrain »

La forme « couplet-refrain » est la principale forme de chant religieux en langue vernaculaire mais existe aussi pour le chant en français. Elle existait avant le Concile Vatican II et connaît un succès certain après la réforme conciliaire. Les différents couplets ont une structure identique et sont chantés par un soliste ou un chœur, tandis que le refrain, toujours identique, est chanté par l'assemblée.

Exemple de couplet-refrain :

LUMIERE DES HOMMES (G 128) page 67

R/ Lu- miè- re des hom- mes, nous mar- chons vers toi. Fils de Dieu, tu nous
sau- ve- ras. 1. Ceux qui te cher- chent, Sei- gneur, tu les con-
duis vers la lu- miè- re, toi, la rou- te des é- ga- rés.

Plage 26

La forme « couplet-refrain » montre d'évidentes parallèles avec la forme responsoriale présente dans les chants traditionnels. En effet, le répons a des caractéristiques comparables au refrain en ce qu'il repose sur une mélodie invariable. Dans les deux cas, la partie soliste est variable, mais repose sur une structure mélodico-rythmique stable.

Le chant est écrit en mi mineur. Son schéma formel est celui d'un refrain alternant avec des couplets.

La litanie

La litanie est fondée sur une alternance entre un chanteur soliste chantant une invocation sur une courte mélodie et l'assemblée répondant en chœur. Selon les cas, l'assemblée reprend la mélodie du soliste ou répond par une autre courte mélodie. Le texte est composé d'une interpellation simple, avec un ou deux éléments psalmodiés et d'une invocation de l'assemblée. La litanie est proposée pour la préparation pénitentielle (*Kyrie*) et la fraction du pain avant la communion (*Agnus Dei*).

Litanies des saints

37.2 Saints W 12 Paroles : d'après le texte de la Vigile pascale

Musique : J. Gelineau

♩ = 84
Bien allant



Sei-gneur, prends pi - tié. SEI-GNEUR, PRENDS PI - TIE. O Christ, prends pi - tié, O CHRIST, PRENDS PI-TIE. Sei-gneur, prends pi - tié. SEI-GNEUR, PRENDS PI - TIE. Sain - te Ma - ri - e, PRI - EZ POUR NOUS. Sain - te Mè - re de Dieu, PRI - EZ POUR NOUS. Sain - te Vier - ge des Vier - ges, PRI - EZ POUR NOUS. Saint Mi - chel et tous les an - ges, PRI - EZ POUR NOUS. Saint Jean - Bap - tis - te, PRI - EZ POUR NOUS. Saint Jo - seph, PRI - EZ POUR NOUS. Saint Pierre et Saint Paul, PRI - EZ POUR NOUS. Saint An - dré et Saint Jean, PRI - EZ POUR NOUS. Tous les saints A - pô - tres, PRI - EZ POUR NOUS. Sain - te Ma - de - lei - ne, PRI - EZ POUR NOUS. Saint E - tienne et Saint Lau - rent, PRI - EZ POUR NOUS. Saint I - gna - ce d'An - tio - che, PRI - EZ POUR NOUS. Saintes A - gnès, Per - pé - tue et Fé - li - ci - té, PRI - EZ POUR NOUS. Saint Gré - goire et Saint Au - gus - tin, PRI - EZ POUR NOUS. Saint A - tha - nase et Saint Ba - si - le, PRI - EZ POUR NOUS.

Litanie des saints (suite)

Saint Mar-tin et Saint Be-noît, PRI-EZ POUR NOUS. Saint Do-mi-nique et Saint Fran-
çois, PRI-EZ POUR NOUS. Saint Fran-çois Xa-vier, PRI-EZ POUR NOUS.
Saint Jean-Ma-rie Vian-ney, PRI-EZ POUR NOUS. Sain-te Ca-the-rine et Sain-te Thé-
rè-se, PRI-EZ POUR NOUS. Saints et Sain-tes de Dieu, PRI-EZ POUR NOUS.
Montre - toi fa - vo - ra - ble, DE - LI - VRE - NOUS, SEI - GNEUR !
De tout pé - ché et de tout mal,
De la mort é - ter - nel - le
Par ton incarna - tion DE - LI - VRE - NOUS, SEI - GNEUR !
Par la mort et la résurrec - tion
Par le don de l'Esprit - Saint
Nous qui som - mes pé - cheurs, DE GRA - CE, E - COU - TE - NOUS !
Pour qu'il te plaise de faire vivre de ta vie ceux que tu ap - pelles au bap - tême, DE GRA -
Pour qu'il te plaise de sanctifier cette eau d'où naîtront pour toi de nou - veaux en - fants, DE GRA -
Jé - sus, Fils de Dieu vi - vant, DE GRA - CE, E - COU - TE - NOUS !
O Christ, é - cou - te - nous ! O CHRIST, E - COU - TE -
NOUS ! O Christ, e - xau - ce - nous, O CHRIST, E - XAU - CE - NOUS !

Le commentaire des chants suivant fait suite à un entretien avec M. Dominique Levacque, organiste titulaire de la paroisse saint Symphorien de Versailles. En général, le chant liturgique revêt des formes relativement simples, puisque la plupart du temps, il est destiné à être chanté par l'assemblée des fidèles. Elle doit pouvoir participer à l'office de manière active et consciente. Par ailleurs, le texte prime sur la musique des chants en liturgie et à priori, les phrases musicales suivent les phrases du texte.

Les litanies de Gelineau sont dans la tonalité de Mi mineur et sont constituées de deux parties A et B : une partie pénitentielle A et une partie litanique B. La partie pénitentielle (Seigneur, prends pitié. O Christ, prends pitié. Seigneur, prends pitié) est formée de 3 segments de forme a b a. Chaque segment est afin de permettre le répons de l'assemblée.

Quant à la partie litanique : forme **a b c**, 3 segments en deux incises, le premier invoque un saint et le deuxième est le répons de l'assemblée (priez pour nous). On retrouve le principe d'antécédent/conséquent. Ce principe se répète autant de fois qu'il y a de saints. Les seules différences proviennent de monnayage dû aux nombres de syllabes différentes. La grille harmonique est à l'évidence la même, même si à ce niveau, il n'y a jamais de réponse unique.

À partir de "montre-toi favorable...", on trouve le système de phrase en deux incises, la première étant psalmodiée, la seconde rythmée de façon ternaire, toujours sur le schéma demande-répons de l'assemblée. 6 segments sont musicalement identiques dans leur ligne mélodique, d'autres sont légèrement modifiées pour des raisons de texte. À « nous qui sommes pécheurs, de grâce, écoute-nous », nous avons le même rythme mais l'antécédent est rythmé et non pas psalmodié comme aux précédents segments.

Avec "Seigneur écoute nous...", la phrase redevient binaire au plan du rythme.

Le psaume

Le psaume s'inscrit dans un enchaînement de textes proclamés et chantés : première lecture – psaume – deuxième lecture – acclamation – évangile – homélie. Cet ensemble est désigné comme Liturgie de la Parole.

Dans la liturgie de la Parole, le psaume intervient en réponse à la première lecture. Le lectionnaire, livre liturgique contenant des extraits de lectures pour les offices, présente des psaumes sous forme de « couplet-refrain », comparable aux exemples précédents. Le refrain est chanté par toute l'assemblée et les versets des couplets sont lus ou chantés par un soliste ou une chorale. Les paroles des couplets reprennent le texte sacré, immuable, des psaumes sous forme

de strophes de quatre lignes chacune. Le refrain en revanche exprime en deux lignes des paroles composées accompagnant le thème du psaume.

DES PROFONDEURS JE CRIE VERS TOI Z 129)

R/ Je mets mon espoir dans le Seigneur, je suis sur de sa parole.

1. Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur, Seigneur, écoute mon appel.

Que ton oreille se fasse attentive au cri de ma prière.

Si tu retiens les fautes, Seigneur,
Seigneur, qui subsistera?
Mais auprès de toi est le pardon
qui nous fait t'adorer.

J'espère le Seigneur ;
de toute mon âme je l'espère
et j'attends sa parole.

Page 28

Cette version du Psaume 129 est en la mineur. Comme beaucoup de psaumes responsoriaux, il comporte une antienne "je mets mon espoir dans le Seigneur" et des versets. On préférera cette dénomination à celle de refrain et de couplets. L'antienne se compose d'une phrase en deux incises, suivant le texte, rythme binaire. Le fait qu'il n'y ait pas de sol dièse rend cette antienne modale. Pour les 4 segments de chaque verset, on parlera pour un psaume de stiques, plutôt que d'incises. Comme le texte est divisé en 4, les versets le sont également, avec une note psalmodiée et une terminaison.

L'Église catholique possède un *Psautier des Funérailles* proposant une collection de psaumes chantés adaptés à la circonstance. Après le chant du psaume intervient le chant d'acclamation de l'Évangile.

L'acclamation

Cette acclamation comporte, en dehors du Carême, l'*Alléluia* encadrant un verset chanté. Il est courant d'exécuter l'air bien connu de l'*Alléluia* de la nuit pascale.

Il s'agit d'acclamer le Seigneur par un geste vocal bref: *Alléluia, Hosannah*. Les dialogues de la messe font partie de ce genre acclamatoire. «Alléluia est une acclamation d'origine biblique qui signifie "Louez Dieu". Il s'emploie soit à l'état isolé, soit comme refrain intercalaire dans des psaumes, répons, etc. C'est également le nom du chant de la messe qui accompagne la procession de l'évangile ou qui précède sa lecture.» (M. Veuthey, 1989 : 156)

L'acclamation se compose d'un refrain, *Alléluia*, et d'un ou de plusieurs versets. L'*Alléluia* est repris après chaque verset. Le verset peut être cantillé. Le *Sanctus* et l'Anamnèse font partie des acclamations de la messe.

Un exemple classique d'Alléluia :

Chrétiens chantons le Dieu

26.09 M : O *Filii et filia* - T : J. Servel - Arr. : R. Jef

Temps pascal

1- Chré - tiens, chan - tons le Dieu vain - queur, fê - tons la
 2- De son tom - beau, Jé - sus sur - git. Il nous dé -
 3- Nou - veau Mo - ise ou - vrant les eaux, il sort vain -

1- Pâ - que du Sei - gneur. Ac - cla - mons - le d'un mê - me
 2- li - vre de la nuit, et dans nos cœurs le jour a
 3- queur de son tom - beau. Il est Sei - gneur des temps nou -

1- cœur : al - lé - lu - ia !
 2- lui, al - lé - lu - ia ! R/ Al - lé - lu - ia, al - lé - lu - ia, al - lé - tu - ia !
 3- veaux, al - lé - lu - ia !

4- L'Agneau pascal est immolé ;
il est vivant, ressuscité,
splendeur du monde racheté,
alléluia !

5- Le cœur de Dieu est révélé,
le cœur de l'homme est délivré,
ce jour le monde est rénové,
alléluia !

6- Ô jour de joie, de vrai bonheur,
ô Pâque sainte du Seigneur,
par toi, nous sommes tous vainqueurs,
alléluia !

7- Voici le jour que fit le Seigneur,
jour d'allégresse et jour de joie,
voici la Pâque du Seigneur,
alléluia !

8- Le Christ vivant est ressuscité.
L'amour triomphe de la mort.
La joie de Dieu nous vient du ciel,
alléluia !

9- Nous te prions, Seigneur glorieux :
mets ta lumière en notre nuit,
mets ton amour en notre vie,
alléluia !

Page 29

L'hymne

La forme de l'hymne n'a généralement pas de refrain. Elle est strophique. « L'hymne se compose d'un certain nombre de strophes qui sont isométriques et isorythmiques. L'isométrie suppose que les vers correspondants d'une strophe à l'autre ont le même nombre de pieds (de syllabes) ; l'isorythmie exige que les accents prosodiques des vers correspondants d'une strophe à l'autre se trouvent à la même place » (*Service National de Pastorale Liturgique 2007 : 5*).

Toutefois, l'alternance existe dans certaines hymnes où le dernier vers de la strophe, ou les deux derniers, fait fonction de répons. D'autres encore ont des formes dites « à récurrence », c'est-à-dire deux vers d'une strophe sont repris par l'assemblée dans une mise en œuvre responsoriale du chant. Par exemple, le chant en français « Dieu qui nous appelle à vivre » (CNA K 158)⁵³ dont la caractéristique est de proposer la reprise de deux vers par l'assemblée dans chacune des strophes du chant (*Commission Internationale Francophone pour la traduction et la liturgie 1980 : 1548*).

⁵³ CNA, *Chants notés de l'assemblée*, Montrouge, Bayard Editions, 2001. C'est un recueil synthèse des nouvelles compositions, chants et cantiques à l'usage des assemblées liturgiques. Il contient des chants du répertoire grégorien et des compositions contemporaines.

Dieu qui nous appelle à vivre (K158)

Texte : M. Scouarnec ; Musique : J. Akepsimas

The musical score is divided into three parts: Soliste puis Tous, Chœur, and Tous. Each part includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with chords. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4.

Soliste puis Tous
CAPO 3^e LA_m
SOL4 DO_m MI4 LA_m MI^b FA_m RÉ1 DO RÉ_m SI7 SOL MI

Dieu. qui nous appelle à vi - vre Aux com - bats de la li - ber - té.

Chœur
MI^b DO LA^b RÉ_m7-5^b SI^b7 MI^b MI^b7M
DO FA SI_m7-5^b SOL7 DO DO7M

Pour bri - ser nos chaî - nes Fais en nous ce que tu dis

Tous
DO_m FA_m7 SOL7 DO_m
LA_m RÉ_m7 MI7 LA_m

Pour bri - ser nos chaî - nes Fais jai - lir en nous l'Es - prit!

Page 30

- Continuité de structure et de forme entre chants funéraires traditionnels et chants chrétiens en langue éwondo

Les livres de chant ne contiennent que les paroles avec des aménagements des acclamations. Nous analysons à titre d'exemple le chant d'acclamation de l'Évangile en langue éwondo « Alléluia tous les saints » (Alléluia *mimfufub misë*).

Pour ce chant, nous utilisons deux transcriptions textuelles différentes : celle faite avec l'alphabet phonétique international au niveau de la partition et la translittération en vigueur dans les livres liturgiques et les recueils de chants en langue éwondo : « Missel » (*Kalara mes*). « Le

livre de prière » (*Kalara ngogelan*), « La louange de Dieu » (*Olugu Ntondobe*), « Le tambour de Dieu » (*Nkul Nti*), « Je cherche ton visage Seigneur. Nouveau livre de chants pour la louange de Dieu » (*Madzen asu doe a Nti. Pkaman kalara bia asu olugu Zamba wan*), etc.

Le chant « Alléluia tous les saints » (*alléluia mimfufub mise*) a une période de 24 pulsations ternaires sur une échelle hexatonique hémitonique. L'ambitus est d'une octave. C'est une polyphonie à deux parties. Les parties procèdent en mouvement parallèle à la tierce. Son organisation temporelle est de forme responsoriale simple avec une alternance entre un chœur mixte et une/un soliste. La soliste rejoint la partie de répons.

Le chant reste ouvert à plusieurs segmentations du matériau mélodico-textuel. La première segmentation est celle que nous inspire la terminologie endogène en usage dans l'Église catholique. Le « chant » (*dzia*) est composé de la « mise en route du chant » (*màkàli mǎ↓jyǎ*), du « refrain » (*meyebe*), de plusieurs « couplets » (*ntanan*) et d'une « coda » (*mǎsìli*).

Quant à la *coda* (*mesuli*), elle est un tutti. Sa périodicité est de 36 pulsations formant un bloc mélodico-textuel divisible en 3 segments chantés de 12 pulsations chacun.

Alléluia

♩ = 140

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Soliste I	
Choeur I	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24

Soliste II	
Choeur I	
Choeur 2	

Soliste III
 á á á á a llé é é lui a á á à mú bǎgá dǎ á zǎg bí tá à

Choeur 1
 á á á á a llé é é lui a á á

Choeur 2
 á á á á a llé é é lui a á á

Soliste IV
 á á á a llé é é lui a á á bǎ ngá kù só í nǎ kà dg' a bwí à

Choeur 1
 á á á a llé é é lui a á á

Choeur 2
 á á á a llé é é lui a á á

Soliste V
 á á á á a llé é é lui a á á hó nǎ mí pkà ngò á bǎg ó dí ná à

Choeur 1
 á á á á a llé é é lui a á á

Choeur 2
 á á á a llé é é lui a á á

Soliste VI
 á á á á a llé é é lui a á á é twá dzǎbá é nǎ mó mǎ ntǎn dǎ bǎ

Choeur 1
 á á á á a llé é é lui a á á

Choeur 2
 á á á a llé é é lui a á á

Soliste VII
 á á á á a llé é é lui a á á é vó mǎ nǎm wá wǎg kǎg lǎn à

Choeur 1
 á á á á a llé é é lui a á á

Choeur 2
 á á á a llé é é lui a á á

Schéma de distribution des énoncés mélodico-textuels :

Intervenants	Chœur	Soliste	Coda Tutti
Segments	a	b	c
Pulsations	18	6	36

Dans la plupart des chants chrétiens, le répons commence le chant, alors que dans les chants funéraires le chant commence par celui du soliste. Cependant des continuités existent entre les chants chrétiens et les chants funéraires traditionnels. On les trouve au niveau de la terminologie employée dans les deux répertoires, *màýàbá, òtájàn, màkàli*. Elles sont également présentes à travers la forme, les périodicités plus ou moins longues, et le procédé polyphonique par mouvement parallèle.

Le chant « Alléluia tous les saints » (*alléluia mimfufub mise*) est un chant destiné à fêter la Toussaint, jour de commémoration de tous les saints. Il allie à la fois la louange de Dieu et la fête des saints du ciel.

À la Toussaint, l'Église honore tous ces hommes et toutes ces femmes qui ont été, par la fidélité à l'Évangile, témoins de l'amour de Dieu et ont été sanctifiés. Le chant est une catéchèse pour encourager les Chrétiens à vivre dans la fidélité à Dieu dans leur vie quotidienne. « Tous les saints reposent en Dieu » (*mìnífufúb mísà myá wàè àbà ní à*). Ils reposent en Dieu de leurs souffrances et tribulations, parce qu'ils ont triomphé dans les batailles (*àmú bá ògá dè á↓záy bitá à*). Allusion est faite ici au *Livre de l'Apocalypse* de la Bible. Selon ce dernier, les saints « ce sont ceux qui viennent de la grande tribulation et qui ont lavé leurs vêtements, les rendant blancs, dans le sang de l'Agneau » (Apocalypse 7, 14).

Une allusion est faite au rituel d'initiation So des anciens Beti du Sud-Cameroun, « rituel dont la réalisation est requise pour accéder aux prérogatives de l'âge d'homme » (Houseman 2012 : 29). Il reste encore présent dans les mémoires. Certains chants intègrent des allusions aux rites anciens tels que le *so*. Les épreuves, la colère, les pleurs, la mort : terminés. Le *so* à travers ses épreuves, entraînait l'initié à une nouvelle naissance, une « résurrection ». « L'initié y accédait après la victoire sur des difficultés mortelles, sur des obstacles mortifères, donc après avoir affronté la mort, tel le “*mvón*” au sortir du *sòh sí* » (la tombe souterraine ou le tunnel de la mort). Le « *mvón* » en sortait en criant : « *Tará o !* » (Ô père !), le bras droit levé vers le soleil et les doigts de la main écartés : inondé de soleil, il devenait « *ngos* » ou « *mpkangos* » : « lumineux » : une image qui ressemble à s'y méprendre à celle des martyrs chrétiens des

premiers siècles du christianisme» (Ossama 2015 : 231-232) et de tous les Chrétiens aujourd'hui restés fidèles à leur Dieu. Le chant est souvent pris comme chant d'acclamation à la messe des funérailles de chrétiens catholiques chez les Beti-Éton.

CONCLUSION

Notre étude des cérémonies funéraires éton nous a permis d'explorer leurs « ingrédients » ou éléments constitutifs (Alvarez-Pereyre. Intervention au séminaire doctoral, 2016) : le matériau sonore qui les compose, mais aussi la gestuelle, les objets, les différents acteurs, les animaux, etc., cela dans une perspective spatio-temporelle impliquant des phases, des étapes et des épisodes. Ces divers ingrédients sont agencés pour former un tout cohérent régi par des principes d'organisation récurrents. Certains de ces éléments sont modifiables ou peuvent même être abandonnés, tandis que d'autres sont envisagés par les participants eux-mêmes comme indispensables. L'identité éton se définit notamment par ces éléments considérés comme nécessaires constantes et par la façon spécifique de les agencer. Ainsi, au cours d'une cérémonie réussie, où la cohésion du groupe est réaffirmée, renouvelée, on retrouvera ces différents éléments qui constituent les traits distinctifs. L'altération ou l'absence de l'un ou l'autre de ces éléments peut représenter autant de grains de sable qui peuvent mettre à mal la réussite de la cérémonie. Ainsi, la phase X ne commencera pas tant que l'épisode Y de la phase Z n'est pas terminé. Lorsque le récit de la vie du défunt est donné, il est attendu qu'une femme de la famille, sœur ou épouse classificatoire, émette un cri de joie à l'endroit du défunt et/ou de l'orateur. Si ce cri vient à manquer, les participants commencent à dire : « N'y a-t-il pas de femme dans cette famille ? »

Parler de logiques internes endogènes au déroulement des cérémonies funéraires, c'est affirmer qu'il existe des règles de conduite, des prescriptions explicites ou implicites qui font fonctionner et tenir l'ensemble. Étudier ces logiques internes, c'est mettre en relief les dynamiques qui sous-tendent les cérémonies éton. Il est important de souligner que ces logiques ne sont pas étanches. Elles se recomposent, s'harmonisent ou s'excluent en fonction des situations, de sorte qu'au cours de l'histoire, des changements sont intervenus dans les funérailles éton. Des éléments nouveaux ont été introduits, et d'autres façons de faire ont disparu. Toutefois, nous partons du principe que certaines structures qui perdurent rendent les funérailles éton toujours reconnaissables comme tels. Les éléments constitutifs des cérémonies funéraires éton, et les changements qu'elles ont connus, se rapportent globalement à trois situations : une situation précoloniale qui s'inscrit dans la continuité des traditions locales, puis la situation missionnaire comportant l'influence chrétienne catholique, et enfin, la situation contemporaine marquée par les moyens de la modernité.

1. Continuités quelles que soient les réalisations aujourd'hui

- *Un dispositif temporaire*

Le temps des cérémonies funéraires éton est fondé sur une division binaire entre le jour et la nuit, mais sous la forme d'une progression tripartite : jour / nuit / jour. Cette succession de lumière, puis d'obscurité puis de lumière de nouveau préside à l'évolution des relations entre vivants et les morts, comme à celles des vivants et des morts entre eux. Les actions sont programmées en fonction de cette alternance entre la clarté du jour (*àmòs*) et l'obscurité de la nuit (*àlú*).

Ainsi, la célébration des funérailles se déroule en deux jours et une nuit, incontournables. La première journée est celle de la prise en charge du corps, à la maison ou dès sa sortie de la morgue. Elle est suivie par la nuit de la grande veillée. Enfin, le lendemain se tient la cérémonie publique. Le jour de la levée de corps, ou de la préparation du corps à la maison un un étalon du temps pour les Éton qui utilisent plusieurs expressions pour indiquer la succession des trois journées : « la levée est aujourd'hui » (*levée ì nà àná*), « le décès sera annoncé (au tambour de bois) aujourd'hui » (*àwú wáyì kùdbàn àná*), « la cérémonie du décès est dehors demain » (*àwú ó nà á ñcàñ kírí*), la cérémonie publique a lieu le lendemain. La cérémonie est concentrée sur deux jours distincts reliés par un temps de veillée faisant l'entre-deux où est joué l'ikùd àwú à minuit. Le temps de veillée, dans la succession des actions menées, consacre le basculement entre le jour et la nuit permet l'interpénétration, la porosité entre les deux mondes des vivants et des défunts. Mais chez les défunts, il y a inversion du temps, car leur nuit est le jour et leur jour, la nuit. À minuit le tambourinaire exécute l'ikùd àwú qui annonce le décès aux défunts et à la contrée. C'est le point culminant de la veillée. Appelés par cette expression sonore, les défunts viennent chercher celui dont l'identité a été déclinée au tambour de bois. Plusieurs manifestations sonores simultanées se font alors entendre : il s'agit des cris, pleurs et lamentations des endeuillées, du jeu des polyrythmies (*isáni*), des chants chrétiens accompagnés aux xylophones d'église, de la musique jouée par la fanfare, des chants funéraires et du jeu d'un orchestre de tambours de bois (*mìnkúl*). Une double dualité se déploie dans cette phase de la cérémonie. Une première dualité se joue au niveau des croyances et des représentations autour du couple jour/nuit. Les cérémonies ne sont pas compréhensibles chez les Éton sans l'arrière-fond, la structure binaire qui les constitue, à savoir une opposition entre le jour et la nuit, entre les forces de la nuit et celles du jour, avec l'oscillation entre les

réjouissances festives et la douleur du décès. Il existe deux mondes dans l'ordre clanique, celui du jour, domaine des non-possesseurs d'*ivú*, et celui de la nuit, domaine des possesseurs de l'*ivú*. Le combat entre les deux mondes est effectif pendant toutes les cérémonies et spécialement pendant la veillée. La nuit est le moment par excellence où les morts font irruption dans le monde des vivants. En effet ceux-ci ne sont jamais loin des vivants, même si leur lieu de résidence est difficile d'accès. Mais leur présence est toujours dangereuse. La nuit évoque le mal, la mort et la pratique de la sorcellerie, tandis que le jour renvoie au bien et à la vie. En parlant de la nuit, on évoque l'*ivú*, ou pouvoir lié le plus souvent au mal et à la sorcellerie. Nous avons relevé, à travers la veillée funéraire, que la succession du jour et de la nuit met en lumière les rapports cadavre/défunt/morts. La présence de ces non humains est source de profusion, mais aussi représente des dangers potentiels. C'est là qu'est mise en œuvre la dualité jour/nuit dans les funérailles chez les Éton. Le jour de la cérémonie publique est consacré à l'hommage au défunt. Nous avons observé l'évolution des rapports du défunt avec les vivants, avec les autres défunts dans la succession du jour et de la nuit à travers différentes actions produites.

Cependant, progressivement, dans ces relations entre les vivants et le défunt, la distance se creuse. Le jour de la cérémonie publique, dernière phase de la cérémonie, les participants rendent hommage au défunt. Le dispositif de l'*isáni* est alors mis en place. L'orchestre des tambours de bois exécute l'*isáni* mais tout est mis en œuvre pour que la cérémonie prenne fin avant la tombée de la nuit. Les phases ultérieures du décès interviennent selon une succession d'étapes bien organisées. Les neuf ou dix-huit jours suivants marqueront le retour à la vie normale, avec les rites du lendemain de la cérémonie publique, et avec le petit repas rituel (*sárká*). Ces phases temporelles trouvent aussi une expression dans l'espace géographique.

- Un dispositif spatial

Nous avons découvert qu'il existe plusieurs niveaux d'analyse et de compréhension de l'espace funéraire. Un premier principe de distribution définit la répartition spatiale des places – liée à l'attribution des rôles – de tous les participants, sous le mode d'exclusion/inclusion selon des critères définis. En même temps, la cérémonie met en lumière un type de relationnalité entre participants, entre des espaces existants et des espaces aménagés pour la circonstance. L'espace funéraire englobe tous les lieux dans lesquels se déroulent les actes funéraires. Il comporte trois grands espaces que sont la concession funéraire, la brousse derrière et autour des habitations, et enfin la route ou le passage public. Ces espaces, quoique séparés, ne sont pas étanches les uns des autres. À l'intérieur de ces espaces figurent des micro-espaces de

dimensions variables, pertinents suivant un niveau d'analyse donné. Les espaces que nous avons décrits sont communs ou d'accès restreints, privés ou publics selon des règles définies. C'est par la circulation des protagonistes, et au travers de leurs différentes interactions, que se construisent les principales configurations spatiales.

L'itinéraire que suivent les danseurs d'*ísání*, relie la cour et l'arrière-cour et délimite l'espace de la concession. Par ailleurs, « il n'y a pas deux cours de décès », dit un adage éton. La concession funéraire comporte trois espaces : l'espace du défunt, l'espace-cuisine et la cour (*ηcəη áwú*). La maison funéraire constitue l'espace intermédiaire entre la cour extérieure et l'espace arrière. C'est un espace de circulation pour les participants venus rendre un dernier hommage au défunt et assister la famille éprouvée. Mais, au moment de l'*íkúid áwú*, ce même espace est réservé aux endeuillés proches qui pleurent autour du corps. D'autres espaces à l'intérieur de la maison funéraire sont rendus accessibles à d'autres catégories telles que les oncles maternels et les beaux-parents au moment du conciliabule nocturne. Une chambre sert au stockage de la nourriture et de la boisson qui préparée à l'extérieur. De plus, la maison funéraire communique avec l'extérieur. La cour extérieure est le lieu d'installation du dispositif d'accueil des participants. Celui-ci comprend l'espace des hôtes (*bə́jə́jə́*), celui des villageois (*nnám*), l'espace musical, l'espace chrétien et l'espace des morts où sont enterrés les défunts de la famille. Si les espaces susmentionnés sont nettement délimitables, on distingue entre l'espace matériel délimité et l'espace immatériel. Par conséquent, l'espace musical immatériel ne se limite pas à celui attribué aux moyens de production et de diffusion des sons. La définition de l'espace musical et ses caractéristiques découlent de sa nature relevant du domaine du fluide, de l'extensible. L'une des caractéristiques du son est sa capacité de diffusion dans tous les espaces. Contrairement aux autres espaces dont les éléments sont stables, l'espace musical est fragmenté. Les choix dans l'aménagement de l'espace funéraire visent aussi à établir, selon des règles endogènes, un espace sonore permettant une bonne qualité d'écoute à tous les participants. Dans l'espace sacré de la messe on dispose la table servant d'autel pour les offices, et les officiants, les catéchistes, les chorales et leurs orchestres de *mə́njáŋ*, les associations et confréries chrétiennes et les ministres extraordinaires de l'autel. Son dispositif permet, au moment des offices, d'assurer la visibilité et l'écoute de l'action culturelle à travers la prière, les chants, les gestes et les prises de parole. L'action culturelle, bien que célébrée dans l'espace ouvert de la cour, n'implique qu'une partie des participants. D'aucuns y sont plus ou moins attentifs. Mais grâce à l'amplification par la sonorisation, les offices sont suivis par tous les participants présents dans la cour funéraire.

Un autre espace sacré se trouve dans la cour, situé au lieu où sont inhumés les défunts de la famille, et où se pratiquent des rites familiaux. Les fossoyeurs construisent la tombe ou aménagent le caveau familial. Ils ne manquent pas de s'y faire entendre pour réclamer leur part de nourriture, ou pour demander des matériaux pour leurs travaux. Selon les indications de la famille, l'espace d'inhumation est ouvert ou restreint à certains participants. Les morts, qu'ils soient des proches, des parents, devenus ancêtres ou pas, ne sont pas loin. Ils peuplent les cours d'eau, les forêts, les arrières des maisons. Leur présence est attestée par le croisement des corbeaux, par la présence de fourmis ou encore par la forte odeur dégagée par des fourmis noires.

La classification des participants à la cérémonie funéraire est complexe. Les organisateurs des funérailles distinguent d'abord les « Étrangers » (*bàjǎhǎ*) des villageois (*nnàm*), qui forment des groupes hétérogènes. Le *nnàm* englobe tous les résidents du village, quel que soit leur clan ou leur lignage. La classification fixe l'attribution des places des personnes et les égards qui leur sont dus ou non. Les places, disposées dans l'espace funéraire, s'ordonnent selon une hiérarchie spatiale qui manifeste une hiérarchie symbolique. La complexité de la classification s'exprime dans le cas de fils du village jouissant d'une bonne situation en ville : considérés comme des étrangers, ils devraient logiquement être placés derrière de modestes fils du village, pourtant moins bien placés qu'eux dans l'ordre social. La situation des premiers est ambiguë. Comme fils du village et membres du lignage, ils participent à l'organisation interne, mais, en tant qu'étrangers, ils en sont. Ils sont alors reçus dans un espace spécial, à l'accueil très sélectif, qui marque leur distinction par rapport aux villageois placés dans la concession funéraire.

Nous avons parlé de l'espace sacré de la messe comme l'emplacement du dispositif de l'office intégré dans l'ensemble du protocole rituel. La mission, dans sa globalité, en tant qu'organisation structurée, animée de convictions, de croyances, dotée d'une organisation visible, est présente dans l'univers des représentations des populations comme un espace-monde à part. La mission fait référence à un espace séparé des villages. Autrefois, on percevait de la mission comme l'habitat des chrétiens tandis que les autres villages étaient vus comme l'habitat des païens. Les chrétiens étaient alors inhumés au cimetière de la mission catholique. Le terme "mission" renvoie également aux manières dont l'Église organise à ses fins propres les funérailles. La mission met en œuvres des effectuels, catéchistes, agents pastoraux, chorales, confréries, suivant des protocoles. Les protagonistes de la cérémonie funéraire de la mission sont essentiellement issus des villages, des clans et lignages locaux. Ils assument cette

double appartenance, familiale et paroissiale. Les catéchistes, par leur rôle, servent de relais entre les familles endeuillées et la mission. Ils sont des négociateurs, des facilitateurs. Ils sont parfois pris en étau, devant d'une part porter les désirs et souhaits des familles, et devant d'autre part préserver la foi et les pratiques dans le respect des lois de l'Église. La « mission » (*mínswán*) et le « pays » (*nnám*) dans leur séparation, entretiennent des relations permanentes, parfois conflictuelles, iréniques, vécues dans la négociation et la recherche de la sauvegarde des intérêts de chaque groupe. Deux visions des funérailles se rencontrent, d'une part celle de l'Église qui prône la retenue, la méditation, la centralité du Christ dans les hommages rendus aux défunts, et d'autre part, celle de la société éton dont l'hommage au défunt implique le faste, l'ostentation, l'exubérance et l'abondance (Tovo 2014 : 182).

Nous avons vu arriver les associations, les tontines et les groupes d'entraide communautaires. Ils sont du village ou bien de la ville, chrétiens ou bien laïcs. Ils prennent en charge l'animation du chant et la veille du corps. La catégorisation endogène les classe en trois groupes : le « groupe de la mission », le « groupe du pays » et celui de la ville. Les membres des associations et tontines sont installés dans les tentes ou auvents, et ceux de l'Église entourent le lieu où se célèbre l'office, à l'air libre. Les membres des groupes chrétiens entourent le prêtre. « Nous » et les « autres » concerne les Éton du pays et ceux d'ailleurs.

Les faire-part produits et les communiqués diffusés indiquent les différents lieux de résidence des parents, amis et connaissances concernés par le décès. Les mentions des localités, par leur nombre, par leur diversité, par leur renommée, et par l'extension spatiale de leur inscription, agrandissent le prestige du défunt et de ses proches, témoignent de la profondeur et de l'étendue de son réseau relationnel et participent au rayonnement des funérailles. La séparation entre hommes et femmes a été bien établie. Les femmes ont leur espace, la cuisine et l'intérieur de la maison funéraire et les hommes investissent la cour. Les femmes sont installées à l'intérieur de la maison funéraire pour veiller sur le corps, tout en surveillant également les allées et venues des participants. L'espace de la cuisine leur est réservé en priorité. Les hommes n'y sont admis que pour rendre des services exigeant force et énergie. Le rôle principal des hommes est d'organiser et de mettre en œuvre la cérémonie, incluant les travaux préalables d'aménagement, mais aussi l'accueil des participants. Le corps et les occupantes de la maison funéraire sont installés dans la cour avant la messe et pour l'écoute du récit de la vie du défunt.

La distinction hommes/femmes est patente dans l'utilisation des instruments de musique que sont le tambour de bois et le hochet. Le tambour de bois est l'instrument exclusivement

masculin tandis que le hochet est l'instrument féminin. Même si la séparation est établie, les échanges entre les deux genres sont permanents et fructueux. Des attitudes ou traitements particuliers distinguent les proches du défunt des autres personnes présentes, par exemple l'imposition du kaolin blanc, du charbon de bois ou de la cendre sur les tempes des endeuillés. Le port des signes distinctifs visibles, les manifestations sonores par les endeuillés expriment la proximité avec le défunt et les démarquent de fait du reste des participants.

- Un système de rôles

Les funérailles comportent une façon de distribuer les rôles et les responsabilités selon des statuts bien définis. La logique de différenciation implique la séparation et la distinction. "On ne mélange pas les larves des plantes avec les larves de hannetons" (*bā ɥtô bāmna pwáz èè mǎnèd*) dit un proverbe éton. D'où le principe d'inclusion/exclusion. Il existe une répartition des rôles pour les participants : oncles maternels, neveux, belles-familles. L'un des rôles les plus importants consiste en la prise de parole. Dans la tenue des funérailles, nous allons considérer avec une attention particulière les couples de relations paternels/maternels, et paternels/neveux. En plus de ces acteurs importants, d'autres groupes interviennent à divers lieux, moments et selon des modalités bien définies.

Nous avons identifié les groupes constitutifs des parents matrilatéraux, de la famille paternelles et des neveux utérins en l'absence non justifiée desquels les cérémonies ne peuvent produire ce qu'elles sont censées faire. Toutes ces personnes de premier rang sont installées de manière confortable et visible eu égard à leur statut. Les oncles maternels occupent une position d'autorité. Face à eux, on installe le lignage paternel. L'organisation des cérémonies les concerne de manière directe car c'est le chef de famille qui orchestre les cérémonies et distribue les rôles. Avec ses adjoints, il est installé à l'entrée de la maison funéraire pour exercer un contrôle sur ce qui se passe tant dans la cour qu'à l'intérieur de la maison. C'est autour du chef de famille que gravite tout le dispositif de la cérémonie. C'est lui que les orateurs interpellent. C'est à lui qu'on s'adresse pour toute question liée à l'organisation, et c'est aussi à lui qu'on rend compte. Il supervise la cérémonie. Si les relations entre le groupe paternel et le groupe maternel s'opèrent généralement selon le mode de la négociation, les relations avec les neveux sont empreintes d'appréhension. Les relations entre le groupe maternel et paternel sont issues de l'alliance entre les deux groupes et entretenues par les échanges qui s'en sont suivis. De ce fait, les négociations entre les oncles maternels et la famille du défunt prennent souvent l'allure d'une actualisation de la cérémonie du mariage coutumier lors de laquelle a été versée la

compensation matrimoniale, versée par la famille paternelle à la famille maternelle. L'arrière-fond guidant les pratiques s'exprime dans l'adage selon lequel « la hotte de la belle-mère n'est jamais pleine », étant entendu que le contenu de la hotte doit toujours être partagé par toute la famille maternelle. Le groupe maternel continue de considérer que le groupe paternel lui est redevable. Un parallèle est à établir dans la réalité exprimée à travers l'appellation « chèvre-mère » (*ɲã à kábnì*) qui désigne d'abord l'animal offert aux oncles maternels, et qui correspond aussi au surnom que certains orateurs attribuent à une épouse féconde ayant laissé une abondante progéniture. C'est pourquoi les oncles maternels bénéficient d'un traitement spécial, marqué par un accueil plus chaleureux, par une ration de nourriture et de boisson plus abondante eu égard à leur position particulière par rapport à la famille paternelle. Ces relations sont cependant parfois conflictuelles. Ainsi la description de la cérémonie de Biloa Elisabeth, ayant choisi d'être inhumée à Yaoundé, a montré de fortes tensions entre la famille de Kouna Ayissi, son époux, Indo (les paternels) et celle de Biloa Elisabeth (les maternels) au sujet du lieu d'inhumation. Contrevenant à l'ordre traditionnel, les maternels ont demandé à aller enterrer leur fille dans son village d'origine, chez les Ntsas. Mais Kouna Ayissi est resté fidèle aux volontés de son épouse d'être enterrée à Yaoundé. Au travers de cet exemple on peut constater que, bien que la tradition ait été respectée, chez les Éton, il arrive que des individus ou des groupes prennent des distances par rapport aux structures d'autorité traditionnelles et assument leurs choix en se confrontant à la famille paternelle et aux oncles maternels.

D'autres parents matrilatéraux sont parfois présents à la cérémonie : il s'agit des oncles maternels du père du défunt (*tín òkwāl*), en remontant la généalogie. Par sa présence, qui n'est cependant pas obligatoire, ce groupe participe à la validation de la cérémonie, et ajoute une aura de prestige supplémentaire au défunt et à sa famille. Selon nos informateurs, leur présence est une réactualisation de la reconnaissance due aux oncles maternels du père du défunt. C'est d'abord d'eux que viennent l'abondance de biens et la prospérité. Quant aux neveux, ils clôturent les prises de paroles publiques. Leur rôle est de faire du bruit. Ils flagellent les veuves et les orphelins. La prise en compte de la présence et le soin apporté aux relations entre la famille paternelle, les oncles maternels et les neveux utérins est fondamentale. Pour nécessaire qu'elle soit, la richesse matérielle et relationnelle n'est pourtant pas une condition suffisante, à la réussite des cérémonies. Nous l'avons souligné dans le cas des cérémonies du haut cadre de l'administration diplomatique où la dimension protocolaire réussie n'a pas été à même de répondre à l'insatisfaction tant des populations locales que des étrangers. Les oncles maternels, furieux et ignorés, ont quitté les lieux. Pourtant, pour ce type de défunt, une cérémonie adaptée doit réaliser l'unité entre le côté traditionnel, et le côté officiel marqué par le protocole.

Les funérailles éton reposent sur quatre piliers ou noyau dur fondamentaux, que sont un dispositif temporel, un dispositif spatial, un système de statuts, et une obligation d'annonces et leurs réponses. Chacun de ces dispositifs est mû par une dynamique endogène. Les funérailles impliquent des distinctions, des frontières et des articulations. Le principe de distinction est complété par un principe d'articulation entre des choses distinguées. Il y a une nécessité de distinguer, mais il ne cesse pas d'y avoir de l'articulation. On distinguera au moment par exemple au moment de la distribution des boissons, les lignages, les belles-familles, les amis, mais il se trouvera toujours des participants assumants ces identités multiples.

2. Innovations

Le 17 février 2016, j'ai été sollicité par mon cousin germain Onana Ayissi Roger, pour présider d'abord la cérémonie de mise en bière à la Maison de retraite l'Oasis, puis la messe en l'Église catholique Sainte Hélène de Clignancourt, en France, dite pour le décès de sa tante maternelle Beyala Cécile, survenue le 12 février. Après ces offices, le corps a été rapatrié au Cameroun, son pays natal. L'association d'entraide des Beti de France (*ékwán beti*) dont elle faisait partie, s'est chargée de l'organisation parisienne du décès. Beyala Cécile était Éton de l'arrondissement d'Obala, du village Elog Ngazouma. Maman Thérèse Mvondo s'occupait de l'organisation, assistée du président de la dite association. Je pris contact avec elle au plus vite. Elle annonça à ses compatriotes que le « neveu de Cécile, qui est prêtre, va venir assurer les offices ». Il m'était d'autant plus difficile de refuser ce lien de parenté que je l'avais connue toute jeune lors de ses séjours au pays et, de surcroît, elle portait le même prénom que ma défunte mère ; ne pas accepter eut été perçu par la famille restée au Cameroun comme un grave reniement. Je devais donc assumer les deux rôles de neveu paternel et d'officiant. En tant que neveu, je faisais partie de la famille par parenté classificatoire et j'étais donc du côté des organisateurs. La cérémonie de levée de corps, à la maison de retraite, a été très sobre pour respecter les instructions des pompes funèbres imposant un temps maximum de 15 minutes. L'office chrétien comportait des chants chrétiens en langue ewondo : *bebege ma a Zamba wam*, une lecture biblique, un bref commentaire et un chant à Marie : *a Nna Maria*. Après ce chant marial, nous avons chanté un cantique d'adieu : *mimbè mí yábán ò*. À la fin de ce dernier chant, Madame Mvondo a entonné le chant funéraire traditionnel en langue ewondo *àkwàn wōŋ é*. Nous étions dans une cérémonie chrétienne et devions continuer avec la messe en l'église sainte Hélène de Clignancourt. Le *jyā áwú* non seulement vient rappeler le village, mais aussi valider

la cérémonie, compléter le dispositif sonore requis. Le chant funéraire est un ingrédient obligatoire, normatif dans le système sonore beti. La messe s'est ensuite déroulée selon le dispositif habituel. Les chants exécutés étaient en français et en ewondo. Le curé de la paroisse m'a demandé de prononcer l'homélie. À la fin de celle-ci, compte tenu de l'assemblée, je me suis permis de dire quelques mots en ewondo et de conclure mon propos par cette formule solennelle, un souhait.

-L'officiant : « Que le Seigneur lui pardonne tous ses péchés » (*Nú á dzù jé bivús byé bisà à !*)

-L'assemblée : *hé !*

-L'officiant : « Que le Seigneur l'accueille au ciel » (*á kálá á yób à !*)

-L'assemblée : *hé !*

-L'officiant : « Qu'elle aille se reposer en paix ! » (*á kà wàè mvóé à !*)

-L'assemblée : *hé é é é !*

Cet exemple nous montre que, même célébrée à l'étranger, pour que la cérémonie de funérailles des Éton ait de la valeur elle doit associer à la fois des éléments du passé, du chant funéraire, le répons de l'assemblée à la messe par une formule traditionnelle d'acquiescement. Les apports nouveaux relayent ainsi des éléments importants du passé.

Dans la perspective d'une dynamique d'accumulation qui permette la grandeur, la conservation et l'intégration vont de pair. Pour les Éton, ce qui rend les funérailles réussies, c'est le côté grandiose. Cette grandeur repose en grande partie sur un principe d'accumulation. D'une part, les éléments essentiels du passé qui ont de la valeur pour le groupe, sont consolidés et perdurent avec la volonté de les transmettre à la postérité. Ce sont des instruments de musique anciens – hochets, tambours de bois –, des modes d'expressions du chagrin, des prises de paroles formelles par les groupes maternels et paternels, des actions telles que des bruits des neveux utérins, la distribution de boisson selon un protocole établi. À ce niveau, le rapport au passé devient un critère de la construction identitaire. D'autre part, il y a l'intégration d'éléments nouveaux dans un esprit d'accumulation et de profusion. Le processus enclenché d'addition incessante produit des agrégats de matières, de caractéristiques et de fonctions diverses. Il faut sans cesse ajouter et surajouter des « choses » (*lòm*). Notons toutefois que les éléments exogènes intégrés par le sujet ou le groupe sont remaniés en fonctions des besoins, suivant le phénomène d'emprunt⁵⁴.

⁵⁴ « Nous entendons par emprunt tout phénomène de transfert intersystémique en situation de contact. Dans le cas d'un contact entre un système A et un système B, l'emprunt désigne en premier lieu tout élément pris à B (prêteur) par A (emprunteur). Mais la notion d'emprunt s'applique aussi bien à la reprise par un sujet de A d'un élément

Dans le cas présent, nous avons affaire à des emprunts intégrés. Comme le soulignent Bornes Varol et Fürniss, « ce n'est pas tant la nature des éléments empruntés, leur nombre ou leur extension qui importe ici, mais les processus d'emprunt et le traitement que les emprunts reçoivent dans la culture emprunteuse » (Bornes-Varol et Fürniss : 2011 : 446). L'élément emprunté, à forte fonction symbolique « présente une expressivité accrue : il est reconnaissable, il appelle l'attention, il a un marquage symbolique particulier « exogène » parmi tous les autres éléments culturels ». Il apporte un supplément de pouvoir et est reconnu tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du groupe (op. cit. : 431). La logique d'emprunt étant liée à celle de l'accumulation, il y a la volonté dans les funérailles d'ajouter sans cesse des « choses » de l'intérieur, mais aussi appartenant à d'autres horizons. Nous ne sommes pas les seuls à faire ce constat. Des chercheurs tels que Laburthe et bien d'autres, l'ont fait avant nous. La conversion en masse des populations beti au catholicisme a été considérée comme un miracle. Laburthe - essaye d'expliquer ce phénomène. Selon lui, c'est dans la culture beti que se trouve la mise en cohérence des éléments intégrés. Les colonisateurs ont rencontré dans le passé une population semi-nomade ayant des prédispositions au changement. Les jeunes ambitieux de l'époque s'identifiaient au Blanc (riche et puissant) et cherchaient à s'approprier les secrets de son pouvoir (Laburthe 2011 : 339). Comme l'écrit Ossama (2015 : 204), les Beti ont généreusement accueilli la religion chrétienne comme un rite nouveau (La mentalité des ces populations intègre tout ce qui accroît le prestige, le pouvoir et la richesse de l'individu, faisant de lui un adulte accompli (*ɲāmódò*), un riche (*m̄pāɲ mód*), un chef (*ɲkúkúimá*) et un seigneur (*m̄ān b̄átí*). Les Beti ont toujours importé d'autres peuples des remèdes, des rituels et des pratiques inconnues chez eux (Mallart (2003) ; Laburthe-Tolra et Warnier (1993 : 119).

Aujourd'hui, il existe une continuité de la tradition réinventée, transformée par les apports de la modernité. La famille et le lignage organisant les cérémonies funéraires, mobilisent le plus grand nombre de personnes, sollicitent des signes visibles d'autorité et de richesses, qui se traduisent par des sonorités de toutes sortes : chrétiennes, civiles, traditionnelles et des bruits divers. Cette diversité des éléments sonores marque ainsi leur puissance, leur prestige et leur honorabilité. D'où le désir pour la plupart d'organiser des cérémonies funéraires mémorables, des « grands deuils », apportant la profusion, l'abondance. Ainsi, la famille rassemble orchestres, chorales chrétiennes, fanfare, DJ, présentateurs, service d'ordre et de protocole, multiplie prises de parole et demandes des messes. Les acteurs

produit par un sujet de B, qu'à un élément du système de A qui procéderait, de manière ancienne, du système B, en dehors de toute conscience de son origine » (Bones-Varol et Fürniss 2011 : 68-69).

démontrent ainsi leur appartenance au statut de « grands », de riches, de forts et de seigneurs. Trois exemples nous permettent d'étudier les innovations intervenues dans les funérailles aujourd'hui à travers le chant des femmes, via les *miḡkúl*, et par l'apparition de nouveaux relais d'annonces.

- Les chants des femmes : chants anciens renouvelés

Nous avons constaté la coexistence des chants funéraires traditionnels et des chants d'Église et la manière dont ces chants traditionnels perdurent en intégrant, par accumulation, des éléments nouveaux pour produire une cérémonie mémorable. Les chants funéraires font partie, avec d'autres éléments, de l'héritage culturel que les Anciens ont transmis à leurs descendants. Ils répondent à une exigence fonctionnelle et sociale interne à la culture éton. Pour preuve, dans ses descriptions des cérémonies de deuil des Beti, Laburthe-Tolra (1985 : 188-189) évoque l'exécution des chants funéraires au moment du constat du décès et lors de l'arrivée des invités. Ces chants sont des berceuses, accompagnant le défunt dans sa maison, entouré des proches. Leur rôle est d'exprimer le chagrin et d'endormir le défunt à jamais. Aujourd'hui encore, cette façon d'accompagner le mort et d'exprimer sa douleur perdure. La coutume éton prescrit aux familles de veiller sur le défunt en chantant auprès de lui. Ces chants ne doivent être exécutés que la veille des cérémonies publiques, et seulement le soir et dans la nuit. Néanmoins avec la formation de nouveaux groupes de solidarité villageois et urbains qui prennent part aux cérémonies, les funérailles s'adaptent à de nouvelles situations. Ce ne sont plus seulement les coépouses du lignage, ou encore ou le groupe de solidarité de femmes, à l'exemple de l'association « graine de courge » (*ḡcó ḡgwān*), qui prennent seules en charge le chant funéraire traditionnel, mais à leur suite, aussi, des tontines et associations quand elles parviennent au lieu des cérémonies dans la journée. Ces chants ne sont pas des créations nouvelles, mais une reprise des textes et mélodies traditionnelles. Ils sont transmis de bouche à oreille par imprégnation culturelle (Essélé 2008 : 43).

En plus du cadre de leur exécution, des protagonistes, des rythmes et mélodies, ce qui est transmis dans le chant et qui a de la valeur, ce sont les différentes thématiques mettant en relief les croyances et les représentations des Éton sur la mort et sur la vie sociale. Il permet aux membres de la communauté de communiquer aussi bien entre eux qu'avec les ancêtres. La soliste du chant, qui est en même temps la meneuse de l'action chorégraphico-musicale, rappelle le pouvoir et l'action des femmes qui autrefois présidaient le rite féminin *màvìḡà* de la religion traditionnelle.

Justement pendant l'*ísání* de sortie du conciliabule familial ayant lieu le jour où se joue l'*èmbóŋ*, quelques femmes du lignage que nous avons interrogées disaient que parmi les chants exécutés, certains étaient autrefois chantés par les femmes dans le cadre de ce rite pratiqué pour demander une grande fertilité. Les adieux de la famille au défunt à la tombe par exemple par la phrase « Tu prieras pour nous » (*ò kàgè kògèlàn ású wǎní*) laisse croire que les défunts interviennent dans leur vie en leur donnant des conseils qui garantiront le succès de leurs entreprises. L'autre niveau d'intervention des ancêtres a trait à l'insertion du défunt dans le séjour des morts. L'assistance des ancêtres semble nécessaire dans la mesure où le défunt tremble de peur au moment de rejoindre le séjour des morts. Le chant *àkwàn wóŋ* fait état d'un mort qui ne peut, tout seul, rallier le pays *bàkón* alors qu'il a achevé ses préparatifs et qu'il est prêt pour la nouvelle aventure. Il lui faut donc un parrain, un protecteur. Aussi demande-t-il à l'un de ses ancêtres de venir le chercher : "Viens le chercher" (*zǎ nǎ nòŋ*). Si on se place maintenant dans le second contexte, il y aurait convergence entre ce besoin de parrainage présent dans la tradition et la croyance en l'efficacité de la prière des fidèles pour les défunts. Selon le théologien catholique Lizenge Eloa, elle apporte bienfait « aux âmes de nos ancêtres, pères, frères et sœurs qui nous ont déjà précédés auprès du Père » (2014 : 163). Ces défunts sont donc en communion avec Dieu et avec les baptisés, encore sur terre ou déjà au ciel, avec qui ils constituent une même famille. Dans le catholicisme, un lien mutuel de communion et de solidarité unit les vivants et les morts.

Si l'Église catholique apporte un univers sonore propre, dans les usages, les chants funèbres traditionnels coexistent de plus en plus avec les cantiques chrétiens. Pendant les veillées funèbres, les familles prévoient désormais une séquence animée par des chants traditionnels. Des plages réservées aux chants chrétiens et traditionnels sont entrecoupées de prières chrétiennes diverses. Pour ceux qui ne sont pas chrétiens, l'accueil de la nouvelle de décès se fait dans le silence et par les manifestations vocales du chagrin. Mais parmi les personnes accourues, certains, même en ayant connaissance de convictions religieuses différentes du défunt, prennent l'initiative de dire une courte prière et d'exécuter un chant chrétien. Depuis l'annonce du décès, en passant par tout le déroulement des funérailles jusqu'à la petite levée du deuil, des chants chrétiens sont exécutés. À l'annonce de la nouvelle du décès, des chants chrétiens sont exécutés' en chaque lieu où réside un très proche du défunt. Pendant les moments de prière quotidienne, le matin et le soir, la famille du défunt et sa communauté chrétienne chantent des cantiques pour accompagner le défunt et ses proches et pour intercéder pour lui. Ces chants convergeront soit directement vers la maison funéraire, soit vers la morgue en passant, ou non, par l'église. Ces participants-chanteurs chrétiens s'expriment selon les

formes, les lieux, les espaces et les protocoles relatifs à ce type de chants. On a à faire à une première strate de matériaux sonores, qui s'étend de l'annonce du décès à la mise en route de la grande veillée. Elle comporte également les chants exécutés pendant toutes les veillées quotidiennes par un animateur et soit un chœur constitué pour la circonstance, soit une chorale. Les chants sont exécutés *a capella*, ou accompagnés d'instruments de musique comme des hochets et des synthétiseurs. Quand débute la grande veillée, une seconde couche dense et diversifiée de chants chrétiens est ajoutée à la cérémonie. Le lieu de production et de diffusion des chants se déplace de l'intérieur de la maison vers l'extérieur. Les chants sont pris en charge par des participants et par des chorales chantant en éwondo, en latin et en français. Ils sont accompagnés d'instruments divers, orchestre de xylophones d'église ou synthétiseurs. Aux instruments déjà rencontrés dans la première couche, s'ajoutent ceux de l'orchestre comprenant des xylophones, un tambour à membrane, un racleur et des hochets. Ces instruments produisent tant des mélodies que des rythmes. L'atmosphère de recueillement et de prière va se prolonger jusqu'au moment de l'*ikùd àwú*. Une autre couche sonore de chants est alors constituée s'ajoutant à la précédente. On observe une accumulation accompagnée d'une densification de volume, d'effets et d'intensité. Des mouvements de va-et-vient des groupes exécutants des chants funéraires et des chants chrétiens ont cours entre la maison funéraire et la cour. Des formations nouvelles prennent place à leur tour : fanfare, orchestre de tambours de bois (*mìyókú*). Cette nouvelle étape de la cérémonie met en œuvre des sonorités produites par des outils anciens : tambour de bois, hochets, tambours à membranes, baguettes entrechoquées accompagnant les chants. À ces sonorités s'ajoutent le martèlement des pas de danse du *bikúdsí* et les cris de joie récurrents (*káálá*). Le lendemain matin, les participants venus pour la cérémonie du jour passent dans la maison funéraire voir le corps. Les chants funéraires alternent alors avec les chants chrétiens jusqu'à l'office chrétien célébré à 14 h. En début d'après midi, la cérémonie se déroule selon les étapes prévues. Deux nouvelles couches sonores sont ajoutées à ce niveau de la cérémonie : l'exécution des chants funéraires par l'*embòh* à la sortie du conciliabule du jour, et les chants de la messe d'inhumation. À la sortie du conciliabule du jour, après la restitution du récit de la vie et des circonstances du décès (*ndòh àwú*), la famille rend hommage à son défunt. Les tambourinaires jouent l'*isání*, et entonnent des chants funéraires installant une ambiance sonore où s'entremêlent le martèlement des pas de danse, les cris de joie des femmes, et les paroles d'approbation des nombreux participants rassemblés autour du corps exposé dans la cour funéraire.

Comme nous venons de le rappeler, différentes chorales chrétiennes prennent part à la grande cérémonie. À première vue, on pourrait penser que les chants funéraires traditionnels

ont disparu de la scène pour laisser place à ceux de la mission. Or, dans le programme des chants religieux chrétiens, la chorale française intègre des chants en langues éwondo et éton accompagnés par le synthétiseur qui joue avec le registre du marimba, évoquant les xylophones et ses formules mélodico-rythmiques. L'un des chants joué est "J'irai là-bas" (*màyi kǎ wé*). Ces chants et d'autres sont également exécutés par la chorale éwondo. Nous observons là la combinaison d'une articulation qui est mise en œuvre à travers l'accumulation-intégration de choristes, de répertoires, d'instruments de musique et de sonorités, au cours d'une même cérémonie. Cette articulation/accumulation-intégration est conçue dans le but d'atteindre la réussite de la cérémonie. Ainsi, un processus de transformation s'installe dans lequel les chants anciens acquièrent une nouvelle vie, grâce à l'électronique à travers les modes percussifs et mélodiques, et à travers les mélodies dans leur matériaux musicaux et les thématiques sur la mort et la vie humaine. La cohabitation entre l'ancien et le nouveau est aussi perceptible à travers l'utilisation des *mìṅkúl*, tambours de bois.

- Les *mìṅkúl*, tambours de bois

Le jeu des *mìṅkúl* s'est transmis en tant qu'héritage culturel, mais perdue aussi à travers l'Église lors de la célébration de la Passion du Christ, le Vendredi saint ; notons aussi que les *mìṅkúl* sont mobilisés dans le métissage orchestral du batteur Abanda Man Ekang⁵⁵ (page 32). Car la frontière entre solennité rituelle et divertissement est loin d'être étanche. Avec la proximité de la métropole capitale, Yaoundé, le pays éton oscille entre ruralité et urbanité, selon un mouvement qui favorise la circulation des orchestres de tambours de bois, en créant de nouveaux usages et de nouvelles habitudes. On est dans un processus proche de la mimesis par laquelle on copie les manières des autres. Ainsi se propage en pays éton par exemple, la façon dont les voisins Éwondo utilisent les tambours de bois aux veillées funéraires. Quatre orchestres interviennent pendant les cérémonies funéraires : l'orchestre des tambours de bois jouant l'*isání*, l'orchestre de tambours de bois jouant des polyrythmies de divertissement, l'orchestre de xylophones d'église et la fanfare jouant des répertoires variés. Le jeu des *mìṅkúl* en contexte funéraire, tout en perpétuant les répertoires traditionnels, intègre les répertoires de divertissement. Par ailleurs, ces répertoires traditionnels sont aussi joués sur des supports

⁵⁵ Abanda Man Ekang est un musicien polyvalent habitant le quartier Mendong à Yaoundé dont il est originaire. Il joue du tambour de bois, du xylophone, du *mvet* des tambours à membrane et de la batterie. Il est propriétaire et directeur d'orchestre de tambours de bois et de xylophones. Éwondo pétri de la culture éwondo, il anime des ateliers d'initiation aux traditions éwondo en particulier et beti en général. Son orchestre est invité dans les « grands deuils » chez les Beti en général. Nous l'avons rencontré pour la première fois en plein pays Essélé à Nkomasi en 2012.

modernes percussifs, grosses caisses, caisses claires, cymbales de fanfare ou de batterie. Les trois formations orchestrales jouent sur le registre percussif, rythmique. Pour ce qui est des formations orchestrales, un rapprochement dans les dénominations s'opère entre les composants des orchestres. Les caisses claires et la grosse caisse sont appelées *ngòm*, comme le petit tambour à membrane. L'on a souvent entendu des participants aux funérailles réclamer l'exécution de l'*isáni* en criant haut et fort « tambour tambour tambour » (*ngòm ngòm ngòm*) et non pas *ɲkúl*, *ɲkúl ɲkúl*. Les orchestres permettent de structurer l'espace sonore funéraire. Les deux orchestres de tambours de bois occupent une position stable, tandis que la fanfare alterne entre stabilité et mobilité. Les tambours de l'*isáni*, plus anciens dans leur rôle rituel sont disposés au plus près de la maison funèbre et l'orchestre des *mɲkúl* est installé à la périphérie de la cour funéraire. Les interventions de la fanfare sont, quant à elles, ponctuelles. Le mode de jeu, les nuances et le volume sonore sont modifiés pour s'adapter aux étapes des cérémonies. Dès la fin de l'*ikúd àwú* débute le temps de l'animation. Les joueurs de la fanfare exécutent un mélange de chants religieux et de musiques profanes selon un tempo rapide, et du *bikúdsí* avec une puissance sonore considérable. Les sonorités des tambours de bois, des caisses de la fanfare et, peu après, celles des *mɲkúl* se superposent dans la simultanéité des jeux. L'orchestre des *mɲkúl* fera place aux tambours de bois de l'*isáni* et à la fanfare pendant la cérémonie du jour ; les ensembles orchestraux joueront de façon alternée. Les Éton diront d'une cérémonie funéraire dans laquelle intervient une fanfare, qu'elle est digne et solennelle (*àwú ólùgà*) et ressemble à celle d'un chef (*àwú ɲkúkúmá*) ou à celle d'une autorité administrative ou politique (*àwú ɲgómànɔ*).

Au terme de ce bref parcours, il nous a été donné de voir comment l'ancien se prolonge dans le nouveau au service du principe de conservation/accumulation/intégration. Nous sommes en présence d'instruments percussifs qui malgré de grandes différences d'époque, de facture et de fonction, suscitent des convergences dans leur mise en œuvre dans les cérémonies funéraires. Le processus de convergence est facilité par « une mise en sens » de certains éléments intégrés dans le système culturel qui les accueille (Bornes-Varol et Fűrniiss 2011 : 450). Ainsi, tant les *mɲkúl* orchestre de divertissement que la fanfare orchestre d'apparat rattaché aux cérémonies administratives, politiques et protocolaires sont rituellement insérés dans la phase d'animation de la veillée funéraire. À côté des tambours de bois de l'*isáni*, issus directement de la tradition, chacun de ces ensembles orchestraux contribue à la réussite sociale des cérémonies. Sur le plan symbolique, la frontière entre « l'ambiance, l'animation » et la gravité du décès est floue. Il y a accumulation dans la diversité : les supports de la fanfare sont occidentaux, les dénominations partagées, les répertoires exécutés se croisent parfois dans les

polyrythmies et les énoncés linguistiques puisés dans le même stock. L'ancien transformé apparaît dans le moderne. Ainsi, le *bikùdsí*, dont les racines plongent dans la tradition, est joué sur des supports modernes. On observe bien une résurgence de l'univers sonore précolonial. Les instruments anciens tels que les tambours de bois sont revalorisés, mais subissent un détournement de leur usage local ancien, et viennent assumer de nouveaux usages (*minjúkúl*). Les nouveaux outils sonores, notamment les percussions de la fanfare, ont entraîné un élargissement des anciennes significations, et engendré un nouveau réseau de production sonore. On le voit, le sonore funéraire tout en rappelant le passé, reflète un dynamisme inscrit dans le présent et raconte de nouveaux contextes.

Le musicien Abanda Man Ekang joue un *isáni* festif et mortuaire. Son œuvre sonore opère un métissage orchestral entre les tambours de bois, le tambour à membrane, formation de l'orchestre de *minjúkúl* ewondo et la batterie. Si l'*isáni* des Éton est instrumental, l'*isáni* des Ewondo est accompagné de chants et de paroles repris par les musiciens. Pour ce qui est de la batterie, Abanda lui trouve une cohérence interne à la culture par les dénominations et les fonctions de ses composants. Les différentes caisses sont appelées « tambours du Blanc » (*ngóm ntányán*). Ils correspondent aux différents tambours de bois d'un orchestre : la grosse caisse est le *niá njúkúl*, les caisses claires sont respectivement le *zānj njúkúl* et le *mwán njúkúl*. La plus grosse cymbale, appelée « verge d'éléphant » (*ābīn zóg*) est utilisée comme un grand hochet, et la plus petite est traitée comme un « hochet » de petite dimension (*nas*). Chez Abanda, la différence entre l'*isáni* festif et l'*isáni* mortuaire réside dans les introductions. L'*isáni* funéraire est introduit par l'énoncé du *ndán* du lignage du défunt suivi des *māndán* des lignages voisins et alliés. L'énumération des *ndán* alterne avec la phrase « Marchez vite » (*miní wùlùgāvól*), *kú kú nà* (frappe non significative). Ce n'est qu'après le jeu introductif que l'*isáni* proprement dit est exécuté. Les formules de l'*isáni* sont signifiantes. Cette frugalité est compensée par l'apport du jeu de la batterie ajoutant à l'ensemble une puissance acoustique sonore. Des paroles anciennes, caractéristiques de l'*isáni* des Ewondo, sont entonnées : « Bois les remèdes, est-ce que tu l'as accepté ? Maintenant tu es affalé comme un toucan abandonné » (*niá mābálá yà ò ngá yābà ? sà mis māntóá ànà òngèl kábād*) (Tabi 1991 : 12). D'autres paroles sont reprises en chœur par les tambourinaires, « Qui héritera du pays » (*zā āyì lígì āyì nnām ò*). Mais, dans l'*isáni* ewondo, on retrouve aussi des paroles de l'*isáni* éton telles que « Attrapez la chèvre pour que la lignée se régale » (*gbèngán kábād éjóm lā dī*). Abanda Man Ekang a enregistré un album de musique

d'*isáni*⁵⁶. Les polyrythmies enregistrées sont enrichies d'effets spéciaux : bruissements, imitations de cris d'oiseaux. Un synthétiseur joue des paroles. L'album a également intégré le chant funéraire « Marche bien, gare aux épines » (*ò wùlùgù mvòé, biyòà*). La catégorisation endogène classe cet *isáni* appelé « *essani* funèbre » dans les musiques *bikudsi*⁵⁷. Les chants *bikudsi* relèvent du répertoire de divertissement. C'est pourquoi l'*isáni* est dansé dans les fêtes, les dancings clubs et les boîtes de nuit. Par cette trajectoire, la mise en lumière de l'*isáni* festif rejoint le sens même du terme. « L'ESANI, du verbe *san* (sauter de joie, exulter) célèbre la vie qui est plus forte que la mort malgré les apparences : *zòg ekèlè eligi metin*=l'éléphant qui passe laisse des traces, i.e. l'homme qui meurt laisse une famille, des œuvres et un nom qui prolonge sa vie sur terre, et lui-même s'en va au royaume des ancêtres » (Archidiocèse de Yaoundé 2005 : 11). On constate ainsi que si la cérémonie funéraire intègre des éléments du divertissement, dans un mouvement inverse, le divertissement est directement irrigué par des chants funèbres enracinés dans la tradition. Ce double mouvement accrédite la thèse de la frontière floue entre tradition et modernité.

Les Chrétiens mettent en parallèle les épreuves subies par les jeunes Beti dans le cadre de l'initiation *so*, et celles du Christ à travers les tentations au désert et sa Passion. Notons qu'en même temps, la vision catholique des funérailles intègre tout ce qui, dans la culture, est compatible avec la foi chrétienne. Progressivement, la foi catholique a intégré des éléments culturels tels que les polyrythmies (*isáni*), l'utilisation des xylophones et la vénération des ancêtres dans les offices.

Au terme du *so*, les initiés étaient célébrés par un *isáni* festif, de réjouissance. Dans ce sens, le Christ mérite l'importation du jeu et la danse de l'*isáni* dans la liturgie chrétienne. Voici les raisons avancées par l'Église locale de Yaoundé pour intégrer l'*isáni* dans la liturgie :

À cause de la noblesse de son origine divine, de ses qualités humaines portées au plus haut degré d'excellence, notamment son autorité incontestable sur les personnes et sur les choses, sa maîtrise de la parole et sa pédagogie nouvelle dans l'enseignement du mystère du royaume de Dieu, la bonté de son cœur ouvert à toutes les misères humaines, son combat acharné contre le prince des ténèbres et ses suppôts, le succès éclatant remporté dans toutes les épreuves à lui proposées par le tentateur

⁵⁶ L'album « *Essani* danse funèbre beti » à travers les Productions Azania Way Cultural. La plage « *Essani* » est consacrée à l'*èsáni*. Selon Abanda Man Ekang, « ce sont les tambours de bois qui commandent les autres instruments de l'orchestre. Ces derniers sont là pour les aider ». Le rôle des tambours de bois est primordial. Les formules d'*èsáni* jouées sur les tambours de bois ne sont pas très variées par rapport à celles rencontrées chez leurs voisins éton.

⁵⁷ Nouveauté *bikutsi*, <http://www.mp3tunes.tk/download?v=drOhtF9znhA>, consulté le 10 juin 2016 à 13 h 9.

et surtout sa victoire définitive sur la mort par sa passion et sa résurrection d'entre les morts.
(Archidiocèse de Yaoundé 2005 : 18)

La pratique de l'*isáni* le jour du Vendredi Saint est très répandue dans les paroisses abritant les communautés beti. Chaque orchestre constitué joue alors les polyrythmies connues de son groupe d'origine. Dans le cadre de la liturgie de l'Église catholique, l'*isáni* élément ancien, revêt une nouvelle vie (Tabi 1991 : 12). Le processus mis en œuvre est la rencontre entre les traditions beti et chrétienne catholique. Cet effort de dialogue entre la foi chrétienne et les cultures a été encouragée et promu par les textes officiels (*De Sacra Liturgia* n° 38-40 ; *Ecclesia in Africa* n° 64, 87, 103). Dans la célébration de la Passion du Vendredi Saint, l'orchestre typique est formé de trois tambours de bois et d'un tambour à membrane. L'*ésáni* est exécuté d'abord avant la célébration pour l'accueil des fidèles, puis en sourdine lors de l'entrée du célébrant principal et des autres ministres, et enfin à l'annonce de la mort de Jésus. Le tambour de bois à ce moment joue le *ndán* de Jésus, annonce qu'il est mort et donne le motif de sa mort.

Voici la transcription du *ndán* de Jésus proposée dans l'Archidiocèse de Yaoundé.

“Assis, tous les gens comptent sur lui

Debout, tous les gens comptent sur lui” (Atoa a si, bod bese befidigi

Atele, bod bese befidigi)

Le *ndán* de Jésus le Nazaréen est suivi de l'annonce de son décès en ces termes : (« Il est déjà sur le chemin des défunts

Il n'a rien fait à personne, les gens l'ont haï pour rien

Il a fait du bien aux gens mais les gens lui ont montré du mal

Ses frères lui ont fait subir des atrocités

Les gens lui ont vraiment fait subir des atrocités. » (Archidiocèse de Yaoundé : 2005 : 41-42.

Le dernier *isáni* est exécuté pour l'adoration de la croix. Loin d'être un simple placage, le processus d'importation procède par une adaptation intime des rythmes traditionnels.

3. Des relais

L'électronique fait partie des moyens mobilisés pour assurer le chant et les musiques instrumentales avec des moyens nouveaux. Elle offre de nouvelles ressources technologiques avec leurs effets sonores et apporte des modifications à l'environnement sonore. Elle sert de relais à la fois des chants chrétiens, des musiques de variétés, et ce d'autant plus que - nous l'avons montré - il existe un continuum sonore entre les différents répertoires. Le continuum est établi entre les chants funéraires traditionnels, les chants chrétiens et les musiques enregistrées en langues ewondo et éton grâce à l'usage de l'électronique. Ce continuum est établi entre les deux répertoires et se prolonge avec les chants enregistrés. Les chants chrétiens sont présents tout au long de la cérémonie. Ses protagonistes sont des animateurs, des chorales et les assemblées pendant les offices chrétiens. Lors des préparatifs des cérémonies, des appareils de lecture et de diffusion des musiques enregistrées et progressivement, des équipements de sonorisation sont installés. Plusieurs supports sont utilisés : CD, Clefs USB, écrans pour films de la plateforme You Tube. Ces appareils diffusent des chants comme une nappe sonore, quelque temps après l'annonce du décès. Les chants chrétiens *a capella* et les chants chrétiens enregistrés en langues beti, bulu et duala etc., s'emboîtent, se superposent lorsque des participants exécutent les chants en même temps qu'ils sont diffusés sur les haut-parleurs ou porte-voix. Parfois ils alternent, l'un après l'autre, comme à l'heure de la messe, période durant laquelle le DJ suspend sa diffusion des morceaux avant de la reprendre après. La même nappe sonore s'étire le jour de la cérémonie du jour, pour meubler l'espace sonore entre certaines étapes, par exemple avant la messe, ou encore entre les témoignages et le récit de la vie et des circonstances du décès du défunt. L'héritage traditionnel porté par les chants funéraires transparait à n'en point douter dans les formes et contenus des chants chrétiens et des chants enregistrés entendus simultanément ou en alternance selon les formations vocales et/ou instrumentales qui les exécutent.

Trois types de sonorité se dégagent de ces supports : la puissance sonore des percussions, celle des cuivres, et l'amplification avec effets sonores particuliers de la chaîne musicale. Tout ce système, qui intègre le nouveau dans l'ancien par addition de matériaux divers, contribue à des funérailles mémorables. Il y a là « un travail de mise en cohérence » (Fürmiss et Bornes Varol 2011 : 450-451) qui est effectué entre des éléments nouveaux et des éléments anciens où des choix sont faits. Elle est réalisée sur le plan symbolique par le partage des convictions sur la mort, sur la croyance en l'existence d'un au-delà et la reconnaissance de

la précarité de la condition humaine. Sur le plan de la matière musicale, les chants exécutés, quels que soient leurs supports vocaux et/ou instrumentaux, partagent les mêmes paramètres d'échelles, de périodicité et de formes responsoriales. Sur le plan pragmatique, le principe d'accumulation, présent dans la culture, favorise l'intégration sélective d'éléments nouveaux contribuant ensemble à la construction des funérailles.

Deux types de prises de paroles ont été identifiés au cours de notre description : des prises de parole anciennes (*mmóló áwú*, *ndóh áwú*) et des prises de parole nouvelles, les témoignages et les homélies. Elles se déroulent en divers lieux - cour du décès, église - et font intervenir différents protagonistes, humains oncles maternels, neveux utérins, amis et non humains (ancêtres, Dieu des chrétiens) dont les statuts, les interventions et les interactions sont déterminantes pour des funérailles réussies. L'homélie intègre, dans une forme responsoriale, des expressions d'approbation, des proverbes et des contes. Elle recourt aux images et aux symboles anciens générateurs de consensus et structurant l'identité de la communauté (Bidima 1997 : 106). Les formules d'approbation sont utilisées aussi bien dans les funérailles que dans les mariages, et lors des rites de guérison et de bénédiction. Les prises de paroles dans leurs formes et contenus anciens demeurent, mais sont transformées par la mission catholique au service de l'évangélisation, comme outils oratoires au service de la validation de la parole et de son efficacité. Les témoignages intervenant avant le *ndóh áwú* sont des manières de surajouter les différentes prises de paroles commencées avec les oncles maternels et poursuivies avec les différents protagonistes, et ainsi de préparer la prise de parole solennelle du porte-parole de la famille. Avec ces témoignages, les organisateurs des cérémonies introduisent dans la mise en scène, de manière inédite, les plus jeunes de la famille. Ceux-ci portent, à travers leurs discours en français, la promesse de la pérennité et de la relève familiale. Une manière de dire que le défunt célébré et exalté n'est pas mort, qu'il survit dans ses descendants. La cohérence entre le sonore et le sens profond s'exprime par les cris de joie (*káálá*), les applaudissements et les acquiescements sonores qui, fréquents, accompagnent ces discours. Pour en ajouter au volet d'intervenants nouvellement passés sur le devant de la scène, des personnes extérieures à la famille interviennent à leur tour : collègues de service si le défunt a bénéficié d'un emploi rémunéré, amis du défunt ou encore amis de quartier ou de loisir. Le jour de la cérémonie, des personnes non prévues – fous et soûlards – s'octroient la parole pour prononcer des discours en apparence incohérents et audibles par les participants. Ces prises de parole intempestives, dont l'occurrence est aussi aléatoire que fréquente, sont appréciées différemment dans l'assemblée. Certains, « ceux qui voient », « ceux qui ont des yeux » perçoivent ces prises de parole comme des manifestations « mystiques », tandis qu'elles ne sont

qu'inopportunes pour les autres, « ceux qui ne voient pas », « ceux qui n'ont pas des yeux ». Pour clore la liste des nouvelles prises de parole, dans la gestion du *mmóló áwú*, plus il y a d'intervenants, plus il faut réguler un défilé de participants dans la cour. Après la mise en terre du défunt, la liste des appelés au partage de la nourriture et de la boisson sera longue, signe visible de l'abondance et de la profusion.

L'itinéraire d'un défunt est structuré autour de quatre lieux géographiques : le village, la morgue, l'église paroissiale et la résidence urbaine. Différents moyens servent de relais pour assurer l'annonce de la nouvelle du décès, qui dans le passé n'était assuré que par le tambour. À l'église, les cloches résonnent pour l'accueil du défunt et sa sortie de l'office, en même temps qu'elles appellent à l'office funéraire la communauté des fidèles des environs. Sur la route menant au village, les chants funéraires exécutés par les membres des tontines se rendant au lieu des cérémonies, constituent un signal sonore donné le long de leur itinéraire, autant qu'un laissez-passer leur facilitant le franchissement des barrières de police et de gendarmerie. L'annonce de la nouvelle du décès est assurée par des outils anciens, tambours de bois, manifestations vocales du chagrin, chants funéraires et en même temps, est relayée par des outils nouveaux : téléphone, radio, télévision, musique enregistrée. Avec la modernité, et de manière progressive, des nouveaux outils de communication et d'annonce ont été introduits dans la vie sociale, enrichissant particulièrement le paysage sonore funéraire. Les manifestations vocales de chagrin annoncent le décès. Ces manifestations sont immédiatement relayées au moyen des téléphones portables. Si le téléphone utilisé ne dispose pas de crédit pour la communication, des bips –le fait de ne faire sonner qu'une ou deux fois sans engager la communication –, sont effectués avec insistance à l'adresse des correspondants pour inciter ceux-ci à rappeler les « bipeurs ». L'appel est alors réalisé de telle sorte que le correspondant puisse entendre les cris et pleurs, et être ainsi convaincu de l'effectivité de la nouvelle. À présent, avec les nouveaux outils numériques, les téléphones de dernière génération introduisent des fonctionnalités nouvelles telles que Whatsapp, Viber, Imo, qui permettent de coupler le son à l'image. Il est largement admis que les technologies de l'information et de la communication induisent des modifications dans les conceptions et les représentations et conduisent à repenser les relations sociales. Il y a entre ceux qui se trouvent au lieu du décès, et ceux qui sont au loin, une interrelationnalité faite de pleurs et de cris médiatisée par le téléphone. La même scène va se reproduire à la morgue, à la cérémonie de levée de corps. Elle est vécue par la famille comme une nouvelle annonce du décès. Elle est aussi relayée par téléphone. Sur le lieu de la cérémonie, une chaîne musicale jouant des musiques chrétiennes enregistrées à un volume très élevé, sert aussi de relais à l'annonce du décès. Les passants et les voisins identifient très facilement par

ce moyen la concession funéraire. Des communiqués sont adressés à diverses radios nationales, régionale et locales pour être diffusés le plus largement possible. Sur le chemin du retour, le corbillard fait retentir sa sirène pour se frayer un chemin. La circulation routière du vendredi est très encombrée, car c'est à la fois le jour privilégié des levées de corps et le début du weekend. Lorsque le parcours funèbre, depuis la morgue jusqu'au village du défunt, vient à s'approcher ou traverser un village dans lequel une des filles de la famille est partie en mariage, une annonce est exprimée par un ralentissement du cortège ou par quelques coups de klaxon. Au décès d'une haute personnalité dans les environs d'Obala, des motos taxis louées pour l'occasion attendent le corbillard à Mfomakap, village marquant « la limite » (*nà à nnàm*) administrative entre les départements de la Lékié et du Mfoundi et entre les populations éwondo et éton. Les motos taxis entourent le corbillard à la manière d'une escorte de chef d'État. Leurs coups de klaxons se mêlent à ceux des voitures. À l'approche du village, au passage du cortège, les cris, les pleurs et les plaintes se mêlent aux signaux sonores du cortège. Les chants funéraires, exécutés par les femmes des tontines arrivant le soir ou dans la journée au cours de leur trajet en minibus, indiquent aux passants que celles-ci se rendent à une cérémonie funéraire. Le transfert du corps à la morgue et son retour à la maison, sont des étapes nouvelles introduites par la modernité. Elles ne suppriment pas les modes anciens d'annonces vocales, mais les prolongent à travers de nouveaux modes. La sirène et les coups de klaxons sont des expressions modernes du chagrin qui prolongent et amplifient les cris, plaintes et pleurs.

Comme c'est le cas pour le contenu des cérémonies, les outils nouveaux relayent les anciens. Ces outils nouveaux reçoivent des dénominations faisant référence aux anciens et à leurs fonctions. Le téléphone mobile est ainsi appelé « tambour de bois des Blancs » (*ɲkúl ɲtáɲán*) et la radio, « transmetteur des parlers » (*ikálàn minkóbò*). Dans un sens de distinction, le tambour de bois est désigné par l'expression « tambour des Beti » (*ɲkúl bítí*). Car ce dernier demeure l'instrument emblématique des Éton. Les polyrythmies (*isáni*) sont jouées à la suite et, le lendemain, dansées par les participants pendant la cérémonie publique, jouées neuf fois pour marquer la fin des cérémonies, donnent des indications chronologiques sur les étapes dans le déroulement de la cérémonie funéraire.

Malgré la diversité des annonces aux ancêtres, quelques éléments restent récurrents et essentiels : il s'agit du respect de la structure de l'annonce, de l'utilisation du nom devise pour s'adresser aux personnes et aux groupes, et du message lui-même. Les éléments de la tradition sont loin d'être figés. Ils s'adaptent progressivement au contexte des temps présents. Par exemple, dans des annonces étudiées plus haut apparaît la mention de *Zamba*, le Dieu des

chrétiens, de “midi” (*tólób*), une nouvelle manière d’habiter le temps. Les communiqués diffusés au microphone pendant la cérémonie du jour au moment où affluent beaucoup de participants, amplifient et relaient ceux joués sur le tambour de bois. Le jeu des tambours de bois lors de la cérémonie funéraire constitue un marqueur de l’identité territoriale qui relie au passé et à la chaîne ancienne des ancêtres. De ce fait, il n’existe pas de rupture symbolique entre les communiqués joués sur le tambour de bois et ceux passés à la radio. Les supports sont différents mais la fonction perdure. Le but recherché par les funérailles grandioses est l’abondance et la profusion. Nous avons commencé cette thèse par l’évocation des funérailles de mon grand-père qui ont marqué mon enfance. Je me souviens que, quelques mois après la grande fête au cours de laquelle le grand-père avait été reconnu comme un « père » (*tàrá*) du lignage, un champignon gigantesque appelé *èndàñ* poussa dans un champ lui ayant appartenu et hérité par l’un de ses fils. Un rituel avait été organisé pour dépecer le spécimen après qu’il eut été cueilli. Chaque femme devait mettre un morceau de ce champignon dans le panier à semence pour favoriser de bonnes récoltes. L’apparition du champignon gigantesque validait la réussite du voyage au pays des ancêtres, et la venue de l’abondance pour la famille.

*

Le sujet contemporain se construit dans un contexte où les modèles traditionnels coexistent avec les nouveaux. L’identité sonore est la définition qu’un groupe donne de lui-même et donne aux autres à travers toute production sonore. Elle dit ce par quoi elle se reconnaît ou par quoi on la reconnaît. L’identité sonore désigne la signature sonore. Or, il n’existe d’identité sonore qu’en relation avec le contexte dans lequel elle s’exprime. La question de l’identité sonore est relativement nouvelle en sciences humaines. De nombreux travaux ont investi séparément les thèmes de l’identité et celui du sonore. L’ethnomusicologie s’est intéressée aux identités musicales, qui ne couvrent cependant pas tout le champ de l’identité sonore. Ainsi, dans cette approche, on évoque séparément l’identité personnelle puisant ses sources dans la cellule familiale, la parentèle, le système de parenté, et les pratiques musicales sociales, prises dans une interaction entre l’individu et le groupe (Defrance 2007 : 9). Les identités musicales sont dynamiques. Ce n’est cependant pas le cas dans la thèse de Marie France Mifune (2012) qui considère le sonore comme marqueur identitaire dans le cadre des musiques rituelles. La musique comme mode d’expression, constitue une composante de la dimension sonore du rite. Elle est construction sonore, « une action volontaire, sensée et déterminée » (Candau et Le Gonidec : 2013 : 10-12).

Tout en considérant l'apport de ces travaux, nous avons élargi le champ de recherche en intégrant les travaux réalisés sur les identités musicales que nous considérons comme un aspect essentiel de l'identité sonore. La mobilisation du sonore participe des stratégies conscientes, construites au service d'enjeux définis. Comme le rappelle Voilmy (2009), « les acteurs utilisent les propriétés des sons pour organiser les conduites et l'activité sociale plaçant le sonore dans le champ de l'expérience perceptuelle et pragmatique. » Le « sonore », au travers de ses différentes expressions, structure et encadre les cérémonies funéraires, et contribue parmi d'autres facteurs, à la construction sociale de la mort et à l'héroïsation du défunt. Comme l'identité sonore est intimement liée au contexte social qu'elle exprime, le changement de mode de vie provoque une modification de celle-ci. Si des épisodes tels que « le partage de l'héritage » (*ibó ilíg*), la mise à mort des veuves accompagnée par l'*isáni*, ou encore le saccage des biens de la concession funéraire par les neveux n'ont plus cours aujourd'hui, d'autres sont apparus dont le placement du défunt à la morgue et les offices religieux sont les plus significatifs. Les outils nouveaux de production et de diffusion sonore occupent désormais une place prépondérante. L'identité sonore n'est pas figée. Elle est dynamique. Elle porte l'héritage du passé, mais elle assume aussi les apports de la modernité. L'identité sonore funéraire est marquée par le chant traditionnel, les *minkúl*, les différentes annonces vocales, tambourinées, les prises de parole, dispositifs anciens qui sont transformés, ont été réinterprétés en fonction du contexte et des motivations selon des dynamiques endogènes et par le contact avec la religion chrétienne et la modernité. D'où les apports nouveaux que sont les musiques enregistrées, les coups de klaxons, la fanfare, le synthétiseur. L'identité se dit par des moments, des singularités, des sonorités, des expressions, des lieux, des espaces, des temps, selon des règles et des protocoles bien définis.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABEGA Séverin Cécile

1987 *L'Esana chez les Beti*, Yaoundé: Clé.

ALEXANDRE Pierre

1969 « Langages tambourinés, une écriture sonore? », *Semiotica* I (3), p. 272-281.

ALVAREZ-PEREYRE Frank

2003 *L'exigence interdisciplinaire. Une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*, Paris: Éditions de La Maison des Sciences de l'Homme.

BRUNNER Anja

2012 « Local Cosmopolitan Bikutsi », *Norient Academic Online Journal*, <http://norient.com/academic/local-cosmopolitan-bikutsi/>.

2014 *Bikutsi-Popular Music in Postcolonial Cameroon in the 1970s and 1980s. The Rise of a Beti Dance Music Genre*, Thèse de Doctorat, Université de Vienne (direction Gerhard KUBIK).

ARCHIDIOCÈSE DE YAOUNDÉ

1993 *Olugu Ntondobe. Kalara bia a nkobo beti [Louange de Dieu. Livre de chants en langue beti]*, Yaoundé: Grand séminaire de Nkolbisson (ronéotypé).

2007 *Le veuvage chrétien*, Yaoundé: SOPECAM.

2005 *L'esani dans la liturgie chrétienne*, Yaoundé: Saint Paul.

AROM Simha et CLOAREC-HEISS France

1976 « Le langage tambouriné des Banda-Linda (R.C.A.) », in Luc BOUQUIAUX (éd.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*, Paris: SELAF, p. 113-169.

AROM Simha

1984 « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmies », *Revue de Musicologie* LXX/1, p. 5-36.

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, Paris: SELAF.

AROM Simha et ALVAREZ-PEREYRE Frank

2007 *Précis d'ethnomusicologie*, Paris: CNRS Éditions.

AROM Simha, FERNANDO Nathalie, FÜRNISS Susanne, LE BOMIN Sylvie, MARANDOLA Fabrice et MOLINO Jean

- 2008 « La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale », in Frank ALVAREZ-PEREYRE (dir.), *Catégories et catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Paris: Peeters, p. 273-316. en ligne <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00776029>

AROM Simha et MARTIN Denis-Constant

- 2015 *L'enquête en ethnomusicologie. Préparation, terrain, analyse*, Paris: VRIN.

ASSOCIATIONS ÉPISCOPALES FRANCOPHONES

- 2008 *Dans l'espérance chrétienne. Célébrations pour les défunts*, Paris: Desclée-Mame.

AUGOYARD Jean-François

- 2003 « Une sociabilité à entendre ». *Espaces et sociétés* 115 "Ambiances et espaces sonores", p. 25-42 — en ligne: <http://www.espacesetsocietes.msh-paris.fr/115/sommaire.html>.

BARALDI BONINI Filippo

- 2013 *Tsigane, musique et empathie*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

BATTESTI Vincent

- 2013 « "L'ambiance est bonne" ou l'évanescent rapport aux paysages sonores du Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse », in Joël CANDAU et Marie-Barbara LE GONIDEC (éds), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Ville: Lassay-les-Châteaux, CTHS, p. 71-195.

BAUDRY Patrick

- 2009 « La ritualité funéraire », in Aurélien YANNIC, *Le rituel*, Paris: CNRS Éditions, p. 115-126.

BELINGA Eno Martin-Samuel

- 1967 *Littérature et musique populaire en Afrique*, Paris: Les Classiques africains.

BETENE Pierre-Lucien

- 1973 « Le Beti vu à travers ses chants traditionnels », *Abbia* 26, p. 43-93.

BIDIMA Jean-Godefroy

- 1997 *La Palabre. Une juridiction de la parole*, Paris: Éditions Michalon.

BINGONO BINGONO François

- 2013 *Nkúl bówú : Le tambour des morts chez les Bati-Búlu-Fañ. Contribution à une analyse anthropologique de la crypto-communication africaine*, Thèse de doctorat en anthropologie, spécialisation anthropologie culturelle/communication, sous la direction Edjenguele MBONJI et Jacques FAME NDONGO, Université de Yaoundé I, Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines, Département d'anthropologie.

BORNES-VAROL Marie-Christine et FÜRNISS Susanne

- 2011 « Une méthode pour l'étude des situations de contact », in Marie-Christine BORNES-VAROL (dir.), *Chocs de langues et de cultures*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 425-495. en ligne: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00776034>.

CANDAU Joël et Le Gonidec Barbara

- 2013 « Introduction », in in *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, in Joël CANDAU et Marie-Barbara LE GONIDEC (éds), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Ville: Lassay-les-Châteaux, CTHS, p. 199-211.

CARON Sylvain

- 2003 « La notion de valeur musicale en contexte liturgique », in Monique DESROCHES et Ghyslaine GUERTIN (dir.), *Construire le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*. Paris: L'Harmattan.

CHÉTELAT Joël

- 2013 « La cartographie sonore comme révélateur de l'identité urbaine », in *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, in Joël CANDAU et Marie-Barbara LE GONIDEC (éds), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Ville: Lassay-les-Châteaux, CTHS, p. 199-211.

COMMISSION INTERNATIONALE FRANCOPHONE POUR LA TRADUCTION ET LA LITURGIE

- 2001 *Chants notés de l'assemblée*, Montrouge: Bayard Éditions.

COMMISSION ÉPISCOPALE DE LITURGIE ET DE PASTORALE SACRAMENTELLE

- 2003 *Pastorale des funérailles*, Paris: Cerf/CNPL.

CONFÉRENCE ÉPISCOPALE NATIONALE DU CAMEROUN

2011 *Catéchisme National de l'Église catholique au Cameroun*, Douala: Veritas.

CORBIN Alain

1994 *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris: Albin Michel.

DIADEMS

2014 *Lexique*, programme ANR DIADEMS (*Description, Indexation, Accès aux Documents Ethnomusicologiques et Sonores*) (inédit).

DIOCÈSE DE MBALMAYO

1992 *Nkul Nti. Kalara bia a nkobo beti [Le tambour du Seigneur. Livre de chant en langue beti]*, Yaoundé: Grand séminaire de l'Immaculée Conception de Nkolbisson (ronéotypé).

DOURNON Geneviève

1996 *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris: Éditions Unesco.

ÉDITIONS VATICANE ET DES LIVRES DE SOLESMES

1957 *Paroissien Romain pour les dimanches et principales fêtes avec traduction des textes*, Paris: Desclée & Cie.

ELONG Joseph Gabriel

2004 « Eton et Manguissa, de la Lékié au Mbam et Kim : enjeux et jeux fonciers (Centre-Cameroun) », *Cahiers d'Outre-Mer*, [En ligne], 226-227, mis en ligne le 13 février 2008, consulté le 26 juin 2016. URL : <http://com.revues.org/572>

DEGORCE Alice

2010 « Les espace des morts dans les chants funéraires des Moose (Burkina Faso) », *Journal des Africanistes*, 79 (2), p. 43-63.

DE LA BRETÈQUE Estelle Amy

2013 *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yezidis d'Arménie*, Paris: Classiques Garnier.

DESROCHES Monique

2005 « Musique et rituel : significations, identité et société », in Jean-Jacques NATTIEZ (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol. 3 "Musique et Cultures"*, Arles: Actes Sud/Cité de la Musique, p. 538-56.

DE WITTE Marleen

- 2001 *Long Live the Dead ! Changing Funeral Celebrations in Asante, Ghana*, Amsterdam: Aksant Academic Publishers.

ESSELE ESSELE Kisito

- 2008 *Bia bi awu. Mort et chants funéraires chez les Beti du Sud-Cameroun*, Mémoire de Master, Strasbourg: Université Marc Bloch (direction Mondher AYARI).

ESSONO Jean-Jacques

- 1997 « Système anthroponymique beti », *Cahiers de l'UCAC 2*, Yaoundé: Presses de l'UCAC, p. 125-138.

FAME NDONGO Jacques

- 2006 *Médias et enjeux des pouvoirs. Essai sur le vouloir-faire, le savoir-faire et le pouvoir-faire*, Yaoundé: Presses Universitaires de Yaoundé.

FELD Steve and BRENNEIS Donald

- 2004 « Doing anthropology in sounds », *American ethnologist*, 31 (4), p. 461-474.

FEUGÈRE Lionel, DOVAL Boris et MIFUNE Marie-France

- 2015 "Using Pitch Features for characterization of Intermediate Vocal Productions", in Actes du colloque *5th International Workshop for Folk Music Analysis*, p.61-68, 2015, Paris : Association Dirac.

FOUDA ETOUNDI Engelbert

- 2012 *La tradition beti et la pratique de ses rites*, Yaoundé: SOPECAM.

FOY Emmanuel

- 2016 *La mission autrement. Entretien avec Bernard Foy* (inédit).

FRANQUEVILLE André

- 1972 « Persistance et évolution des coutumes beti : l'enterrement d'un vieux chef en pays Eton », *Cahiers d'études africaines* 12 (47) "Systèmes agraires africains", p. 524-528.

FÜRNISS Susanne

- 1989 « Le souffle comme élément musical en Afrique », *Actes des Journées INITIALES 96 "Souffle - Voix - Paroles"*, 2-9 décembre 1996, Nanterre, Université de Paris X, p. 29-32.
- 1992 *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*, Thèse de Doctorat, Université de Paris-III (direction Simha AROM).

- 2011 « L'emprunt d'un rituel », in Marie-Christine BORNES-VAROL (dir.), *Chocs de langues et de cultures*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 289-325.
- 2015 « Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the Ewondo drum language (South Cameroon) », *International Forum on Audio-Visual Research* 6, p. 74-99.
- GENEIX-RABAULT Stéphanie
- 2008 « Les dimensions affectives des chants et jeux chantés », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21, p. 195-210.
- GUILLEBAUD Christine (éd.)
- 2016 (à paraître) *Toward an Anthropology of Ambient Sound* New York: Routledge.
- GUILLEMIN Louis
- 1948 « Le tambour d'appel des Ewondo », *Bulletin de la Société d'études camerounaises* 21-22, p. 69-85. Yaoundé.
- HUGUES Jean-Claude
- 1994 *Guide pratique de la Pastorale des funérailles. Rites et chants. Église qui chante*, Documents Épiscopat n°27, Supplément Eq C n° 280, Paris: Centre National de Pastorale Liturgique.
- HEEPE Martin
- 1919 *Jaunde Texte von Atangana K. und P. Mesi*, Hamburg, Friederichsen [Abhandlungen des Hamburger Kolonial-Instituts XXIV].
- 1920 « Die Trommelsprache des Jaunde in Kamerun », *Zeitschrift für Eingeborenen-Sprachen* 10 (1), p. 43-60.
- HOUSEMAN Michael
- 2012 *Le Rouge est le Noir. Essai sur le rituel*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- HOUSEMAN Michael et SEVERI Carlo
- 2009 *Naven ou Le donner à voir : essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris: CNRS-Éditions et Maison des sciences de l'homme.
- LABURTHE-TOLRA Philippe
- 1982 *À travers le Cameroun du sud au nord, de Curt Von Morgen*, Traduction et commentaires, Paris: Publications de la Sorbonne.

- 1981 *Les Seigneurs de la forêt. Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens Beti du Cameroun*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- 1985 *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur la religion beti*, Paris: Karthala.
- 1975 « Un tsógó chez les Eton », *Cahiers d'Études africaines* 15 (59), p.525-540.
- 2011 « Variation sémantique du Nkukuma (« Chef »). État initial renversement et réinvestissement d'une notion, sous impact étranger, chez les Beti du Cameroun », in Marie-Christine BORNES-VAROL (dir.), *Chocs de langues et de cultures*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 327-345.
- LABURTHE-TOLRA Philippe et ESSONO Jean-Marie
- 2006 *L'ancien pays de Yaoundé*, Paris: Maisonnneuve et Larose.
- LABURTHE-TOLRA Philippe et WARNIER Jean-Pierre
- 1993 *Ethnologie. Anthropologie*, Paris: PUF.
- LAURENTY Jean Sébastien
- 1968 *Les tambours à fente de l'Afrique Centrale. Planches et cartes*, Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- LE BOMIN Sylvie
- 2000 *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya. Catégorisation-Systématique de la musique pour Xylophones*, Thèse de Doctorat, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales(direction Simha AROM).
- LE BOMIN Sylvie et BIKOMA Florence
- 2005 *Musiques Myènè. De Port-Gentil à Lambaréné, Gabon, Saint-Maur-des Fossés: Éditions Sepia.*
- LEGUY Cécile
- 2011 « De l'efficacité de l'adresse indirecte », *Cahiers de littérature orale* 70, p. 157-174.
- MALLART GUIMERA Luis
- 2003 *La forêt de nos ancêtres. Le système médical des Evuzok du Cameroun* Tome I, Tervuren: Musée Royal de L'Afrique Centrale.
- MANAUD Olivier
- 2013 *La musique liturgique édifie l'Eglise*, Saint Cénéré: Téqui.

MARANDOLA Fabrice

- 2003 *Les polyphonies vocales des Pygmées Bedzan du Cameroun : une approche expérimentale du système scalaire*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV (direction Simha AROM).

MBA Wenzeslaus

- 1981 *L'influence de la musique religieuse européenne sur la musique religieuse des Beti ainsi que ses rapports avec la musique traditionnelle du peuple beti du Cameroun*, Thèse de doctorat, Saarbrücken (Allemagne): Universität des Saarlandes (direction Christoph-Hellmut MAHLING).

MBIA Emma

- 1992 *Le bikutsi: danse de la forêt*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris V (direction Philippe LABURTHER-TOLRA et PIVIDAL).

M'BOKOLO Elikia

- 2000 « L'Afrique entre deux millénaires », *Journal des Africanistes* 70 (1/2), p. 357-372.

MBONDJI Edjènguèlè

- 2006 *Morts et vivants en négro-culture. Culte ou entraide?*, Yaoundé: Presses Universitaires de Yaoundé.

MEBENGA TAMBA Luc

- 2009 *Anthropologie des rites funéraires en milieu urbain camerounais*, Paris, L'Harmattan.
2015 *Funérailles et mutations sociales en Afrique*, Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes.

MENDO Victor

- 1995 *Mved oyen David, kalara bia bi nda Zamba a nkobo beti [Harpe-cithare de David, Livre des chants d'Église en langue beti]*, Yaoundé: Éditions Saint Paul.

MESSOMO ATEBA Augustin Germain

- 2014 « Croire en la résurrection de la chair en Afrique », in Elvis ELEGABEKA (dir.), *Les funérailles chrétiennes en Afrique. Études pluridisciplinaires sur la mort dans les sociétés contemporaines*, Paris: Karthala, p. 186-198.

MIFUNE Marie-France

- 2012 *Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon*, Thèse de Doctorat, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales (direction Frank ALVAREZ-PEREYRE et Jean-Émile MBOT).

MOREAU Régis

- 2012 *Guide lecture des textes du Concile Vatican II. Sacrosanctum Concilium 1963*, Perpignan: Artège.

MVIENA Pierre

- 1970 *Univers culturel et religieux du peuple beti*, Yaoundé: Saint Paul.

NEKES Hermann

- 1911 *Lehrbuch der Jaunde-Sprache*, Berlin: Reimer.
1912 « Trommelsprache und Fernruf bei den Jaunde und Duala in Südkamerun », *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen* 15 (3), p. 69-83.

NGUMU Pie-Claude

- 1971 *Maîtrise des chanteurs à la Croix d'Ebène de Yaoundé*, Victoria: Pressbook.

NKADA Joseph-Donatien

- 1977 *L'avenir des funérailles dans la société beti*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke (Canada) (direction Gilles MARTEL).

NKILI Agnès-Marie

- 1976 *Le nkül des Mvëlë*, Mémoire de DES, Université de Yaoundé (direction).

NZEMEN Moïse.

- 1993 *Tontines et développement ou le défi financier de l'Afrique*, Yaoundé: Presses Universitaires du Cameroun.

OMBOLO Jean-Pierre

- 1986 *Essai sur l'histoire, les clans, et les regroupements claniques des Eton du Cameroun. Une étude de la structure clanique des Eton accompagnée d'une présentation anthropologique générale du cadre ethnico-culturel : la société globale FANG-BETI-BOULOU (Groupe dit Pahouin)*, Yaoundé (ronéotypé).
2003 *Au temps des fils de la soeur. L'avunculat des Beti*, Yaoundé: Presses Universitaires de Yaoundé.

OSSAMA Nicolas

- 2015 *Rites et croyances des anciens beti*, Yaoundé: Presses de l'UCAC.

OWONO KOUMA Auguste

1996 *Chant funèbre et connotation*, Yaoundé: Presses de l'UCAC.

PHILOMBE René

1969 *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé: Clé.

RAPPOPORT Dana

1999 « Chanter sans être ensemble. Des musiques juxtaposées pour un public invisible », *L'Homme* 39 (152), p. 143-162.

RIVALLAIN M.

2014 « L'usage des rites catholiques », in Yvon TRANVOUEZ (éd.), *Religion[s] en Bretagne aujourd'hui*, Vannes: Centre de Recherche Bretonne et Celtique et Institut Culturel de Bretagne, p. 49-59.

2013 « Space and Time in Indonesian Polymusic », *Archipel* 86, p. 9-42.

ROUGET Gilbert

2004 « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Les cas des Pygmées », *L'Homme* 171-172, p. 27-52.

TABI Isidore

1991 *Les rites beti au Christ. Essai de pastorale liturgique sur quelques rites de nos ancêtres*, Bar Le Duc: Imprimerie Saint Paul.

TALLOTE William

2010 « Sans excès. Musique et émotion dans un culte shvaite du pays tamoul », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23, p. 173-194.

THOMAS Louis-Vincent

2010 *Mort et pouvoir*, Paris: Éditions Payot & Rivages.

TOURNY Olivier

2009 *Le chant liturgique juif éthiopien. Analyse musicale d'une tradition orale*, Paris: Peeters.

TOVO Paolo

2014 « Espérance chrétienne à l'heure des funérailles », in Elvis ELEGABEKA (éd.), *Les funérailles chrétiennes en Afrique. Études pluridisciplinaires sur la mort dans les sociétés africaines contemporaines*, Paris: Karthala, p. 171-184

TSALA Théodore

1958 « Mœurs et coutumes des Ewondo », *Études camerounaises*, 56, p. 8-112.

1986 *Mille et un proverbe beti. La société beti vue à travers ses proverbes*, Yaoundé (ronéotypé).

VAN DE VELDE Mark

2008 *A grammar of Eton*, Berlin: Mouton de Gruyter.

VAN DE VELDE Mark et COMITÉ DE LANGUE ÉTON

2016 *Brouillon de dictionnaire éton avec quelques notes sur la grammaire* (manuscrit en cours d'élaboration).

VEUTHEY Michel

1989 « Célébrer avec chant et musique », in Jean GELINEAU (éd.), *Dans vos assemblées. Manuel de pastorale liturgique*, vol. I, Paris: Desclée.

VOILMY Dimitri

2009 « Présentation du dossier "Ethnographier les phénomènes sonores" », *ethnographiques.org* 19, décembre 2009 — en ligne: <http://ethnographiques.org/2009/Voilmy>.

YANNIC Aurélien

2009 « Les Rituels à l'épreuve de la Mondialisation-globalisation », in Aurélien YANNIC, *Le Rituel*, Paris: CNRS Éditions.

DISCOGRAPHIE

WACKENHEIM Michel & MARTIN J., *Lumière des hommes*, G 128-2bis, version à 4 voix mixtes, ref. 463-Audio MP3 extrait de "Les plus célèbres chants d'Église, Radio Notre Dame, Prier, Volume 5(ADF)", interprété par l'Ensemble vocal l'Alliance.

PLOYER Jean-Marie & ASSOCIATION ÉPISCOPALE DE LA LITURGIE FRANCOPHONE, *Litanie des saints*, (4'06), WL 26-76-7 extrait de la Messe "Chantez au Seigneur un chant nouveau", ref. 2216-Audio MP3 Sélection Pastorale des 150 chants AELF, Studio SM

BARBEY Christine & VINCENT Jean-Marie, Psaume 129-*Des profondeurs, je crie vers Toi* (2' 51), G 57-84, ref. 31886-Audio MP3 extrait de "Chantons en Eglise, 22 chants pour les funérailles, (ADF)", interprété par les Petits Chanteurs de Saint-Christophe de Javel.

SERVEL Jean&MARTHOURET Jef, *Chrétiens, chantons le Dieu vainqueur* (1'18), I 136, ref. 11928-Audio MP3 extrait de "Chantez au Seigneur-Pâques-Ascension (SM), Signes Musiques n. 26, Sélection Pastorale de 150 chants AELF", interprété par le chœur mixte de la Primatiale de Lyon.

SCOUARNEC Michel&Jo AKEPSIMAS, *Dieu qui nous appelle à vivre* (2'51), K 158, réf. 25485-Audio MP3 extrait de "Célèbres chants d'Eglise pour les funérailles -Volume 2" (ADF), interprété par l'Ensemble vocal l'Alliance.

FILMOGRAPHIE

ABANDA MAN EKANG, *Essani Nouveauté Bikutsi*, 2013, DVD fourni par l'artiste lui-même, ajouté en ligne sur You Tube le 06 avril et disponible à l'adresse suivante : <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwivrcPFt63PAhUFmBoKHXIWBrwQyCkIIDAA&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DdrOhtF9znhA&usg=AFQjCNEgE7byCdt9ziz6AN98ugHkWww9Eg>.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : imposition des mains (cliché S. Fűrmiss).....	16
Figure 2 : carte de localisation du département de la Lékíé et des localités liées aux missions d'étude.....	19
Figure 3 : tambours de bois (cliché S. Fűrmiss)	37
Figure 4 : les deux baguettes de frappe (cliché S. Fűrmiss)	38
Figure 5 : Simon Onguene, maître tambourinaire	39
Figure 6 : de gauche à droite, hochet à une anse, hochet à deux anses, hochet piriforme.....	43
Figure 7 : cloches de la mission catholique de Mvolyé à Yaoundé.....	45
Figure 8 : une petite cloche beti (d'après Zenker)	47
Figure 9 : clochettes liturgiques	46
Figure 10 : un harmonium du village de Mothern en Alsace	47
Figure 11 : xylophones liturgiques (cliché S. Fűrmiss)	52
Figure 12 : tambour à membrane	52
Figure 13 : un racleur en bambou	53
Figure 14 : une cloche double (cliché S. Fűrmiss).....	54
Figure 15 : deux baguettes entrechoquées	57
Figure 16 : un sifflet à roulette.....	57
Figure 17 : un synthétiseur.....	57
Figure 18 : le DJ et son matériel au village Nlongbon	60
Figure 19 : les femmes de Koudandeng exécutant des chants de divertissement.....	83
(cliché S. Fűrmiss)	
Figure 20 : les femmes de Mbazoa dansant du <i>bikúdsí</i>	85
Figure 21 : morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Okola.....	112
Figure 22 : façade principale de la morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Obala.....	114

Figure 23 : hall de la morgue de l'hôpital d'arrondissement d'Obala	115
Figure 24 : deux voitures se dirigeant vers le village Minkama	128
Figure 25 : schéma d'organisation spatiale de la veillée funéraire	149
Figure 26 : une meneuse de l' <i>isáni</i> à Mbazoa.....	153
Figure 27 : Les danseuses en file indienne	153
Figure 28 : offrande d'une chèvre, d'un régime de plantain et d'une palette de vin rouge aux oncles maternels.....	156
Figure 29 : chèvre en train d'être dépecée dans la cour des cérémonies	173

GLOSSAIRE DES TERMES LINGUISTIQUES UTILISÉS DANS LA THÈSE

- á ⁺béèdè cíŋ hausser le ton
- àgbà mīs à ⁺dób convulser
- ásímnì èè mìn tá gémir de douleur
- á ⁺sùzà cíŋ baisser le ton
- átó↓dúg ; átó bí⁺mí nnó ; ànè sí èè dób ntó il est en agonie ; il agonise
- átónóbí mǎil/elle a des mains (froides) douces
- àyób ; á↓dób plus fort, en haut
- àbàŋ iroko (essence utilisée pour la fabrication du tambour)
- àkəóŋ\pl məkəóŋ rite
- àkǒl\pl məkǒl pied
- àkùdà òmbég bǎdeuxième accompagnement dans un orchestre de xylophones
- àkú má\pl àkú má richesse
- àkwàn wǒŋ il/elle a peur
- àlú la nuit
- àmǒs le jour
- ànùŋ\pl mənùŋ bouche
- ànúŋ òkúíl la bouche du tambour (fente entre les deux lèvres écartées l'une de l'autre de cinq à six centimètres)
- ásiá patience
- áwú mǒŋŋó deuil d'un enfant
- áwú ŋgǒmnǎdeuil d'une autorité administrative
- áwú ŋkúkú má cérémonie funéraire d'un chef
- áwú òsìgná mort accidentelle
- áwú ólùgá cérémonie funéraire honorable
- bècǐ á ŋgwàn les beaux-parents

bə̀ŋə̀ŋ isáni les meneurs de l'*isáni*
bibúg bí mǎgni paroles d'adieu
bídí bí áwú repas du deuil (repas funéraire)
bídí bí áwú bí tǔgǔ petit repas funéraire
bǐgèñǎpá bòd ò nous sommes aussi des hommes
bìkùd sí rythme traditionnel beti
bíná portion de rivière interdite à la pêche où a été jeté le paquet de remède suite au *cógó*
bìnə̀ŋgá bó átán les femmes du village
bisìn bibógé cuvette de larmes
bìzə̀mló isáni joué par le clan éssélé, un *isáni* d'animation
bòkón fantômes, défunts
bǔbákál neveux utérins
bə̀ ngwàn b'átán les filles du village
bwǎn enfants
byǎ les chants
byǎ bə̀tí chants en langues beti
byǎ bí álátàn chants liturgiques en latin
byǎ bí áwú chants funéraires traditionnels
byǎ bí púlàsí chants chrétiens en français
byǎb'iwònò chants chrétiens en ewondo
byǎ mɛ̀lùngà chants de tristesse
cógó rite de purification après un décès accidentel
dàŋ village d'origine d'une épouse
dòé nom
èbə̀pá cloche
èbùm á sí sous le ventre
ékwán bə̀tí association d'entraide des Beti
èmbón chant funéraire accompagné de l'*isáni* pour l'hommage au défunt
èŋgámá dame-jeanne

èṅgámá é bólé expression pour signifier le décès d'une personne (la dame-jeannes'est brisée)

èpán brousse ; forêt

éséṅ parasolier

ésùí cendre

évób froid

évíṅṅí charbon de bois

èṅṅòṅwàn soeurs du défunt

é⁺sé áw↓ú, éṅḗ ébóg ce n'est pas le deuil, c'est la fête

ìkéḡé ṅkúl le « goûter » du tambour (il s'agit ici de voir si le tambour résonne bien)

ìbà\pl bíbà bambou, baguettes entrechoquées, syn. *bìkpás*

ìbá báá bḡáló mīs ceux qui n'ont pas les yeux

ìbá bḡ bḡáló mīs ceux qui ont les yeux

ìbán àwú rite dédié à la protection d'une cérémonie funéraire

ìbày arbre utilisé pour la fabrication du tambour

ìbàbḡḡ\plbìbàbḡḡ amende

ìbù málú neuvaine

ìcid broussaille isolée

ìcid ṅkúl « assaisonnement » du tambour (bref rituel de consécration du tambour)

ìcígá cri d'appel

ìdè mmim mise en terre du corps

ìjáánúḡ á⁺ dób la lèvres d'en haut (la lèvres la plus épaisse du tambour qui donne un son grave)

ìjáánúḡ á⁺ sí la lèvres d'en bas (la lèvres la plus fine du tambour qui donne un son aigu)

ìkàd màṃ homélie

ìkádḡí couronne

ìkàḡbàn áwú rites du lendemain de l'enterrement

ìkòb peau

ìkòm bitòm règlement des conflits

ìkòm mmim toilette funéraire

ìkóóní\pl bìkóóní association et tontine

ìkóóní mínswán association de l'église (groupe de la mission)
ìkóóní nnám association qui ne relève pas de l'église (groupe du pays)
ìkò m̀̀nájá instrument composant un orchestre (xylophone)
ìkò m̀̀zíg chaîne musicale stéréo Hi-Fi
ìkùd àwú annonce tambourinée du décès aux ancêtres à minuit
ìlá m̀̀ndím verre d'eau (collation)
ìlàg une des danses traditionnelles éton
ì-lõn\plsbiłõn île ; **ìlõn ósà̀̀nà̀̀nà̀̀já** île de la Sanaga
ìlş́\pl bìlş́ sifflet à roulette
ìmbògò\pl bìmbògò conséquences suite aux vols d'animaux
ìndùm basse (dans un orchestre de xylophones)
ìngàli hochet
ìngò̀̀mí harmonium, synthétiseur
ìnò̀̀nş́kòlş́ prise de parole
ìş́mgbòş́mgbà̀̀mí cı́ş́ voix grave et tremblante
ìpkáglà èkús rites de veuvage
ìpkás\pl bìpkás lame de bambou, syn.ibà
ìpò̀̀blò m̀̀mim bercement d'un cadavre par les "berceuses du mort"
ìsá\pl bìsá travail
ìsà̀̀nì polyrythmies
ìsà̀̀nì mbògkà̀̀nì *ìsà̀̀nì* joué par le clan *mbògkà̀̀nì*
ìsè èbóg cercle de danse formé d'un groupe de chanteuses
ìsèsà̀̀ş́à̀̀ à̀̀ í cı́ş́ voix rauque
ìsòş́ ì ìtáş́nè̀̀nì bambou de chine, bambou (sp)
ìsòş́gò áwú conciliabule préparatoire au récit de la vie du défunt
ìsòş́gò álú conciliabule nocturne
ìsòş́gò á⁺ m̀̀ós conciliabule du jour
ìtòş́nì ş́kúł tambour moyen situé au milieu de l'orchestre (le tambour qui suit le tambour fille; le tambour du milieu), syn. **ş́gwà̀̀n ì ş́kúł ; ìndò̀̀m ; zăş́ ì ş́kúł**
ìtò̀̀ndó feuille d'une variété d'aubergine aux fruits jaunes

itùn íkwân morceau de banane plantain
ivàzà sóm enlèvement de la fatigue
ivóvól í cí voix portant très loin (tranchante)
iwòṅṅ danse acrobatique de diversement éton
iyázi àwú ouverture des cérémonies funéraires publiques
jàmà danse de divertissement éton lors des soirées récréatives
ḡḡḡ\pl bḡḡḡḡ étranger
káálá expression vocale de satisfaction, syn. youyou
kàbà (ḡḡónó) robe large sans couture au niveau du tronc (couture juste en bas des omoplates)
kàbni bò ḡàndómo la chèvre offerte aux oncles maternels
kàbni bò tìn òkwál la chèvre des oncles maternels du père du défunt
kàbni bó békál le bouc destiné aux neveux
kàbni ndá ì bòd la chèvre destinée à la famille
kábní nnàm la chèvre du lignage
kàdàkismùs\pl bò kàdàkismùs catéchisme
ká⁺yá lá sur le dos
kón/pl. bòkón esprit, défunt
kòṅ kòṅ kòṅ toc toc toc
kúlá tortue
kwàwó rḡ solo (dans un orchestre de xylophones/son aigu et rythme rapide tel que l'oiseau du même nom)
lǒm choses
lòṅ cheveux
mǎn bǎtí seigneur (chez les Beti), syn. païen
mbǎḡ cheville
mbám réprimande (accès de colère)
mbéd harpe-cithare
mbómó homonyme
mbwé yámá mon ami
mèjḡḡ m'íkùd àwú boisson du « frapement du décès » (boisson distribuée après l'*ikuid*

àwú)

màságbê sanglots

màsùli coda

màjòbló refrain

més má cógó messe du *tsogo*

màdàgbà èè ñnón pleurer en même temps qu'on est essoufflé

màjògmá mmóló áwú boisson de demande des circonstances du décès

màjòg mólén vin de palme

màkálí mǎ⁺ jǎ mise en route d'un chant (dialogue chanté)

màkù l'échec, le tort

màlùng àde tristesse

màndím eau

mànè ìtátámá je suis seul

mànjàmá cwáz xylophones d'église

màngòglǎn prières

màñjǎ á sí murmure (à voix basse)

màpùb mǎí áwú impuretés contractées au contact d'un défunt

mádíbà mètre en bambou (bambou long servant aux fossoyeurs à effectuer des mesures du corps ou du cercueil)

màsìg lutte traditionnelle

màsòblò conclusion formelle d'une prise de parole rituelle

màsún à sí murmure désapprobateur

màsùzámǎ⁺ jǎ conclusion d'un chant (dépôt), syn. **màtògmá jǎ**

mgbél sorcellerie

mímóló mí áwú prises de paroles pour s'enquérir des causes du décès

mínswán mission, en lien avec l'Église

míntá douleur

míntàd gémissements, cris

mínvyáz mí ñkúl les deux baguettes de frappe utilisées par le joueur du tambour (jumeaux du tambour)

mìṅkàṅ mí cìṅ « racines » de la voix (cordes vocales)
mìṅkúl orchestre de tambours de bois
míṅón pleurs
mìṅtáṅà plaintes
ṁmà mìṅkúl sculpteur des mìṅkúl
ṁmay tambour à membrane
ṁmèl padouk (essence d'arbre utilisée pour la fabrication du tambour)
mmim cadavre
mmóló áwú interpellations adressées par les participants à la famille sur les causes du décès
mórg morgue
mòd àcìṅ voix grave, syn. **Cìṅ n dèngì**
mǎ cìṅ petite voix, syn. **cìṅ tǎgô**
mǎ èbèṅ éclochette
mṁṅó bísá apprenti
mpàṅ christen vrai chrétien
ṁpáṅ mód riche
mwád habillement
mwǎn enfant (autre appellation de la lèvre produisant le son aigu)
mwǎn à ṅkúl petit tambour (tambour fils)
mwání argent
ncéṅ áwú de la cour des cérémonies
ndá maison
ndá ì bòd famille
ndá ì mmim maison mortuaire
ndán nom-devise
ndóg calebasse
ndóṅ àwú récit de la vie du défunt
nnàm pays, région, contrée
bòd bó nnàm villageois

̀̀náñ récit
̀̀nóñ rotin
ntàd cri
ntàd\pl m̀̀ntàd gémississement
̀̀táná couplet
ntóǹ̀tól\pl m̀̀ntóǹ̀tól grosse fourmi noire à l'odeur forte et piquante
ntúm canne
̀̀cá̃ contre basse dans un orchestre formé de xylophones
̀̀có ̀̀gwán graine de courge
̀̀gá épouse
̀̀gbès agréable
̀̀géd dur de cœur
̀̀gògl̃n prière
̀̀gwàn fille
̀̀kànà devinette, conte, proverbe
̀̀ká̃ cloche double
̀̀kóló parole
̀̀kùgr̃má̃y tronc du tambour à membrane (corps de résonance du tambour à membrane)
̀̀kùg ̀̀kúl tronc du tambour (caisse de résonance)
̀̀kúkúamá chef, roi
̀̀kúl áwúl annonce (la nouvelle) du décès au pays
̀̀kúl d́́kten ̀̀kúl invitant à la catéchèse
̀̀kúl ébóg ̀̀kúl qui sert à accompagner les danseurs
̀̀kúl m̀̀dúgí ̀̀kúl annonçant l'agonie d'une personne
̀̀kúl m̀̀jòg ̀̀kúl invitant les voisins à venir partager un verre de vin de palme
̀̀kúl m̀̀sì̃ ̀̀kúl servant à activer les lutteurs lors de la lutte traditionnelle
̀̀kúl ngómnò ̀̀kúl adressant aux populations les messages des autorités publiques
̀̀kúl ̀̀gògèl̃n invite à la prière
̀̀kús veuve

ḡkwǎl corde
ḡòm époux
ḡǎ mère (autre appellation de la lèvres produisant le son grave d'untambour)
ḡǎ mǐnḡá femme âgée
ḡǎ mòdò à ḡnàm homme âgé pétri d'expérience
ḡǎ ḡkúl tambour mère (le plus grand tambour de l'orchestre), syn. **ikèm í ḡkúl**
ḡǎ ḡcáj grand solo dans un orchestre de xylophones
ḡád buffle
ḡàḡ zébu
ḡǎmódò adulte accompli
ḡǎndómó\pl bḡ ḡǎndómó oncle maternel
ḡèḡ danse traditionnelle ewondo
ḡkúl tambour de bois
ḡḡón\pl mḡḡòn pleurs; lamentations
òḡèḡ racleur de la famille des idiophones
òkùḡà mélange de pleurs, cris et paroles (grand cri de douleur)
òlélḡḡ ḡkúl le plus petit tambour dans un orchestre à quatre tambours
òmbág premier accompagnement dans un orchestre de xylophones
òswán honte
òtád ḡkúl ride du tambour (lèvre du son le plus bas et qui porte la langue la plus longue)
òtəm ḡkúl langue, languette médiane du tambour
òváj àwú suicide, meurtre
òyílí(òḡílá) engagement ; entente ; pacte ; décision
ḡám á ndásors de la maison
ḡám kaolin blanc
ḡwál rougeole (rougeole des intestins), syn. **òládá mínyà**
sérká (sédká) petit repas funéraire (**bidí bí áwú bḡ tḡḡó**)
sí inè zèzè la terre n'est rien
tḡḡ corne, trompe, fanfare

wóg entendre

wógzó wógzò plante rampante

zàm palmier raphia

zèzè zéro ; nul ; rien ; vain

ANNEXES

ANNEXE 1 – Les transcriptions musicales

1.1. Liste des extraits musicaux

Plage 1 : *ɲkúl àwú*

Plage 2 : *ikùd àwú*

Plage 3 : un *ndán* pour ceux qui n'en ont pas

Plage 4 : le *ndán* du clan Tom

Plage 5 : *ɲkúl bángédà* chez les Tom

Plage 6 : un “communiqué” (*èbéni*) tambouriné aux participants

Plage 7 : appel des participants au conciliabule

Plage 8 : une première introduction de l'*ísání* des Essélé

Plage 9 : une deuxième introduction de l'*ísání* des Essélé

Plage 10 : un *ísání* des Essélé

Plage 11 : l'*ísání* des Mbog Kani

Plage 12 : *bizámle*, un *ísání* mbóg kání joué par les Essélé

Plage 13 : l'*ísání* bázàzà

Plage 14 : l'introduction de l'*ísání* des Mbog Nnamye pour un homme

Plage 15 : l'introduction de l'*ísání* des Mbog Nnamye pour une femme

Plage 16 : l'introduction de l'*ísání* du lignage Mbog Nguemye

Plage 17 : l'*ísání* du lignage Mbog Nguemye

Plage 18 : des paroles de l'*ísání* jouées par le ñá

Plage 19 ; des paroles du tambour relatives au décès

Plage 20 : une blague populaire

Plage 21 : des paroles de chants de divertissement

Plage 22 : *embòŋ*

Plage 23 : bribes de polyphonie dans *áyé àwú*

Plage 24 : *èngámá è bólé*

Plage 25 : *sí ìnà zèzè*

Plage 26 : Lumière des hommes

Plage 27 : Litanie des saints

Plage 28 : Psaume 129

Plage 29 : Alléluia, Chrétiens chantons

Plage 30 : Dieu qui nous appelle à vivre

Plage 31 : Alléluia *mimfufub mise*

Plage 32 : *Essani*, Abanda Man Ekang

1.2. Les partitions

àkwàn wǒŋ

♩ = 164

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Soliste I	à tɛ̀ lá fí lǎ wǎ zǎ jǎ nǒŋ á nná ò											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste II	à tɛ̀ mǒ bó mǒ sǒŋ zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste III	à nǒ mǒd yá mǒŋ zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste IV	à nǒ lǒŋ lǎ ntúd ò kǒŋ zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste V	à nǒ jǎ nǐ pǎ lá nǒŋ zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste VI	à nǒ n'á nǒ bí sá mǒd zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											
Soliste VII	à nǒ ngwán y'ó tɛ̀ rǎ nǎm zǎ jǎ nǒŋ á nná											
Choeur	à kwàn wǒŋ é é zǎ jǎ nǒŋ é											

àwú ó̀sə̀ m̀ə̀ŋ

♩ = 190

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Soliste I
 à wú ó sọ́ m̀ə̀ŋ à wú n'á bẹ́ ó à wú é

Choeur
 hé hé à wú é

Soliste II
 à wú àŋ gá zú má n'ə̀ŋ pò pá wó m̀ə̀ à wú é

Choeur
 hé hé à wú é

Soliste III
 bí sí l'á nnàm í sèl m̀í mbád gá wú ó à wú é

Choeur
 hé hé à wú é

Soliste IV
 à wú à dí m̀òd m̀ə̀ lúm j'ə̀ ngál ó à wú é

Choeur
 hé hé à wú é

méd'ibà

♩ = 165

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Soliste I
yé yé yé é é yé yé yé é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste II
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á v'ó mò b'ó ká yá lá yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste III
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á t'ò dú g'ò n'á yèn yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste IV
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á t'ò dú g'ò n'á w'og yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste V
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á mwán w'ó má j'ó má yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste VI
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á mbwé y'á m'í j'ó má yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

Soliste VII
yèn í pò b'ón gá v'ó g'ó má mé d'í b'á j'ó mó w'ó má j'ón má yé é é é é

Choeur
mé d'í b'á mé d'í b'á mé d'í b'á

pám á ndá

♩ = 150

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Soliste I
 mòd à nàmbógí bá d'ò yé ní ndá b' t'á w'ò k'òm t'è m'ms' ó mod' á nàmbógí bá á pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Choeur
 pám á ndá pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Soliste II
 mòd à nàmbógí bá d'ò yé ní ndá b' t'á w'ò k'òm t'á l'è w'ú ná mod' á nàmbógí bá á pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Choeur
 pám á ndá pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Soliste III
 mòd à nàmbógí bá d'ò yé ní ndá b' t'á w'ò k'òm t'è w'è t'á mí mod' á nàmbógí bá á pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Choeur
 pám á ndá pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Soliste IV
 mòd à nàmbógí bá d'ò yé ní ndá b' t'á w'ò k'òm t'á l'è w'ú ná mod' á nàmbógí bá á pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

Choeur
 pám á ndá pám á ndá ó k'á y'èñ á y'òñ d'ó á pám á ndá

j'ingá kúd á wú wómò

♩ = 167

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Soliste I
Choeur

Soliste II
Choeur

Soliste III
Choeur

Soliste IV
Choeur

Soliste V
Choeur

Soliste VI
Choeur

mi nò ngá mwá ná wú tó gò lóbò hkalí ó j'í ngá kú dá wú wó mós éé hns má lú hé é hé hé j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns á lú

í pò mò bégò jí lá tóg léc ngó má ndá j'í ngá kú dá wú wó mós éé hns má lú hé é hé hé j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns á lú

í pò mò tíf jí lá tóg léc mwán ó j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns má lú hé é hé hé j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns á lú

min ngá áts níj á pí dgi ndó má mbáz j'í ngá kú dá wú wó mós éé hns má lú hé é hé hé j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns á lú

í pò mò bégò jí lá tóg léc hds má mbós zá ngá kú dá wú wó mós éé hns má lú hé é hé hé j'í ngá kúd á wú wó mós éé hns á lú

kòḡ kòḡ kòḡ àwú

♩ = 170

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Soliste
kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é à wú é é yá mà mbéó mà mós lò dò à wú à wú

Choeur

I

Soliste
kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é à wú é é yá mà mbéó mà mós lò dò

Choeur

Soliste
à wú óḡ gá nòḡ pà pá wò mò à wú óḡ gá nòḡ mà nnómó wò mò à wú ḡgá nòḡ mà má wò mò à wú é é yá mà mbéó mà mós lò dò à wú à wú

Choeur

II

Soliste
kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é kòḡ kòḡ kòḡ à wú é à wú é é yá mà mbéó mà mós lò dò

Choeur

ANNEXE 2 – Les transcriptions linguistiques

2.1. Transcription complète des chants funéraires

Les 10 chants transcrits peuvent être divisés en 6 groupes selon l'étendue de leur périodicité.

a - 3 chants à 12 pulsations

1 - “La dame-jeanne s’est brisée” (*èngámá é bólé*)

I

Soliste *èngámá má↓má pìdgi d́ ĺb́ból' d́ ↓ó !*
La dame-jeanne dont j'espérais, la voici brisée !
Choeur *tùùm myóh́ĺh́ èngám' ébólé ý !*
Tum mionlong, la dame-jeanne s'est brisée !

II

Soliste *mòd á ñnàm mándùm èngámá ébólé ý ó !*
Homme du pays Mendum, la dame-jeanne s'est brisée !
Choeur *tùùm myóh́ĺh́ èngám' ébólé ý !*
Tum mionlong, la dame-jeanne s'est brisée !

III

Soliste *ngwán á ñnàm ípòg èngám' ébólé ý ó !*
Fille du pays Efoke, la dame-jeanne s'est brisée !
Choeur *tùùm myóh́ĺh́ èngám' ébólé ý !*
Tum mionlong, la dame-jeanne s'est brisée !

IV

Soliste *mòd mìn↓tòl'èpàm' èngám' ébólé ý ó !*
Homme de Mintolo Afamba, la dame-jeanne s'est brisée !
Choeur *tùùm myóh́ĺh́ èngám' ébólé ý !*
Tum mionlong, la dame-jeanne s'est brisée !

V

Soliste *ngwán má↓b́h́h́á má ṕadà èngám' ébólé ý ó !*
Fille des hameaux des prêtres, la dame-jeanne s'est brisée !
Choeur *tùùm myóh́ĺh́ èngám' ébólé ý !*
Tum mionlong, la dame-jeanne s'est brisée !

VI

Soliste *èngámá má↓má dìngi d́ ĺb́bólé d́ ↓ó !*

Choeur La dame-jeanne que j’aimais, la voici brisée !
tùùm mióhǎng èngámá è bǎlé yà !
 Tum mionlong, la dame-jeanne s’est brisée !

2 - “Il (Elle) a peur” (àkwàn wǎh)

I

Soliste *àtǎl’ á fǔlǎwá zǎ nhǎ nǎh á nnà ò !*
 Il est placé à la fleur, viens le (la) prendre, ô mère !
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

II

Soliste *àtǎlǎ mǎ\bóm sǎh zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Il est placé au cimetière, viens le prendre
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

III

Soliste *ànǎ mòd yǎ mfǎh áyǎh, zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Il (Elle) est Homme d’un vrai peuple
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

IV

Soliste *ànǎ lòh lǎ \ntúid òkǎg zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Il (Elle) a des cheveux comme une touffe d’òkòg, viens le (la) prendre
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

V

Soliste *ànǎ jó n’ipùlǎnǎh zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Il s’appelle Ipulanong, viens le prendre
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

VI

Soliste *ànǎ n’ànǎ bí\śá ntǎd zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Il est dans cent travaux, viens le chercher
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

VII

Soliste *ànǎ ngwàn y’óterá ntám, zǎ nhǎ nǎh á nnà*
 Elle est fille d’Oterantam, viens la prendre
Choeur *àkwàn wǎh é zǎ nhǎ nǎh é*
 Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

VIII

Soliste *ànè mòd y'í\cid èpàn zǎ ònó á nnà*
C' est un homme de la grande brousse, viens le prendre

Choeur *àkwán wǒḡ é zǎ ònó é*
Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

IX

Soliste *àbèd' á mbè sòḡ zǎ ònó á nnà*
Il (Elle) est posé(e) au bord de la tombe, viens le (la) chercher

X

Choeur *àkwán wǒḡ é zǎ ònó é*
Il (Elle) a peur, viens le (la) prendre

Soliste *à tál' á fùlává zǎ ònó é*
Il (Elle) est placé(e) à la fleur, viens le (la) prendre

XI

Choeur *àkwán wǒḡ é é*
Il (Elle) a peur

Soliste *à tál' á fùlává zǎ ònó é*
Il (Elle) est placé(e) à la fleur, viens le (la) prendre

Choeur *àkwán wǒḡ é é*
Il (Elle) a peur

XII

Soliste *àbèd' á mbè sòḡ zǎ ònó é*
Choeur Il (Elle) est posé(e) au bord de la tombe, viens le (la) chercher

XIII

Soliste *à tál' mǎbóm sòḡ zǎ ònó á nnà*
Il est placé au cimetière, viens le prendre

Choeur *àkwán wǒḡ é zǎ ònó é*
Il (Elle) a peur , viens le (la) prendre

3 - émbòḡ

I

Soliste : *hé gé hé gé*

Chœur : *hé !*

Soliste : *hé gé !*

Chœur : *pàḡ inè mà ndáḡní*

II

Soliste : *tá yén 'ísá wòm 'ábó*

Chœur : *hé !*

Soliste : *àwú à*

Chœur : *pàḡ inè mà ndáḡní*

III

Soliste : *tá yén 'ó ná wòm 'àbó*

Chœur : *hé !*

Soliste : *àwú à*

Chœur : *pàg inà mà ndáñní*

b - 2 chants à 16 pulsations

4 - "La mort n'est pas bien" (*àwú óḷsá m̀àḡ*)

I

Soliste *nín ' àwú óḷsá mm̀àḡ, àw ' ún ' àbé ḷó*
Il dit que la mort n'est pas bien, la mort est mauvaise

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*

Hé hé la mort é é !

II

Soliste *àwú àḡgá zù mà nḡḡ p̀àpá wóm̀ò é*
La mort est venue chercher mon papa

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*

Hé hé la mort é é !

III

Soliste *bisil' á nnàm isèlè m' ìmbádḡ' àwú ò*
Vieilles filles du pays Essélé, ayez peur de la mort

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort é !

Chœur *hé hé àwú é é !*

Hé hé la mort é é !

IV

Soliste *àwú àdiá mód m̀èlúm ǹà ḡgál ò*
Si la mort était un homme, je lui tirerais dessus avec un fusil

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*
Hé hé la mort é é !

V

Soliste *àwú àdiá mōd mà bímí nâ kág ò*
Si la mort était un homme, je le frapperais avec un gourdin

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*
Hé hé la mort é é !

VI

Soliste *àwú àngázú mà nn̄j mō jóm wómò é*
La mort est venue chercher mon petit mon époux

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*
Hé hé la mort é é !

VII

Soliste *àwú óngázú mà nn̄j ìmbám yāmà*
La mort est venue chercher mon arrière grand-père (grand-mère)

Chœur *hé !*

Soliste *àwú é !*

La mort !

Chœur *hé hé àwú é é !*
Hé hé la mort é é !

5 - “Le mètre en bambou” (mêd’ibà)

I

Soliste *yé yé yé é yé yé é é é é*

Chœur *mêd’ibà*
Mètre en bambou

II

Soliste *yèn’ ípá bāngá vǎg ↓má mēd’ ibà vè mǎbô ká↓yálá*
Quand on me mesurera avec un mètre en bambou,
alors que je serai couché sur le dos

Chœur *mêd’ibà*
Mètre en bambou

Soliste *yé é é*

Chœur *mêd’ibà*
Mètre en bambou

Soliste *é é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

III

Soliste *yàn' ípá bǎngá vǎg mà mêd' ibà tà dúgnǎ ↓yén*

Quand on me mesurera avec un mètre en bambou, je ne verrai rien

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

Soliste *yé é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

Soliste *é é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

IV

Soliste *yèn' ípá bǎngá vǎg mà mǎd' ibà tà dúgnǎ ↓wóg*

Quand on me mesurera avec un mètre en bambou, je n'entendrai plus rien

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

Soliste *yé é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

Soliste *é é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

V

Soliste *yàn' ípá bǎngá vǎg mà mêd'ibà mwǎn wóm' àjǎ ↓má*

Quand on me mesurera avec un mètre en bambou, mon enfant me regrettera

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

Soliste *yé é é*

Choeur *mêribà*

Mètre en bambou

Soliste *é é é é é*

Choeur *mêd'ibà*

Mètre en bambou

VI

Soliste *yàn' ípá bǎngá vǎg mà mêd' ibà mbwé yāmà ijǎ ↓má*

Quand on me mesurera avec un mètre en bambou, mon ami me
 regrettera
Choeur *méd'ibà*
 Mètre en bambou
Soliste *yé é é*
Choeur *méd'ibà*
 Mètre en bambou
Soliste *é é é é é*
Choeur *méd'ibà*
 Mètre en bambou
VII
Soliste *yèn' ipà bəngá vəg mà méd'ibà nóm wómò àjón↓ mǎ*
 Quand on me mesurera avec un mètre en bambou, mon époux me
 pleurera
Soliste *yé é é*
Choeur *méd'ibà*
 Mètre en bambou
Soliste *é é é é é*
Choeur *méd'ibà*
 Mètre en bambou

c - 2 chants à 24 pulsations

6 - "Sors de la maison" (*pám á ndá*)

I
Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá, d'òyén índá bá↓tá wə kòm tètè nímá ó ?*
 L'homme a deux habitations, as-tu vu la maison que l'on t'aménage
 sans porte ?
Choeur *pám á ndá !*
 Sors de la maison !
Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá à !*
 L'homme a deux habitations !
Choeur *pám á ndá ó ↓kə yén àyòŋ dó↓á, pám á ndá !*
 Sors de la maison voir ton pays, sors de la maison !
II
Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá, d'òyén índá bá↓tá wə kòm tà lètè wúná ?*
 L'homme a deux habitations, as-tu vu la maison que l'on a aménagée
 pour toi tout seul?
 sans fenêtre ?
Choeur *pám á ndá !*
 Sors de la maison !

Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá à !*
L'homme a deux habitations !

Choeur *pám á ndá ó ↓kà yén àyòh dó'á, pám á ndá !*
Sors de la maison voir ton pays, sors de la maison !

III

Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá, d'òyén í ndá bá ↓tá wó kòm wèè tám ↓í ?*
L'homme a deux habitations, as-tu vu la maison que l'on t'aménage tout seul ?

Choeur *pám á ndá !*

Soliste *mòd ànè mbóg i↓bá à !*
L'homme a deux habitations !

Choeur *pám á ndá ó ↓kà yén àyòh dó'á, pám á ndá !*
Sors de la maison voir ton pays, sors de la maison !

7 - “Qui annoncera mon décès au tambour de bois ?” (j'ìngá kǔd á↓wú wómò)
Qui annoncera mon décès au tambour de bois au cœur de la nuit ?

I

Soliste *mìnygá ↓mwán á↓wú tàg' lèè ìkúl ó, j'ìngá kǔd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
La femme à l'enfant est morte sans tambour, qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

Chœur *hé é é hé hé hé j'ìngá kǔd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
Hé é é é qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

II

Soliste *ípá mǎbógó ↓nìlá tàg'lèè ìjóm á ndá, z'á↓ngákùd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
Là où je me trouve sans époux à la maison, qui annoncera mon décès au tambour de bois ?

Chœur *hé é é hé hé hé j'ìngá kǔd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
Hé é é é qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

III

Soliste *ípá mǎtélá↓ nìlá tàg'lèè mwán ó, j'ì ngá kǔd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
Là où je me trouve sans enfant, qui annoncera mon décès au tambour de bois ?

Chœur *hé é é hé hé hé j'ìngá kǔd á↓wú wómò èè ìnám álu ?*
Hé é é é qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

IV

Soliste 5 *mìngá àtá nìy àpidgì ndóm á mbúz, j'ìngá kùd áwú wé èè ònám álú ?!*

La femme vit en comptant sur son frère, qui annoncera son décès au tambour de bois ?

Chœur *hé é é hé hé hé jí ngá kùd áwú wómò è è ònám álú ?*

Hé é é é qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

V

Soliste *ípà m̀b̀b̀g̀g̀ jílá t̀g̀'̀l̀è̀ òdóm á mbús, zá ngá kùd áwú wómò èè ònám álú ?*

Là où je me trouve sans frère qui me suit, qui annoncera mon décès au tambour de bois ?

Chœur *hé é é hé hé hé jí ngá kùd áwú wómò èè ònám álú ?*

Hé é é é qui annoncera mon décès au tambour de bois en plein cœur de la nuit ?

d - 1 chant à 32 pulsations

8 - "L'engagement" (òyílí)

I

Soliste *jí ná yè wáyén áwú mázù m̀d̀ǹỳ è é, m̀t̀t̀ỳ ná áná áná ng̀ǹd̀ yò yén yí má*
à á ? m̀s̀s̀ íyá à á

Il dit : « Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, je dis qu'Anna, Anna Ngono, m'as-tu déjà vu ? Je suis déjà venu. »

Chœur *òyílí y'ékwan, òbààlà wóé, yè wáyén áwú mázù m̀d̀ǹỳ ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts ?

II

Soliste *jí ná yè wáyén áwú má zù m̀d̀ǹỳ è é, hùm hùm é é é m̀s̀s̀ íyá à á*
Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, hum hum é é é, je suis déjà là

Chœur *òyílí y'ékwan, òbààlà wóé, yè wáyén áwú má zù m̀d̀ǹỳ ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts

III

Soliste *jí ná yè wáyén áwú má zù m̀d̀ǹỳ è é, t̀d̀ m̀k̀k̀l̀ m̀t̀t̀ m̀ kwàn*
m̀s̀s̀ íyá à á

Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, même si j'ai mal aux pieds, je suis déjà là

Chœur *òyílí y'ékwan, òbààlà wóé, yè wáyén áwú má zù m̀d̀ǹỳ ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts

IV

Soliste *yí ná yá wá yén á\ńá má zù mà ńdńy è é, tò ná mbúz í\ťá má kwàn m̀s̀ó í\yá à á*

Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, même avec ma maladie de dos,
je suis déjà là

Chœur *òyílí y'ėkwán, òbààlà wóé, yè wà yén á\ńá mǎ zù mà ndńy ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts

V

Soliste *ńí ná yá wá yén á\ńá má zù mà ńdńy è é, ǎ ńgwàn y' í\yén màyòń m̀s̀ó í\yá à á*

Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, oh fille d'Eyen Meyong,
je suis déjà là

Chœur *òyílí y'ėkwán, òbààlà wóé, yè wà yén á\ńá mǎ zù mà ndńy ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts

VI

Soliste *ńí ná yá wá yén á\ńá má zù mà ńdńy è é, ńńè m̀b̀ńy mǎ\ťá má kwàn m̀s̀ó í\yá à á*

Vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts, avec mon mal de genoux,
je suis déjà là

Chœur *òyílí y'ėkwán, òbàèlè wóé, yè wà yén á\ńá mǎ zù mà ndńy ò ó é*

L'engagement du groupe, il faut le garder, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts.

VII

Soliste *ńí ná òkírí y'ó\yán wà ná m̀nè mǎládó, yè wáyén á\ńá mǎzù mà ndńy ò ó é*

Il/Elle dit : « Demain, après-demain, tu diras que tu es malade, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts. »

VIII

Soliste *ńí ná òkídí y'óyǎn wà ná m̀nè mǎrié ó, yè wà yén ánó má zù mà ndńy ò ó é*

Il/Elle dit : « Demain, après-demain, tu diras que tu es marié, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts. »

IX

Soliste *ńí ná òkídí y'óyǎn wà ná m̀nè t̀ b́é ó, yè wà yén ánó má zù mà ndńy ò ó é*

Demain, après-demain, tu diras que tu es malade, vois-tu comment j'arrive au prix d'efforts.

e - 1 chant à 44 pulsations (binaires)

9 – “La terre est rien” (sí inà zàzà)

I

- Soliste** *sí é é é sí inà j' i↓mén à ?*
La terre, c'est vraiment quoi la terre ?
- Choeur** *zàzà !*
Rien !
- Soliste** *sí inà jà ò ?*
C'est quoi la terre ?
- Choeur** *zàzà é é zàzà é é zàzà !*
Rien, rien, rien !
- Soliste** *éyóh màná zámhá yì lóná wó ngǎ wà yì lígí sí tǎ ókà ?*
Lorsque le Fils de Dieu va t'appeler, ne laisseras-tu pas cette terre pour t'en aller ?
- Choeur** *zàzà !*
Rien !
- Soliste** *àná májò wà ná ǎ*
Comme je te le dis
- Choeur** *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !

II

- Soliste** *bwán é é bwán bǎnǎ j' imén ?*
Les enfants, c'est quoi les enfants ?
- Choeur** *zázá !*
Rien !
- Soliste** *bwán bǎnǎ mà jà ò ?*
C'est quoi les enfants pour moi ?
- Choeur** *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !
- Soliste** *éyóh màná zámhá yì lóná wó ngǎ wà yì lígí bwán bǎ jóg á ñsàh ?*
Lorsque le Fils de Dieu va t'appeler, ne laisseras-tu pas ces enfants abandonnés au dehors ?
- Choeur** *àná májò wà ná ǎ !*
Comme je te dis ainsi !
- Soliste** *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !

III

- Soliste** *nnóm é é nnóm nǎ à nǎ j' i↓mén ?*
L'époux, c'est quoi l'époux ?
- Choeur** *zǎzǎ !*
Rien !
- Soliste** *nnóm à nǎ mà jǎ á ?*
C'est quoi l'époux pour moi ?
- Choeur** *zǎzǎ é é (bis) zǎzǎ !*
Rien !
- Soliste** *éyóh màná zámhá á yì lóná↓ wó ngá wà yì lígí nnóm té ókà ?*
Lorsque le Fils de Dieu t'appelleras, ne laisseras-tu pas cet époux-là pour t'en aller ?
- Choeur** *zǎzǎ !*
Rien !
- Choeur** *à ná má jó wà ná ǎ !*
Comme je te le dis
- Soliste** *zǎzǎ é é (bis) zǎzǎ !*
Rien !

IV

- Soliste** *zìh é é, àkúamá wó nǎ j' i↓mén ?*
La haine, la richesse c'est quoi pour moi ?
- Choeur** *zǎzǎ !*
Rien !
- Soliste** *àkúamá ónà mà jǎ ó ?*
C'est quoi la richesse pour moi ?
- Choeur** *zǎzǎ é é (bis) zǎzǎ !*
Rien !
- Soliste** *éyóh màná zámhá á yì lóná↓ wó ngá wà yì lígí ákúamá tǎ ókà ?*
Lorsque le Fils de Dieu t'appelleras, ne laisseras-tu pas cette richesse pour t'en aller ?
- Choeur** *zǎzǎ !*
Rien !
- Choeur** *áná má jó wà ná ǎ !*
Comme je te le dis
- Soliste** *zǎzǎ é é (bis) zǎzǎ !*
Rien !

V

- Soliste** *mwàní é é mwàní nǎ à nǎ jǎ imǎn ?*
L'argent, c'est quoi l'argent pour moi ?
- Choeur** *zǎzǎ !*
Rien !

Soliste *mwàní ànè mà jé á ?*
C'est quoi l'argent pour moi ?

Choeur *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !

Soliste *éyóh mànà zámhá á yì lóná↓ wó ηγά wà yì lígí mwàní tó ókà ?*
Lorsque le Fils de Dieu t'appelleras, ne laisseras-tu pas cet argent-là pour t'en aller?

Choeur *zàzà !*
Rien !

Choeur *àná má jé wà ná ã !*
Comme je te le dis !

Soliste *zázá é é (bis) zázá !*
Rien !

VI

Soliste *sí é é sí yì nà jé imən ?*
La terre, c'est vraiment quoi la terre ?

Choeur *zàzà !*
Rien !

Soliste *nnóm à nà mà jé á ?*
C'est quoi l'époux pour moi ?

Choeur *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !

Soliste *éyóh mànà Zámhá á yì lóná↓ wó ηγά wà yì lígí sí tó ókà ?*
Lorsque le Fils de Dieu t'appelleras, ne laisseras-tu pas cette terre-là pour t'en aller?

Choeur *zàzà !*
Rien !

Choeur *àná má jé wà ná ã !*
Comme je te le dis !

Soliste *zázá é é (bis) zázá !*
Rien !

VII

Soliste *m̀mwád é é m̀bwád minè nà jé imən ?*
L'habillement, c'est quoi les habillements pour moi ?

Choeur *zàzà !*
Rien !

Soliste *m̀bwád minè mà jé á ?*
C'est quoi les habillements pour moi ?

Choeur *zàzà é é (bis) zàzà !*
Rien !

Soliste *éyóh màná Zámá á yì lóná wó ngá wà yì lígi mibwád mí tó ókà ?*
 Lorsque le Fils de Dieu t'appelleras, ne laisseras-tu pas ces
 habillements
 pour t'en aller?

Choeur *zàzà !*
 Rien !

Choeur *áná má jó wà ná á !*
 Comme je te le dis !

Soliste *zázá é é (bis) zázá !*
 Rien !

f - 1 chant à 64 pulsations

10 - "kong kong kong, la mort" (*kòh kòh kòh àwú*)

I

Soliste *kòh kòh àwú é (ter) àwú é é yázi mà mbé ó mà málòd ò, àwú àwú*
 Kong kong la mort é (ter), ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

Choeur *kòh àwú é (ter) àwú é é yáhi mà mbé ó mà má lòd ò*
 Kong la mort é (ter), ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

II

Soliste *àwú óh gánòh pàpá wòmò, àwú ó ngá nnòh mà nnóm wòmò, àwú ó ngá*
nnòh mà má wòmò, àwú ó, yáhi mà mbé ó mà má lòd ò, àwú àwú
 La mort a pris mon papa, la mort a pris mon époux, la mort a pris ma
 maman,
 ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe, la mort, la mort

Choeur *kòh àwú é (ter) àwú é é yáhi mà mbé ó mà má lòd ò*
 Kong la mort é (ter), ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

III

Soliste *àwú ó ngá nòh bábá ònáj bámó, àwú ó ngá nnòh bò ndómó bámó, àwú*
ó ngá
nnòh mà mbámá yámò, àwú ó, yáhi mà mbé ó mà má lòd ò, àwú àwú
 La mort a pris mes frères (mes soeurs), la mort a pris mes frères, la mort
 a pris
 mes grands-parents, ô mort, ouvre-moi la pote pour que je passe, la
 mort,
 la mort

Choeur *kòh àwú é (ter) àwú é é yáhi mà mbé ó mà má lòd ò*
 Kong la mort é (ter), ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

IV

Soliste *àwú óngámànà mà bwáná b́ámá é, àwú ó ngá màná b̀ò mbwé b́ámò,
àwú ó ngá màná b̀ò mbáná b́ámò, àwú ó, yáhi mà mbé ó mà ḿ l̀òd ó,
àwú àwú*

La mort a terminé mes enfants, la mort a terminé mes amis, la mort a
pris mes frères, ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

Choeur *k̀òy àwú é (ter) àwú é é yáhi mà mbé ó mà ḿ l̀òd ò*

Kong la mort é (ter), ô mort, ouvre-moi la porte pour que je passe

2.2. Transcription du chant chrétien

Alléluia tous les saints (Alléluia *mìmfúfúb mísà*)

- I
Chœur : á á à alléluia !
- II
Soliste : *mìmfúfúb mísà myá wàè ábà ntí à*
Tous les saints reposent en Dieu
Chœur : á á à alléluia !
- III
Soliste : *àmú báhgá d'ò á↓záy bitá à*
Parce qu'ils ont triomphé dans les batailles
Chœur : á á à alléluia !
- IV
Soliste : *bà ngá kù só í↓nó kàdg' àbwí à*
Ils ont subi le rite so le plus féroce
Chœur : á á à alléluia !
- V
Soliste : *bànà mìpkàngòs á↓bóg díná à*
En ce temps, ils sont des initiés.
Chœur : á á à alléluia !
- VI
Soliste : *étwá dzábán ènè á mó m'è ntòndóbà*
Leur demeure est dans les mains de Dieu
Chœur : á á à alléluia !
- VII
Soliste : *évóm nnám wá ↓wóg kíg òlún à*
Là où le cœur ne ressent pas de colère
Chœur : á á à alléluia !
- Coda
Tutti : alléluia !
Chœur : alléluia !

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
Langues et conventions linguistique	5
RÉSUMÉ / ABSTRACT	7
INTRODUCTION	10
1. Trois casquettes	12
2. Qui sont les Éton ?	18
3. Les recherches sur les funérailles en pays beti	24
4. Problématique, méthodologie et corpus	26
5. Le plan de la thèse	29
PREMIÈRE PARTIE : OUTILS DE PRODUCTION SONORE	32
CHAPITRE I – OUTILS DE PRODUCTION SONORE FUNÉRAIRE	34
Introduction.....	34
1. La situation précoloniale.....	35
- Les tambours de bois (mɪŋkúl).....	36
- Les hochets (bɪŋgàlɪ).....	42
2. L'influence catholique	45
- La cloche (èbàhə).....	45
- La clochette (mɔ́ èbàhə).....	47
- L'harmonium (ɪŋɔ́mɪ).....	48
- Les xylophones d'église (mànjáŋ mó cwáz).....	50
- Le tambour à membrane (m̄may).....	52
- Le racleur (ɔ̀jəŋ).....	55
- La cloche double (ŋkəŋ).....	55
3. La situation actuelle	57
- Les orchestres de tambours de bois (mɪŋkúl).....	57
- Les bâtons entrechoqués (bìbà ou bìkpás).....	58
- Le sifflet à roulette (ìlɔ́ŋ).....	59
- La fanfare (tɔ́ŋ).....	60
- Le synthétiseur (ɪŋɔ́mɪ).....	61
- La chaîne musicale stéréo HI-FI (ìkɔ́ mɔ́zíg).....	62
Conclusion	64

CHAPITRE II – EXPRESSIONS SONORES DE LA VOIX67

Terminologie éton des expressions vocales67

1. *mintàd, mijón*, cris et pleurs70

2. *ìnòṅ ñkóló*, prise de parole et *ngòglán*, prière75

- *ìnòṅ ñkóló*, prise de parole75

- *màngòglán*, les prières autour du corps79

3. *káálá*, cri de joie et *icígá*, cri d'appel80

4. *byǎ*, les chants82

- *byǎ bí áwú*, chants funéraires traditionnels83

- Les chants chrétiens89

Conclusion : La structuration sonore vocale des cérémonies funéraires beti-éton96

DEUXIÈME PARTIE : DÉROULEMENT FUNÉRAIRE..... 99

CHAPITRE III – PREMIÈRE PHASE SONORE D'UNE CÉRÉMONIE FUNÉRAIRE D'UN ADULTE

ACCOMPLI : ANNONCES VOCALES, TAMBOURINÉES ET PRISES DE PAROLES 101

1. Première séquence : des premières manifestations vocales du chagrin aux premières prises de parole..... 102

- Manifestations vocales du chagrin, annonce tambourinée et prises de parole 102

- La première annonce du décès au tambour de bois (*ñkúláwú*) 104

- Les réactions à l'annonce : des dispositions pratiques 105

2. Deuxième séquence : de la morgue à la maison funéraire 112

- La cérémonie de levée de corps à la morgue 112

- Le dernier voyage 117

3. Troisième séquence : de la mise en route de la grande veillée à l'annonce tambourinée à minuit 120

- Le chant funéraire : une mise en route de la grande veillée 120

- La messe de veillée..... 122

- Le temps d'animation..... 126

Conclusion : la structuration sonore de la première phase 127

CHAPITRE IV – DEUXIÈME PHASE : L'ANNONCE TAMBOURINÉE DU DÉCÈS AUX

ANCÊTRES ET LA FÊTE DE LA GRANDE VEILLÉE 132

1. Première séquence : L'annonce tambourinée du décès à minuit et les réactions..... 136

- L'annonce tambourinée du décès aux ancêtres à minuit (*ìkùdàwú*) 136

- Les réactions à l'annonce 138

2. Deuxième séquence : la fête de la grande veillée 140

- Le temps de l'animation populaire, « ce n'est pas le deuil, c'est la fête » (*élsá áwú, éná ébóg*) ..140

- La fin de la grande veillée, la toilette matinale et le petit déjeuner 144

Conclusion 145

CHAPITRE V – TROISIÈME PHASE : LA CÉLÉBRATION PUBLIQUE DU DÉCÈS	148
1. Le silence matinal et les préparatifs des cérémonies du jour	148
2. Première séquence : les polyrythmies (<i>ísání</i>) et les prises de parole	154
- Les polyrythmies (<i>ísání</i>) et l'ouverture des cérémonies du décès (<i>iyáhi àwú</i>).....	154
- Les polyrythmies (<i>ísání</i>) et les autres prises de parole (<i>mibóló mí áwú</i>).....	158
- Le conciliabule du jour (<i>ísògò álámós</i>)	160
3. Un autre apport sonore : les hommages et la messe du jour	163
- Les hommages au défunt appelés « témoignages ».....	163
- La messe du jour	164
4. Seconde séquence : la prise de parole solennelle – le récit de la vie et des circonstances de la mort (<i>ndónàwú</i>) et l'inhumation (<i>idè mmìm</i>)	166
- Le panégyrique (<i>ndónàwú</i>)	166
- Le rite catholique du dernier adieu	169
- La mise en terre du corps (<i>idè mmìm</i>).....	170
- La collation (<i>ílá méndím</i>)	171
Conclusion : la structuration sonore de la phase.....	173
5. Le retour à la normale.....	174
- Les rites du lendemain de la cérémonie publique (<i>íkèhàwú</i>)	175
- Le « petit repas funéraire » (<i>bídí bí áwú bí tógó</i>).....	175
CHAPITRE VI – LES VARIANTES CÉRÉMONIELLES ET SONORES FUNÉRAIRES.....	179
1. Les facteurs de variabilité essentiels d'une cérémonie funéraire	180
- L'âge du défunt.....	180
- Le clan et le lignage.....	182
- Le sexe du défunt	183
- La situation économique et/ou sociale de la famille	184
- Les causes de la mort	185
- L'appartenance religieuse	186
- La qualité du défunt.....	187
- Le lieu du décès.....	188
- D'autres cas de décès	189
2. Quelques variantes cérémonielles	189
- Le cas d'une fillette d'un an	189
- Le lieu du décès et de la cérémonie selon la volonté de la défunte.....	194
- Le cas d'un membre d'un groupe évangéliste	202
- Le cas d'un <i>cógó</i> , décès des suites d'un assassinat.....	210

TROISIÈME PARTIE : ANALYSE DES MOMENTS CLÉS SONORES	223
CHAPITRE VII – LE LANGAGE TAMBOURINÉ ET LES POLYRYTHMIES	225
Introduction : récapitulatif / synthèse des empreintes sonores	225
1. Le langage tambouriné.....	226
- État des lieux.....	227
- Le langage tambouriné en contexte funéraire	228
- Les différentes annonces tambourinées	229
2. Les <i>bisání</i> : connaître les clans et lignages à travers leurs rythmes	238
Généralités.....	238
- Les formules de rythme	238
- Des paroles transposées sur le tambour de bois	249
3. Jouer et chanter en hommage au défunt : l' <i>Èmbòḡ</i>	258
CHAPITRE VIII – COMPRENDRE LE CHANT POUR LES MORTS	262
Introduction.....	262
1. Chants funéraires traditionnels (<i>byǎ bí áwú</i>)	263
- Généralités.....	263
- Tableau d'inventaire global des paramètres des chants transcrits	266
- Inventaire des échelles musicales	266
- Les périodicités des chants.....	269
- Complexité de l'alternance responsoriale.....	272
- Les paroles et les thématiques.....	279
2. Chants chrétiens (<i>byǎ bí mínswán</i>).....	283
- Le chant dans la liturgie des funérailles catholiques	283
- Les formes liturgiques et musicales dans les répertoires de chants chrétiens	284
- Continuité de structure et de forme entre chants funéraires traditionnels et chants chrétiens en langue éwondo.....	292
CONCLUSION	298
1. Continuités quelles que soient les réalisations aujourd'hui	299
- Un dispositif temporaire.....	299
- Un dispositif spatial	300
- Un système de rôles.....	304
2. Innovations	306
- Les chants des femmes : chants anciens renouvelés	309
- Les <i>mĩḡkúl</i> , tambours de bois.....	312
3. Des relais.....	317

Références bibliographiques, discographie et filmographie.....	323
Table des illustrations.....	335
Glossaire des termes linguistiques utilisés dans la thèse	337
ANNEXES	347
ANNEXE 1 - Les transcriptions musicales.....	348
ANNEXE 2 - Les transcriptions linguistiques.....	357